

von Wissenschaftlichkeit dient auch das Zitieren, das in unterschiedlichsten Formen als ein Arbeits- und Darstellungsprinzip des MJT gelten kann. Zum Zwecke der Verifizierung des Gezeigten lässt sich das Zitat als Methode lesen, Autoritäten zu befragen und zurate zu ziehen. Insgesamt eröffnet der wissenschaftliche Referenzrahmen ein Bezugssystem des Glaubhaften, der Validität und des Versicherten.

All diese Mittel und Strategien sollen Glaubhaftigkeit erzeugen, die dann allerdings oftmals in einem weiteren Schritt wieder infrage gestellt oder dekonstruiert wird. Wie genau das in den einzelnen Ausstellungen aussieht, wird im Weiteren anhand der Themenbereiche »Konservierte Welt«, »Machtvolle Dinge«, »Zeigen und Sehenlassen« betrachtet.

Konservierte Welt

Im Museum steht die Welt still. Das zeigt der literarische Umgang mit dem Museum immer wieder. In Beat Brechbühs Gedicht »Historisches Museum« z.B. wird eindrücklich eine Perspektive auf die Institution formuliert, in der Dinge nebeneinanderstehen – steril, ohne Kontext, vereinzelt, willkürlich, fast tot. Was zählt, sind die Daten und Namen, vermeintliche Fakten, die die Gegenstände erläutern, sie in einen Zusammenhang einordnen, sie zurechtstutzen.

Beat Brechbühl
Historisches Museum

Kleider, Waffen, Requisiten.
 Fahnen.
 Wandteppiche, Kücheneinrichtungen, Zahlen.
 Schlachtpläne.
 Daten, Namen,
 Namen. Alles sauber;
 weißer geht's nicht.

Und die anderen?
 Die außerhalb der Zahlen?

Dayton, Dar es Salaam, Düsseldorf [...]« (siehe Anhang 3 und Anhang 4). Die herausgebende Society existiert nicht (aber eine mit ähnlichem Namen), und auch viele Zahlen, die erscheinen, wie z.B. die Nummerierung der Bände und einzelnen Schriften, sind willkürlich. So gibt es »Vol IV, No 2, Guide Leaflet No. 5«, »Vol V, No. 5, Guide Leaflet No. 3« usw., bei insgesamt nur vier Heftchen. Die zweite Angabe gibt es sogar doppelt (siehe auch Literaturverzeichnis) – Beglaubigungs- und Verwirrungsstrategie zugleich.

Und alle anderen?

Ich verlasse dieses Haus mit
2 Kilo Brot unter dem Arm.³⁸

In Brechbühls Aufzählung erscheint das Museum als versteinerte Gegenposition zum Leben, welches erst in den letzten beiden Zeilen durchscheint: in der subjektiven Handlung des Verlassens und in der Lebensgrundlage Brot. Beides stellt einen Kontrast zu dem vorher Geschilderten dar. Die konservierte Welt des Museums besitzt all die im Gedicht aufscheinenden Konnotationen: Konservieren bedeutet stillstellen, aber darüber hinaus auch bewahren und überdauern, also einen Kampf gegen die Zeit.

Da aber das Museum und die in ihm aufbewahrten Objekte keineswegs aus der Zeit fallen, aus den ihnen von ihrem Material her und der Art der Präsentation inhärenten Verfallsprozessen, bedarf es der Konservierung, des Abtötens der Keime für Veränderung, des Abschlusses gegen die Umgebung.³⁹

Konservieren bedeutet also immer auch Schutz vor Veränderung und somit auch Sicherung vor dem Vergehen und damit Nachhaltigkeit; einen Schutz, der mit der Entfernung aus dem Leben, aus Handlungszusammenhängen korrespondiert. Dabei stellt sich unablässig die Frage, was konserviert wird und aus welchen Gründen. Auch Brechbühl fragt nach den Gesetzmäßigkeiten von institutionellem Erinnern:

Und die anderen?
Die außerhalb der Zahlen?
Und alle anderen?

Bewahrt und geschützt wird ein Gegenstand – mit ihm verbunden auch ein Sachverhalt –, dem zugesprochen wird, Zeuge und Zeugnis von historischen, politischen, gesellschaftlichen Ereignissen und auch von Personen zu sein, denen eine bestimmte Leistung zugeschrieben wird. Der Wert eines Gegenstandes wird somit festgelegt durch die machtpolitischen Zusammenhänge, gesellschaftlichen Vorstellungen und diskursiven Strukturen.

Nach Krzysztof Pomian sind alle Museumsdinge zunächst einmal »Semiophoren«: Dinge ohne Nützlichkeit, reine Bedeutungsträger, in denen je nach Standpunkt und Interesse unterschiedliche semantische Konstanten gesehen werden können. Sie dienen dazu, »das Unsichtbare [zu] repräsentieren«⁴⁰. Alexander Klein erweitert dieses Konzept noch einmal: »Das Entscheidende am Unsichtbaren, auf

38 Brechbühl 1993, S. 160.

39 Pazzini 1989, S. 124.

40 Pomian 2013, S. 50.

das Alte Objekte verweisen, ist nicht, dass es nicht gesehen werden kann, sondern dass es für uns nicht verfügbar ist.⁴¹ Als Gründe für die Unverfügbarkeit nennt er einen beträchtlichen materiellen Wert, die Zugehörigkeit zur Vergangenheit und die Tatsache, dass etwas nicht konkret genug ist, um wahrgenommen zu werden.⁴² Er schlussfolgert: »Museale Bedeutungsträger führen uns das vor Augen, was wir nie und nimmer haben können. Sie verweisen auf eine Fundamentalbestimmung unserer Existenz, nämlich auf unsere Endlichkeit.«⁴³ Im Umgang mit dem konservierten Objekt, das zum Bedeutungsträger wird, kommen im Museum die Aufgaben des Sammeln und Ausstellen hinzu, verbunden mit der Funktion des Erinnerns, welche immer auch einhergeht mit dem Vermeiden von Vergessen – pathetisch gesprochen mit der Abwendung des Todes. Trotzdem bleibt das Museum aber strukturell doch zugleich stets unabwendbar mit Vergessen und Tod verbunden.

Sammeln und Ausstellen – Ursprünge des Museums

Zu den grundlegenden Aufgaben eines jeden Museums gehört das Sammeln und Archivieren auf der einen Seite, das Zeigen und Ausstellen sowie das Informieren und Bilden auf der anderen Seite. So steht am Beginn einer Ausstellung meistens eine Sammlung oder ein Sammler bzw. ein kuratorischer Gedanke.⁴⁴ Sammeln (und auch Kuratieren) bedeutet, Gegenstände »aus einem Zustand der räumlichen Zerstreuung in einen Zustand der räumlichen Konzentration«⁴⁵ zu überführen. Hinter dem Sammeln steckt in der Regel eine Person mit einem Erkenntnisinteresse, einer Leidenschaft, einem Fetisch. Beim Sammeln geht es immer um die Suche nach dem nächsten Stück, das in die nach einem oder mehreren Merkmalen festgelegte Reihung passt, um eine angestrebte Vervollständigung, die meist

41 Klein 2004, S. 41. Er nutzt hier den Begriff des »Alten Objekts« nach Jean Baudrillard, der damit Objekte bezeichnet, ähnlich wie Pomian die Semiotopen, die einem funktionalen Kontext entzogen sind und der Aufgabe dienen, »Zeugnis, Andenken, Nostalgie und Evasion« zu sein: »Das alte Objekt dagegen ist in seinem Verhältnis zur Vergangenheit ausschließlich mythisch. Es hat keine praktische Inzidenz mehr, es steht nur noch da, um ›anzudeuten‹. Es ist astrukturell, verneint die Struktur und weist entschieden primäre Verrichtungen von sich ab. Trotzdem kann man es nicht als afunktionell bezeichnen oder einfach als dekorativ, denn es hat eine ganz bestimmte Aufgabe im System zu erfüllen: Das alte Objekt stellt nämlich die Dimension der Zeit und der Dauer dar.« (Baudrillard 2007, S. 95f.)

42 Vgl. Klein 2004, S. 41.

43 Ebd.

44 »Normalerweise steht bei der Schaffung eines neuen Museums eine Sammlung im Vordergrund; es liegen aber auch andere Erfahrungen vor: Aufbau aus einer Ausstellung oder aus einem thematischen Konzept mit anschließender Sammlungsvermehrung.« (Schärer 2003, S. 79)

45 Klein 2004, S. 63.

aber nicht erreicht werden kann. Der Wert eines Gegenstandes ergibt sich dabei aus der »Einbettung in den Gesamtzusammenhang des Gesammelten«⁴⁶. Die Topoi, die der Figur des Sammlers zugeschrieben werden, reichen vom Retter der materiellen Welt vor der Nichtexistenz über die Vorstellung des Sammlers als Ordnungsinstanz in einer chaotischen Welt bis zum Bild des Sammlers als exzessivem Liebhaber auf der Jagd nach dem begehrten Objekt.⁴⁷

Diese Figurationen des Sammelns werden in den Themenbereichen des MJT häufig mitgedacht. So stellt das MJT eine Reihe von Sammlern vor, bekannterer oder privaterer Art, unter ihnen z.B. auch Athanasius Kircher, dem eine ganze Ausstellung gewidmet ist. Fast jeder Ausstellungskomplex ist gekoppelt an die Geschichte eines Menschen, der die gezeigten Dinge gesammelt haben soll oder dessen Sammlung in irgendeiner Form mit dem Gezeigten zusammenhängt. Die Objekte werden also häufig in ihrer Beziehung zu einer Person, deren Ordnungssystem und deren Fokus ausgestellt; damit wird gezeigt, dass hinter jeder Sammlung und jeder Ausstellung ein Mensch steht, der diese Dinge ausgewählt und gewichtet hat und für ihren Kontext sorgt. So resümiert die Museumstheoretikerin Susan Pearce zu Museumssammlungen generell:

All museum collections have three things in common: they are made up of objects [...] ; the objects within them come to us from the past; and they have been assembled with some degree of intention (however slighty) by an owner or curator who believed that the whole was somehow more than the sum of its parts.⁴⁸

Ausstellen heißt demnach, den Komplex des Gesammelten – und damit auch wieder den der Erinnerung – einer größeren Gruppe zugänglich und nachvollziehbar zu machen; der oftmals privaten und geschützten Sammlung kommt in der Ausstellung ein kommunikativer und öffentlicher Gesichtspunkt zu. Ausstellen bedeutet damit immer auch, eine Botschaft zu produzieren, und nicht nur reines Präsentieren⁴⁹ oder gar so etwas wie Objektivität. Auf diese Weise heißt es, eine Lesart eines zunächst vieldeutigen Objektes festzulegen bzw. die Vieldeutigkeit einzuschränken.⁵⁰ Das Zeigen in einer Ausstellung trägt somit »zur Konstituierung des Gegenstandes selbst bei«⁵¹. »Die Ausstellung macht Objekte einzigartig, die einst nur eine Sache unter vielen waren, enthebt die Dinge ihrer Gebrauchsfunktion,

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Siehe Untersuchungen zum Sammeln aus unterschiedlichen Disziplinen u.a. A. Assmann 1998; Rogan 1996; Sommer 1999.

⁴⁸ Pearce 1992, S. 7.

⁴⁹ Vgl. Locher 2002, S. 18.

⁵⁰ Das geschieht vor allem auch durch das Hinzufügen von Texten und Kontexten. Denn das reine Zeigen des Gegenstandes bleibt polysem: »Aussagen, die man durch das Zeigen von Gegenständen treffen kann, sind stets uneindeutig.« (Götz 2008, S. 595)

⁵¹ Klein 2004, S. 51.

um sie als Gegenstände der Reflexion zu nutzen, und überführt die Objekte vom privaten, kommunikativen ins öffentliche, kulturelle Gedächtnis.«⁵²

Aus privaten Sammlungen sind historisch gesehen die ersten institutionellen Ausstellungen – also Museen – entstanden. Wie der Sammler immer nach dem Ursprung bzw. der Herkunft seiner Objekte fragt, so lassen sich viele heutige Museen auf Sammlungen zurückführen. Auch für das MJT stellt Stefan Römer fest: Die Objekte werden »entweder über ihren obskuren Status oder ihre Ursprungsgeschichte charakterisiert«⁵³. Generell spielen Ursprung und Herkunft im Museum und vor allem im Kontext der Frage nach Authentizität eine wichtige Rolle: eine Frage, mit der das MJT immer wieder spielt. Für seine eigene Geschichte verweist dieses Museum auf verschiedene Ursprünge, die sich unter den drei strukturell unterschiedlichen Bezugspunkten »Arche«, »Wunderkammer« und »Gründungsmythos« subsumieren lassen, unter einem biblisch-symbolischen, einem strukturell-historischen und einem persönlich-institutionsgeschichtlichen Aspekt.

Genealogie I: die Arche

Wer das MJT durch den Buch- und Geschenkeladen betritt, sieht als eines der ersten Ausstellungsstücke ein Modell der Arche Noah. Dieses Holzmodell ist in Kleinarbeit gefertigt und zeigt an einer Seite einen Einblick in den Rumpf des Schiffes. An der Wand über dem Modell ist ein biblischer Stammbaum angebracht. Von Adam und Eva bis hin zu Noah und seinen Kindern. Es scheint also um genealogische Zusammenhänge zu gehen. Auf der Plakette mit der Angabe, womit die Besuchenden es hier zu tun haben, ist auch der Maßstab des Modells angegeben. Die Genauigkeit der Zahlen bzw. Maße hat keinen anderen Zweck, als die Besucher:innen des Wahrheitsanspruchs des Dargestellten zu versichern. So erscheint der Verweis auf den Maßstab eines Modells zunächst einmal als Beleg dafür, dass sich die Erbauerin/der Erbauer mit dem Original auseinandergesetzt und dieses exakt umgesetzt, verkleinert oder vergrößert hat. Gleichzeitig kann es aber zur Arche Noah kein entsprechendes Original geben und die vermeintliche Strategie zur Verifizierung der Information wird im selben Schritt zur Entlarvung des Ganzen als Fake. Verwundert steht der Besucher oder die Besucherin vor dem Exponat: Es ist möglich, dass das Modell einen Maßstab haben soll, dass es eine Referenzquelle gibt, auf die man sich bezieht. – Aber ja, in der Bibel werden ganz genaue Angaben zur Größe der Arche Noah gemacht:

Da sprach Gott zu Noach: Ich sehe das Ende aller Wesen aus Fleisch ist da; denn durch sie ist die Erde voller Gewalttat. Nun will ich sie zugleich mit der Erde verderben./Mach dir eine Arche aus Zypressenholz! Statte sie mit Kammern aus, und

52 Thiemeyer 2012, S. 52. Thiemeyer bezieht sich hier auf Hilde Hein und Jan Assmann.

53 Römer 2001, S. 254.

dichte sie innen und außen mit Pech ab!/So sollst du die Arche bauen: Dreihundert Ellen lang, fünfzig Ellen breit und dreißig Ellen hoch soll sie sein./Mach der Arche ein Dach, und hebe es genau um eine Elle nach oben an! Den Eingang der Arche bringe an der Seite an! Richte ein unteres, ein zweites und ein drittes Stockwerk ein!⁵⁴

Allerdings ist auch diese Quelle wieder ein Text, ein Mythos, eine Geschichte. Die Qualität des Exponats besteht darin, dass man es nicht bestimmen kann: Ist es eine Fälschung, die originalgetreue Rekonstruktion des Gegenstandes einer – je nach Auffassung göttlichen wahren oder fiktiven – Geschichte? Und was sagt die detaillierte Angabe über den Text aus? In jedem Fall stellt es ein Spiel mit dem (Un-)Glaubwürdigem dar. Aber genau an diesem Einstiegspunkt erlangen die Besuchenden schon einmal drei wichtige Einsichten über das MJT: Es nimmt jede Form von Geschichte(n) sehr ernst, zugleich spielt es ständig mit der Balance zwischen der Verifizierung seiner Aussagen und ihrem gleichzeitigen Unterlaufen, und es thematisiert das Verhältnis von Original und Kopie, Echtheit und Fälschung.

Als Motiv taucht die Arche Noah im Museum immer wieder auf, gleichzeitig ist sie aber auch eine Denkfigur. In der gegenüber dem Modell befindlichen Einführungspräsentation (bzw. dem einleitenden Text im Katalog) erfährt man, wie im MJT die Arche gelesen wird: als das erste und »vollständigste Museum für Naturgeschichte, das die Welt je gesehen hat«⁵⁵. Hier zeigt sich schon eine der wichtigsten Strategien des MJT, nämlich die Vermischung verschiedener Kategorien. Die Arche Noah als Teil einer religiösen Narration wird mit säkularer Geschichtsschreibung und mit der Geschichte des MJT verknüpft. Das Museum verweist hier auf seine eigene Urform, seinen eigenen Stammbaum und seine eigene Herkunft. Damit scheint es zugleich auch die Hauptaufgabe der Sammlung festzuschreiben: den Schutz der lebendigen Welt vor ihrem Untergang. Gleichzeitig ist die Arche ein Anfangspunkt *per se*: Nach biblischer Überlieferung stammen alle existierenden Lebewesen von denjenigen auf der Arche ab, denn Noah folgt Gottes Weisungen:

Ich will nämlich die Flut über die Erde bringen, um alle Wesen aus Fleisch unter dem Himmel, alles, was Lebensgeist in sich hat, zu verderben. Alles auf Erden soll verenden./Mit dir aber schließe ich meinen Bund. Geh in die Arche, du, deine Söhne, deine Frau und die Frauen deiner Söhne!/Von allem, was lebt, von allen Wesen aus Fleisch, führe je zwei in die Arche, damit sie mit dir am Leben bleiben; je ein Männchen und ein Weibchen sollen es sein./Von allen Arten der Vögel, von allen Arten des Viehs, von allen Arten der Kriechtiere auf dem Erdboden sollen je zwei zu dir kommen, damit sie am Leben bleiben./Nimm dir von allem Eßbaren

54 Die Bibel 1994: Gen 6,13-16 (1 Mose).

55 Das Museum of Jurassic Technology. In: MJT Gründungsgeschichte, 12.

mit, und leg dir einen Vorrat an! Dir und ihnen soll es zur Nahrung dienen./Noach tat alles genau so, wie ihm Gott aufgetragen hatte.⁵⁶

Setzt man das Museum als institutionalisierten Ort des Sammelns mit der Arche gleich, wird das Museum somit zur Grundlage der Menschheit.

Die Verknüpfung des Bildes der Arche mit dem Museum ist allerdings nicht neu. Es ist ein Topos, der über die Zeiten hinweg immer wieder aufgegriffen wurde. »Als Leitmotiv für das systematisch-kontrollierende Sammeln und Bewahren zieht sich die biblische Arche Noah durch die Jahrhunderte.«⁵⁷ Schon Francis Bacon nutzte Gedankenverbindungen der Arche Noah mit Präservation und Rettung in seiner wissenschaftlichen Utopie »Nova Atlantis« (1627), allerdings in erster Linie als ein Bild für das Archiv von Texten und Wissen, vor allem der Bibel; Travis DeCook formuliert dazu:

The image of the ark is vital here. Since in many ways it resembles both Noah's ark and the Ark of Covenant, the Bensalemite ark not only resonates with the concepts traditionally associated with the biblical arks, but it furthermore embodies an archival function [...]. Moreover, the relationship between these issues and *Nova Atlantis*'s portrayal of the accumulation of empirical knowledge has broad implications for Baconian natural philosophy [...] and his understanding of the role textual archives play in this process.⁵⁸

Bacon taucht auch an verschiedenen Stellen im MJT wieder auf, zum Teil wird er explizit genannt, zum Teil zitiert; diese Zitate werden dann aber auch schon mal jemand anderem zugeschrieben.⁵⁹ Er war eine der bedeutendsten Figuren in der Entwicklung der empirischen Naturphilosophie und in Fragen der wissenschaftlichen Methodik in der Zeit des Übergangs von Renaissance zur frühen Moderne⁶⁰ und ist damit nicht nur in Bezug auf das Bild der ›Archiv-Arche‹ eine Referenzfigur des MJT. Ohne genauer auf das Exponat der Arche einzugehen, folgert Stefan Römer sehr treffend: »Das Museum, das sich selbst nach einem in ihm gezeigten vermeintlichen Miniaturmodell der Arche Noah als *The Arch* bezeichnet, also die Arche, die das Überleben der vom Aussterben bedrohten Spezies sichert, basiert somit auf einem System mehr oder weniger willkürlich variabler Referenzen auf

⁵⁶ Die Bibel 1994: Gen 6,17-22 (1 Mose).

⁵⁷ Griesser-Sternscheg 2013, S. 128.

⁵⁸ Cook 2008, S. 108. Bensalem ist der Gouverneur der in »Nova Atlantis« imaginierten Gesellschaft.

⁵⁹ So wird in der Broschüre zu Geoffrey Sonnabend (siehe das Kapitel »Delani/Sonnabend Halls«, in diesem Teil der Studie) angeblich der Psychologe und Erinnerungsforscher Hermann Ebbinghaus zitiert. Das Zitat stammt aber von Bacon.

⁶⁰ Vgl. Stanford Encyclopedia of Philosophy.

wissenschaftliche Vorläufer, die aber für die Betrachter:innen nie unmittelbar ablesbar sind.“⁶¹

Ein weiterer bedeutender ›wissenschaftlicher Vorläufer‹, der im MJT eine wichtige Rolle einnimmt, ist der Universalgelehrte Athanasius Kircher. Ihm widmet das Museum einen eigenen Raum mit einer Ausstellung, die sich mit verschiedenen seiner Theorien und Beobachtungen auseinandersetzt, indem es aus seinen zahlreichen Illustrationen zu den einzelnen Theorien einige auswählt und diese in dreidimensionale Installationen transformiert bzw. Installationen in Anlehnung an Gedankenmodelle und bildnerische Darstellungen Kirchers zeigt. Die Installationen, die bis auf eine alle in Glasvitrinen angelegt sind, verweisen auf Kirchers Faszination für Mechanismen der Illusion und der optischen Täuschung.

Kircher, der sich mit vielen verschiedenen Disziplinen von Physik und Astronomie über philosophische Logik und religiöse Exegese bis hin zu Sprachwissenschaft, Sinologie und Musik beschäftigte,⁶² hat mit »Arca Nöe«⁶³ (1675) auch ein Werk über die Arche Noah verfasst. In diesem Text, der mit einer Vielzahl von Stichen illustriert ist, untersucht Kircher systematisch die Welt vor, während und nach der Sintflut. Er nutzt dazu antike und spätere Quellen, liest auch die Bibel als eine solche, die er überprüft und wertet, z.B. indem er berechnet, wann die Sintflut stattgefunden haben muss (die Erschaffung der Welt datiert er auf das Jahr 4052 v. Chr., die Sintflut 1656 Jahre später), wieviel Wasser notwendig war, um die ganze Erdkugel zu fluten (mehr als es regnen könne, was er als Beleg für Gott als Urheber der Flut sieht).⁶⁴ Er forscht zu weiteren ganz konkreten und praktischen Überlegungen: Welches Holz benötigte man zum Bau der Arche? Wie konnte die Abdichtung des Schiffes erzielt worden sein? Schließlich fragt er auch nach dem alltäglichen Leben auf der Arche, nach der Platzverteilung von Tieren, Menschen und Proviant sowie der Inneneinrichtung, zu der er detaillierte Abbildungen entwickelte.⁶⁵

Kirchers Interesse gilt der Frage nach der Ordnung der Welt. Dementsprechend verbindet er in seinen Untersuchungen gemäß einem Wissenschafts- und Weltverständnis, in dem alles mit allem verknüpft ist, nach heutiger Klassifikation diverse Forschungsinteressen:

Seine [Kirchers] Monographien greifen stets über den eigentlichen Gegenstand hinaus und führen ihn auf eine Meta-Ebene: Die ›Arca Noë‹ z.B. enthält eben nicht nur die Historiographie der Sintflut, die Exegese der Noah-Erzählung des Alten Testaments, einen ingenieurwissenschaftlichen Traktat über die Bautechnik des

⁶¹ Römer 2001, S. 263.

⁶² Vgl. Daxelmüller 2002a, S. 12.

⁶³ Kircher 1675.

⁶⁴ Vgl. Thomsen 2002, S. 100f.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 104f.

kolossalen Schiffes und Berechnungen über die für die Sintflut benötigten Wassermengen, sondern auch eine systematische Naturgeschichte jener Tiere, die in der Arche Platz fanden, mithin eine zoologische Analyse des göttlichen Rettungswillen und schließlich die Diskussion der Frage, ob Monstren, Misch- und Fabelwesen, über deren göttlichen oder teuflischen Ursprung bereits Augustinus nachgedacht hatte, ebenfalls Gäste an Bord gewesen seien.⁶⁶

Kirchers Arbeiten lassen sich vor allem als Systematisierungen verstehen. So sind z.B. die Tiere auf der Arche in der Darstellung wie in einem Setzkasten angeordnet.⁶⁷ Kirchers Interesse galt zeitlebens der Suche nach dem Beginn der Zivilisation und der menschlichen Kultur. Mit der Sintflut endet für ihn die Geschichte der Schöpfung und es beginnt die menschliche Zivilisation, die sich nach der Flut durch die Verbreitung der Menschen über die gesamte Erde vollzieht.⁶⁸ In engem Zusammenhang mit Schöpfung und Zivilisationsgenese erscheint die Frage nach der Ordnung. Der Schöpfungsakt durch Gott bedeutete eine Regelung des herrschenden Chaos. Demnach unterliegt die so ›geschöpfte Natur‹ immer den Ordnungsprinzipien Gottes und trägt diese weiter. Der Mensch muss im Gegenzug dazu das von ihm selbst Geschaffene in ein eigenes Ordnungssystem einpassen, das aber im Vergleich zu Gottes übergreifendem Plan immer nur unvollkommen sein kann.⁶⁹

In Notzeiten und Katastrophenfällen, beispielsweise während der biblischen Sintflut, wurden zwar keine neuen Ordnungen erstellt, aber bestehende durch die Reduktion aufs Wesentliche durch künstliche Grenzen geschärft. So ist die Arche Noah ein Symbol für den verzweifelten Versuch, die göttliche Ordnung durch einen abstrakten Nachbau zu bewahren.⁷⁰

Diese Aufgaben aber, die Reduktion auf das Wesentliche, das Ziehen künstlicher Grenzen durch Klassifikationen oder Präsentation, die Martina Griesser-Sternscheg hier aus Kirchers Sicht der Arche zuweist, sind nichts anderes als die Aufgaben von Museen oder Archiven. Obwohl Kircher keinen solchen expliziten Museumsbezug herstellt, entspricht seine Vorstellung der Arche strukturell und funktional dennoch den Aufgaben eines Museums.

Im MJT wird im Kontext des Exponats der Arche auch nicht explizit auf Kircher verwiesen, allerdings gehen Museum und Forscher ähnlich vor in der wörtlichen Verwendung des Bibelstoffs als Quelle und der Frage danach, wie diese Arche exakt ausgesehen habe. Auch steht das Modell der Arche in räumlicher Nähe zu Kircher,

⁶⁶ Daxelmüller 2002b, S. 36f.

⁶⁷ Vgl. Griesser-Sternscheg 2013, S. 128.

⁶⁸ Vgl. Daxelmüller 2002b, S. 37.

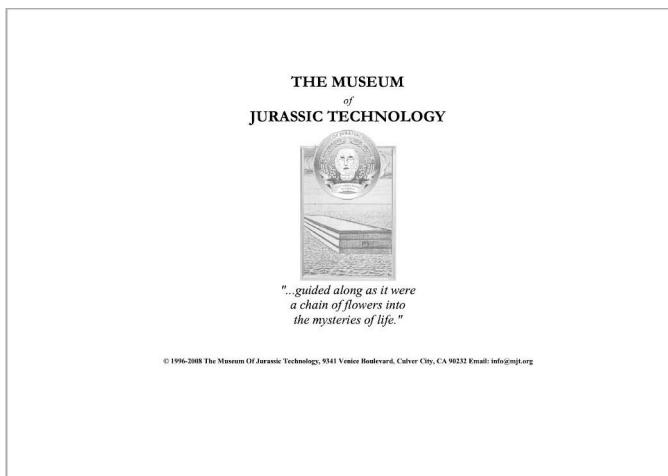
⁶⁹ Vgl. Griesser-Sternscheg 2013, S. 129.

⁷⁰ Ebd., S. 129.

dessen Ausstellung im angrenzenden Raum beginnt. Der Einbezug des Stammbaums scheint ebenfalls an Kircher angelehnt, der in der »Arca Noë« einen Stammbaum Noahs illustriert (im Unterschied zum MJT allerdings den seiner Nach- und nicht den der Vorfahren). Diese Parallelen legen einen Bezug des MJT auf Kirchers »Arca Noë« mehr als nahe. Insgesamt scheint Kircher eine Schlüsselfigur des MJT zu sein, die dieselben Themen bündelt, für die sich das Museum interessiert.

Das Prinzip der Arche im und als Museum wird im MJT als Einleitung genutzt. Dies wird noch durch die Gestaltung der Homepage gedoppelt. Auch hier ist auf der Startseite, noch bevor man weitere Informationen zum Museum bekommt, die Arche zusammen mit dem Logo und dem Wahlspruch des Museums abgebildet.

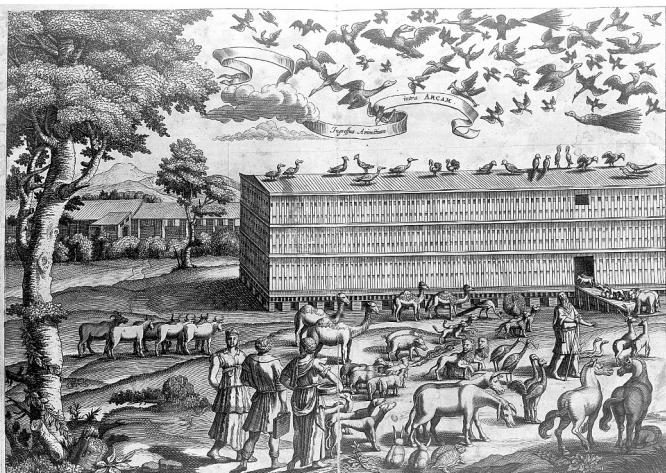
Abb. 1: Ausschnitt der Startseite der Homepage des MJT



Die Darstellung der Arche ähnelt dem Modell im Museum und auch Kirchers Illustrationen, weicht aber von gängigen zeitgenössischen Darstellungen, die meist eine idealisierte Schiffsabbildung mit über großem Bug bevorzugen, ab. Auch die Ästhetik des Bildes auf der Homepage des MJT erinnert an Kirchers Stiche (siehe Abb. 2) und imitiert damit den Stil von Stichen und Buchgestaltungen der Spätrenaissance.

Das MJT eröffnet somit mit der Menschheitsgeschichte und dem Beginn von Kultur bzw. Zivilisation auf der einen Seite, mit dem Grundprinzip eines jeden Museums auf der anderen. Dieser Referenzrahmen lässt sich kaum noch größer (oder auch großenwahnsinniger) denken: Er deutet auf den Ursprung der Menschheit – wobei dieser Ursprung auf einem Ausschlussverfahren gründet – und gleichzeitig ist ein Metadiskurs zum Museum selbst von Anfang an angelegt.

Abb. 2: Bezug der Arche bei Kircher



Auch in einer anderen Ausstellung im Erdgeschoss des MJT mit dem Titel »Gardens of Eden on Wheels: Selected Collections from Los Angeles. Area Mobile Homes and Trailer Parks« taucht die Arche Noah relativ unvermittelt wieder auf. Sie dient hier der Verknüpfung der im Titel genannten Themenbereiche »Wohnwagen« und »Sammlungen«. Die Ausstellung zeigt verschiedene Modelle von Wohnwagen und ihrer Umgebungen zusammen mit erklärenden Texttafeln, auf denen auch Fotos und Zitate zum Leben in einem ›mobilen Heim‹ abgebildet sind. Während sich diese Installationen an den Wänden befinden, sind in der Mitte des Raumes vier Vitrinen aufgebaut, die jeweils einige Stücke aus privaten Sammlungen von Menschen in Los Angeles zeigen und deren Geschichte kurz erläutern. Auf den Texttafeln und im Katalog wird auf die (angebliche) Begründerin der modernen Wohnwagen, Mary Elliott Wing, verwiesen, die, inspiriert von der Mobilität der biblischen Arche, ihr mobiles Heim entwickelt habe. Wie die meisten Ausstellungszyklen im MJT ist auch dieser an eine Person geknüpft:

Inspired both by the dimensions of the biblical ark as well as scriptural accounts of the Noachian deluge and promises of subsequent apocalyptic eras, Mary Wing devised a mobile dwelling capable of quickly adapting to a world of rapidly changing environmental and social conditions.« (MJT Katalog, 79)

Durch den Verweis auf die ›Dimensionen‹ der Arche wird ein Bezug zum Modell erstellt, das sich aber an ganz anderer Stelle im Museum befindet.

Der Wohnwagen wird hinsichtlich seiner Bewegbarkeit und Anpassungsfähigkeit an verschiedene Situationen und Gegebenheiten mit der Arche verglichen. Diese Art von Verweisen ist typisch für das MJT. Zum einen werden hier Bezüge zwischen den Exponaten hergestellt, gleichzeitig werden Themenbereiche (wie Religion, Kultur- und Technikgeschichte) verknüpft und intertextuelle Verweise angesprochen:

Interspersed with quotations alternately derived from the Bible, and books such as David A. Thornberg's *Galloping Bungalows* and Allan D. Wallis' *Wheel Estate*, the text panels reveal a strange conflation of mobility and mysticism.⁷¹

Im Weiteren wird in der Narration zu den »Mobile Homes« ein Bogen von der Vergänglichkeit der Welt – »In the end everything will be lost.«⁷² – hin zum Sammler als Figur geschlagen, die gegen diesen Verlust arbeitet: »And those of us who hear and heed this call to hold back for a time some small part of existence from the inevitability of entropic disintegration have come to be known as collectors.« (MJT Katalog, 82) Anknüpfend an diese fast pathetisch, predigend wirkende Feststellung, werden ungefähr zwei Seiten pseudowissenschaftlich untermauerte Überlegungen zum Sammeln präsentiert, die das Sammeln gegen den Vorwurf des Interesses der Anhäufung von Reichtum und Macht verteidigen und dabei verschiedene in der Forschung und auch Literatur mit dem Sachverhalt verknüpfte Topoi wie Leidenschaft, Leiden, Wahn und Freude einbeziehen. Sammeln wird auf diese Weise zum selbstlosen, wenn nicht sogar aufopferungsvollen Akt (vgl. MJT Katalog, 83). Der Text endet mit einem direkten Bezug zur Leserin/zum Leser und vor allem mit einem Kommentar der Institution, gekennzeichnet durch die Signalwörter »us« und »our belief«:

Against this inevitability of ruin, some of us are called to collect and preserve. And it is our belief that those who have been appointed collectors are in fact serving in that capacity for us all. This exhibition presents the fruits of the efforts of such individuals to whom we are deeply indebted. (MJT Katalog, 84)

Dieser letzte Satz stellt die Verbindung zu den vier präsentierten Sammlungen her.

Sammeln wird hier zu einer Bestimmung, einer Leistung für die Allgemeinheit und der Kommentar damit zugleich eine Feier des Sammlers und des Museums. Der biblische Kontext und die damit verbundene Sakralisierung des Wohnwagens und des Sammelns erscheinen als so übertrieben, dass sie zugleich als Hommage wie auch als Selbstironie gelesen werden können. Wenn der Wohnwagen ein Garten Eden ist und zugleich eine Form von Noahs Arche und damit implizit eine Sammlung, lässt das die Gleichung Sammlung = Paradies zu.

⁷¹ Cottrill 1999, S. 16.

⁷² Ant Viires, zitiert nach MJT Katalog, 81.

Genealogie II: die Wunderkammer

Neben dem abstrakten Bild der Arche eröffnet das MJT einen zweiten, historisch konkreteren Bezugspunkt in der Genealogie des Museums: die Wunderkammer. Die Institution Museum ist entstanden aus privaten Sammlungen, die versuchten, die Welt im Kleinen abzubilden. Die Entwicklung von fürstlichen Schatzkammern über private Studiolos hin zu den sogenannten Wunderkammern der Renaissance ist getrieben von dem Bedürfnis und wissenschaftlichen Interesse, »eine vollständige Enzyklopädie der Natur«⁷³ herzustellen – gemäß dem Auftrag der Arche: »one of everything in the world«.⁷⁴ Die Wunderkammern versammelten in sich außergewöhnliche, seltene und unerklärliche Dinge der Kategorien Natur, Kunst, Exotik und Technik. Diese alten Natur- und Wunderkammern, die als Mikrokosmen versuchten, alles in sich einzuschließen und zu vereinen – das Bekannte und das Fremde, das Rationale und das Magische, Artefakte und Naturalia –, waren Versuche einer Zusammenführung, aber fußten immer auch auf dem Wunsch, sich etwas zu eigen zu machen und es zu besitzen:

These were collections with encyclopaedic ambition, intended as a miniature version of the universe, containing specimens of every category of things and helping to render visible the totality of the universe, which otherwise would remain hidden from human eyes.⁷⁵

Gleichzeitig waren diese Wunderkammern immer auch Orte der Versicherung und Symbolisierung der eigenen Macht und des eigenen taxonomischen Systems, in denen das Fremde in Kontrast zu Eigenem ausgestellt wurde. Sie stellten Orte humanistischer Bildung und Forschung dar und standen somit in engem Zusammenhang mit der Entwicklung von Künsten und Wissenschaften.⁷⁶ Gleichzeitig waren sie auch sehr elitär, den Wohlhabenden und Herrschenden⁷⁷ vorbehalten, die die Sammlungen häufig als einen Teil der Familiengenealogie ansahen, als Weitergabe von Wissen an die Nachkommen und auch als Erbe der eigenen Bedeutsamkeit,

⁷³ Blom 2004, S. 26.

⁷⁴ Jan E. Burdick (2008, S. 5) beschreibt dies auch als Ziel der Wunderkammern. Gabriele Beßler betont allerdings auch, dass das spezialisierte Museum, das sich seit dem 18. Jahrhundert entwickelte, weniger als »Fortsetzung der Wunderkammer zu sehen [ist], sondern als deren ›Zerfallsprodukt‹. (2010, S. 34) Sie sieht die Wunderkammer, wie z.B. Stephan Bann auch, nicht in gerader Linie als Vorfahre des Museums, sondern das Museum als Splitterprodukt der Wunderkammer (2003, S. 118). Bei Christine Davenne erscheint es als »palimpsest of museums« (2012, S. 13).

⁷⁵ Krzysztof Pomian, zitiert nach Lidchi 2013, S. 125.

⁷⁶ Vgl. Davenne 2012, S. 6.

⁷⁷ HG Merz nennt in diesem Kontext den Hochadel, das Patriziat, Gelehrte wie Ärzte oder Naturwissenschaftler und Künstler (2002, S. 286).

denn der Besitzer drückte auch immer sein eigenes Interesse, seine Systematisierungen in der Sammlung – der gottgleich geschaffenen Welt ›en miniature‹ – aus. Deswegen blieb der Sammler auch oftmals ein Teil seiner eigenen Wunderkammer: »In every cabinet, one found the family's ancestors side by side with the thinkers of antiquity [...].«⁷⁸

Mit Ende des 16. Jahrhunderts entstand ein wahrer Boom der Sammeltätigkeit, der bedingt war durch koloniale Bestrebungen der europäischen Länder und der damit verbundenen Einsicht, dass es immer wieder Neues zu entdecken gibt und nicht – wie man zuvor annahm – alle Phänomene der Welt bereits geordnet dalägen. Fremde und nie gesehene Dinge gelangten nach Europa und riefen den Eindruck radikaler Verschiedenheit hervor. Staunen wurde in diesem Kontext zum Modus des Erlebens:⁷⁹ »Neues Wissen sprengte die uralten Horizonte all dessen, was als möglich angesehen worden war.«⁸⁰ Sammlungen sollten vor allen Dingen das enthalten, was noch keinen Platz in der Welt hatte: nie gesehene Kostbarkeiten, aber auch merkwürdige Kreaturen wie Monster, Drachen, Meerjungfrauen.⁸¹ Dieses »Interesse an menschenähnlichen und übermenschlichen Kreaturen und ihre Abweichung von der Norm in Größe und Form, die Dialektik von Leben und Tod sind Aspekte, die sich in den Wunderkammern finden ließen«⁸². Die Materialität der ausgestellten Objekte schuf – und schafft dies auch heute noch im Museum – eine Brücke vom anwesenden Ding und Betrachter zu etwas Abwesendem, ob zeitlicher, räumlicher oder ideeller Natur. Die Exponate sind ein Abklang oder ein Zeuge von etwas Größerem.

Es waren nicht einfach nur die amerikanischen (oder auch afrikanischen, fernöstlichen, grönländischen und so weiter) Artefakte, die dort zur Schau gestellt wurden (phosphoreszierende Federn, Schrumpfköpfe, Rhinoceroshörner), sondern vielmehr die Art und Weise, wie die mit Händen zu greifende Wirklichkeit dieser Objekte den Bereich des nunmehr mühelos Vorstellbaren ins Ungeheure ausdehnte.⁸³

Eigentlich disparate Gegenstände fanden gemeinsam Platz in den Wunderkammern; was zunächst einmal unstrukturiert wirkten konnte, unterlag aber gewählten Ordnungssystemen. Auch die Unterbringungs- und Präsentationsmöbel waren kunstvoll gestaltet und verwiesen in ihrer Bemalung oder Intarsiengestaltung auf die Themenbereiche, die sie beinhalteten, sodass sich das Exponat auf seinen

⁷⁸ Davenne 2012, S. 9.

⁷⁹ Vgl. Greenblatt 1994, S. 27.

⁸⁰ Blom 2004, S. 33f.

⁸¹ Vgl. ebd., 35.

⁸² Westerwinter 2008, S. 168, in Bezug auf Patrick Mauriès.

⁸³ Weschler 1998, S. 98.

Aufbewahrungsort ausdehnte. Die offenen Strukturen von Setzkästen, Vitrinen, Schachteln und Schränkchen erzeugten eine »Aufsplitterung des Raumes«⁸⁴, setzten die einzelnen Gegenstände aber dadurch alle miteinander in Beziehung, so dass sich eine »symbolische[] Korrespondenz«⁸⁵ durch eine optische Vernetzung zwischen ihnen ergab. Durch diese vielleicht unerwarteten Bezüge eröffneten die Exponate neue Bedeutungsmöglichkeiten und ließen sich somit immer wieder neu deuten: »Die entscheidende, den Gesamtcharakter prägende Inszenierungsidee ist die Kombinatorik, die Auswahl und Zusammensetzung – die Exponate verstärken sich gegenseitig.«⁸⁶ So konnten auch Naturgegenstände wie getrocknete Pflanzen ausgestopfte Tiere, Skelette und Schädel beispielsweise eine Korrespondenz mit Kunstartikeln eingehen oder selbst zum hybriden Gegenstand zwischen Kunst und Natur, zwischen Wissenschaft und Magie werden (hier ließe sich zum Beispiel der Nautiluspol nennen, ein Prunkgefäß in der Mischung aus der schnellenförmigen Schale des Perlbooten – auch Nautilus genannt – in ornamental oder figurativer Metallfassung). Dieses dialektische Prinzip ist eine zentrale Eigenschaft der Wunderkammer. Eben dieses Prinzip ist auch in den Exponaten im MJT festzustellen. Es lassen sich viele der Ausstellungsstücke den Kategorien der alten Wunderkammern zuordnen: Naturalia, Exotica, Artificialia und Scientifica.⁸⁷ So gibt es im MJT beispielsweise in Form klassischer Naturalia eine Vitrine mit aufgespießten Schmetterlingen, das Skelett eines Maulwurfs, eine Ausstellung zur Stinkameise und eine zu Fledermäusen. In den Bereich der Exotica fallen Kuriositäten, die ebenso in Wunderkammern der Renaissance zu finden waren: das Horn eines Menschen oder z.B. die Ausstellung »Rosamond Purcell's Special Cases, Natural Anomalies and Historical Monsters«, die verschiedene Abbildungen missgebildeter Menschen und Mensch-Tier-Hybriden zeigt. Hier tritt das MJT allerdings einen Schritt zurück: Es geht um die Dokumentation dieser Darstellungen, gewissermaßen um Darstellungen der Darstellungen, die in Wunderkammern zu finden waren, und damit auch um deren Reflexion.

Das MJT zeigt auch Kunstwerke. Hierzu gehört vor allem Miniaturkunst, wie winzig kleine Mosaiken oder eine vermeintliche Obstkernschnitzerei; als Scientifica sind verschiedene wissenschaftliche Theorien oder Apparate ausgestellt. Häufig lassen sich die Kategorien aber nicht voneinander trennen. So sind z.B. die »Monster«-Darstellungen von Purcell sowohl dem Bereich des Exotischen als auch der Kunst zuzuordnen, weil es sich in allen Fällen um bildnerische Darstellungen handelt; ähnlich verhält es sich mit den Röntgenblumen von Albert G. Richards. Die Ausstellung zeigt Röntgenaufnahmen von Blumen, die mithilfe von 3-D-Brillen

⁸⁴ Westerwinter 2008, S. 168; siehe auch Mauriès 2011, S. 67.

⁸⁵ Beßler 2009, S. 15.

⁸⁶ Merz 2002, S. 288.

⁸⁷ Zu den Kategorien siehe Bredekamp 2012, S. 38f., sowie Merz 2002, S. 286.

plastisch wahrgenommen werden können und die somit gleichzeitig unter die Kategorien »Wissenschaft« und »Kunst« fallen, indem sie traditionsträchtige Sujets wie Blüten mit moderner und zeitgenössischer Technik verbinden. Auch die kunstvolle Gestaltung von Vitrinen und Licht lässt Assoziationen an eine zeitgenössische Wunderkammer aufkommen. Die Präsentation erfolgt allerdings nicht so gedrängt, wie man sie von Darstellungen der Renaissance kennt, und setzt darüber hinaus auch auf strukturierende Texte.

Die Form der Ausstellung und das Label des ›Kuriosen‹ verändern aber auch Objekte, die keinen hybriden Status zwischen Kategorien einnehmen. In der Offenheit der Präsentation kommt der Betrachterin/dem Betrachter dabei ein produktiver Anteil zu. Denn das, was ein Gegenstand darstellt, zeigt oder ist, wird performativ verhandelt:

Als »Kuriosität« ausgestellt oder in ungewohnten Objektnachbarschaften platziert, verändert ein Objekt seine Wirkung: Es verweist dann nicht mehr in erster Linie auf eine ihm zugeschriebene Bedeutung, sondern es verkörpert – dem Kunstwerk ähnlich – zunächst einmal sich selbst. In Erika Fischer-Lichtes Worten fallen hier Materialität, Signifikat und Signifikant zusammen. Dadurch wird der Raum frei für die Assoziationen des Betrachters, zwischen Objekt und Betrachter können neue Bedeutungen entstehen [...].⁸⁸

Die Wunderkammer stellt damit das ästhetische Potenzial der Dinge in den Vordergrund, denn die Gegenstände können »»bedeutend« werden und nicht nur Bedeutung tragen« und »sie [können] auch wirken und nicht nur bedeuten«.⁸⁹

Stefan Römer schlussfolgert: »Die Präsentationsform einer Wunderkammer scheint es zu ermöglichen, ungewöhnlich disparate Objekte zu präsentieren, die sich außerhalb der künstlerischen Normen und historisierenden Zwänge eines Kanons bewegen.«⁹⁰ Genau dies scheint Teil des Programms des MJT zu sein: Dingen einen Raum zu geben, die sich nicht einer Kategorie oder einer Museumsform zuordnen lassen, dem Außergewöhnlichen und Irritierenden einen Platz zu geben und Mysterien und Geheimnisvolles mit in die Ausstellung einzubeziehen. Auch werden Zeitebenen vermischt. Das Museum zeigt somit auf keiner Ebene Linearität, sondern eher eine netzartige Struktur, die sich sowohl dadurch, wie die Räume angeordnet sind, als auch die thematischen und ästhetischen Bezugspunkte der Exponate ergibt.

Es ist eine »vitale Präsentationsform«, wie Fritz Franz Vogel für die Wunderkammer feststellt, »bei der ein synästhetischer und synchroner Effekt im Vorder-

⁸⁸ Janelli 2012, S. 324f.

⁸⁹ Ebd., S. 325.

⁹⁰ Römer 2001, S. 259.

grund«⁹¹ steht. So ist es auch im MJT wichtig, dass die Dinge untereinander eine Korrespondenz eingehen können und sich gegenseitig verstärken, wie es Merz für die Wunderkammer angibt.

David Wilson allerdings distanziert sich in einem Interview von der Zuschreibung »Wunderkammer«:

And even really the whole notion of *Wunderkammern* [wonder-cabinets] which was not ... Really, I mean the history of the institution of the museum was an inspiration, but not in a sense of recreating, as people have said, a kind of contemporary *Wunderkammern*; that certainly was never our intention by any stretch of the imagination. I mean we wanted to make a museum, but in no way did we ever attempt to reproduce or recreate anything having to do with early collections. We're inspired more by the museums of the 1950s than we are museums of the eighteenth century.⁹²

Obwohl Wilson die Bezeichnung als Wunderkammer für sein Museum ablehnt, lassen sich in Themen, Präsentation und Denkstruktur Parallelen zur frühneuzeitlichen Wunderkammer feststellen, wenngleich diese Bezüge meistens auch mit einer Verfremdung, wie z.B. der Vermischung von Zeitebenen, einhergehen; und damit einer Reflexion der Präsentation. Auch werden ganz konkrete Bezüge zur vormodernen Ausstellungsform hergestellt, etwa in der Ausstellung zum Universalgelehrten Kircher. Denn alle Modelle und Theorien, die dort gezeigt werden, stehen im Kontext zu seinem »Museum Kircherianum«, einer der bedeutendsten Kunst- und Wunderkammern des 17. Jahrhunderts in Rom. Nicht zuletzt – auch wenn davon nicht unbedingt auf den Inhalt einer Ausstellung geschlossen werden kann – verkauft das Museum selbst im kleinen Museumsshop (einer Auswahl, die

⁹¹ Vogel 2012, ohne Seitenangabe, Kapitel 1a.

⁹² Wilson nach Scheper 2007, ohne Seitenangabe. Die US-amerikanische Museumslandschaft sah sich in den 1950er-Jahren mit vielen Veränderungen konfrontiert. Vor allem wissenschaftliche Neuentdeckungen und der damit verbundene öffentliche Wunsch nach Informationen zogen eine Welle der Neueröffnungen von vor allem Wissenschafts- und Technikmuseen nach sich. »In the 1950s, the Soviets launched the Sputnik satellite and the United States raced to the moon. Suddenly, there was a huge demand for public information about science and technology. Universities and federal government agencies funded several new science museums and planetariums hoping to inspire the next generation of scientists.« (Burdick 2008, S. 10) Das Museum hatte demnach in dieser Zeit einen stark didaktischen Schwerpunkt. Die Entwicklungen in den 1950er-Jahren korrespondieren mit den genannten Zielen in der Einleitung zum Museum – das Museum einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen, ein angestrebter technologischer und wissenschaftlicher Schwerpunkt etc. In den Ausstellungen scheinen die Wissenschaftsmuseen vor allem thematisch ein Bezugspunkt zu sein, besonders in der Dauerausstellung, die als Wissenschaftsausstellung konzipiert ist, sowie in der Ausstellung zur Raumfahrt (siehe Kapitel »Dogs of the Soviet Space Program«, in diesem Teil der Studie) und vielleicht zum Teil in Ausgestaltung von Vitrinen.

nur Themen des Museums aufgreift) eine Reihe von Büchern und Bildbänden zu Wunderkammern – darunter z.B. den Band von Patrick Mauriès, eine der ausführlichsten und breit bebildertsten Auseinandersetzungen mit Wunderkammern.⁹³

Was leistet aber eine solche postmoderne Wunderkammer? Christine Davenne fragt in diesem Zusammenhang: »Might the cabinet of curiosities once again be a laboratory that would provide us with innovative analytic tools?«⁹⁴ Vielleicht kann die Wunderkammer dies, wenn man sie wie Gabriele Beßler als Wahrnehmungsphänomen oder Denksystem betrachtet, als einen Ort des assoziativen Sehens und der Spiegelungen im Sinne eines Mikrokosmos, der in verschobener Form unsere Welt abbildet.⁹⁵ Geht man davon aus, ermöglicht das System »Wunderkammer« durch seine Ausgestaltung und Formen des Zeigens die »Kraft der Zwischenräume und Leerstellen« wahrnehmen zu können, aber auch ›jenes unendliche Spiel von Verknüpfungen und Parenthesen‹⁹⁶. Wie genau das im MJT funktioniert, wird in den weiteren Kapiteln betrachtet. Vor allem die »inszenatorische[] Intention«⁹⁷, die einer jeden Wunderkammer zugrunde liegt, scheint im Zusammenhang mit dem MJT besonders relevant.

Genealogie III: der Gründungsmythos

Abgesehen von Arche und Wunderkammer als ›Vorfahren‹ des Museums – die eine eher sinnbildlicher Natur, die andere historisch verbürgt –, thematisiert das MJT auch seine speziellen eigenen Ursprünge, denn es gibt einen Gründungsmythos zum Museum. Die unterschiedlichen Entwicklungslinien Arche, Wunderkammer und eigener Mythos verweisen dabei auf verschiedene Autoritäten: biblische Wahrheit, historische Verbürgtheit, individuellen Ursprung bzw. Genealogie. Interessant am Gründungsmythos ist, dass ihm eine eigene kleine, vom Museum herausgegebene Publikation gewidmet ist. Es ist die Geschichte der Familie Thum und heißt »On the Foundation of the Museum. The Thums. Gardeners and Botanists«⁹⁸.

93 Mauriès 2011. Darüber hinaus beinhaltet das MJT immer wieder Verweise auf das »Ashmolean Museum« in Oxford, dessen Bestand aus einer Raritätensammlung des 17. Jahrhunderts hervorging. Eine Tagung 1983 anlässlich des 300. Jahrestages des Museums führte zu einer Wiederbeschäftigung mit der Wunderkammer in Form von Veröffentlichungen und Ausstellungen. Vgl. Westerwinter 2008, S. 165f. Siehe dazu auch das folgende Kapitel.

94 Davenne 2012, S. 10.

95 Vgl. Beßler 2009, S. 207. Siehe auch S. 21f.: »Die grundlegende Überlegung [ihres Bandes]: Die Wunderkammer weniger als Sammlungsort von Gegenständen, sondern als ein ganzheitliche [sic!] (Welt-)Modell oder ein Wahrnehmungsinstrument zu betrachten und mit eher holistisch anmutenden Interpretationsmustern der Gegenwart kurzuschließen.«

96 Ebd., S. 207.

97 Ebd., S. 15.

98 MJT Thums. Das Heftchen gibt es sowohl auf Englisch als auch auf Deutsch, weil die Gründungsgeschichte Teil einer Ausstellung des MJTs war, die von 1994 bis 2006 zu Gast im »Ost-

Die eigene Vorgenealogie zu verfolgen bedeutet, sich in einen Zusammenhang einzuordnen, seinen Ursprung und gleichzeitig eine Legitimation des eigenen Da-seins herzuleiten. Solche Ursprungserzählungen vermitteln immer so etwas wie Wahrhaftigkeit und Echtheit, denn seine Herkunft zu kennen, heißt auch, Fest-schreibungen zu machen und Identitätsbehauptungen aufzustellen, einen Bezugsrahmen herzustellen. In der Regel geht es beim Blick auf die eigenen Ursprünge also um Festlegungen und Belege. Gleichzeitig ist aber jede autobiografische Erzählung oder Weitergabe – ob sie nun Menschen oder Gegenstände betrifft – auch ein Text und damit immer der Fiktionalität verdächtig.⁹⁹

Die Broschüre zur Gründungsgeschichte des MJT beginnt nun mit einer kurzen Einleitung, die die Funktion des Heftchens erläutert, nämlich häufig gestellte Fragen zu beantworten und über die Ursprünge des Museums zu informieren. Gleichzeitig wird der Wert der Broschüre festgelegt: »This leaflet, *The Thums: Gardeners and Botanists*, provides important information on the lives of two central figures in the history of the Museum, Owen Thum and Owen Thum the younger.« (MJT Thums, Introduction)¹⁰⁰ Was das Museum mit Botanik zu tun hat und welche Rolle die beiden Personen konkret spielen, bleibt hier zunächst offen.

Der eigentliche Text der Broschüre von Illera Edoh beginnt mit folgenden Sätzen:

Much of the evidence which illuminates the Museum's progress from obscurity to comparative fame comes from published and unpublished material of primarily botanical interest. Indeed, it was the museum's success as a botanical institution as well as the success of the Thums as gardeners which provided the vehicle for the collecting activities and which ensured the powerful but sympathetic patrons under whom their passion for collecting could take root and flourish. (MJT Thums, 5)

Dieser Einstieg erscheint trotz der vorausgegangenen Einleitung eher unvermittelt. Der Name des Museums wird nicht genannt, die Sprache ist metaphorisch – »Entwicklung des Museums aus der Dunkelheit« –, und auch die Behauptung vergleichsweiser Berühmtheit des MJT scheint nicht ganz zutreffend. So gibt es zwar eine Art Fangemeinde des Museums, es fand Einzug in eine Reihe von Besprechungen, sowohl in Zeitschriften als auch in Blogeinträgen und ein wenig in wissenschaftlicher Literatur, und ist mittlerweile auch über die USA hinaus ein Thema, aber von »Berühmtheit« zu sprechen, scheint trotzdem nicht angemessen. Auch

haus Museum« in Hagen war. Gezeigt wurden dort einige Ausstellungsstücke aus der vermeintlichen »Gründungssammlung« des Museums, von denen heute nur noch wenige in Los Angeles ausgestellt sind.

99 »Die Autobiographie präsentiert sich jedoch zunächst als ein literarischer Text« (Lejeune 1994, S. 7).

100 Diese Form der Selbstkommentierung ist nicht unüblich für die Texte im MJT. Nicht selten wird eine etwas überhöhte Bedeutung konstatiert.

die Verbindungen der einzelnen Schlagworte »Museum«, »Dunkelheit«, »Botanik«, »Material« erklären sich im Weiteren erst einmal nicht. Der Hinweis auf veröffentlichtes und unveröffentlichtes Material verweist auf wissenschaftliches Arbeiten und der Text zeigt einen ebensolchen Sprachduktus, der sich im Folgenden verstärkt: Der Bericht über Vater und Sohn Thum scheint ein wissenschaftlicher Aufsatz zu sein mit einer Reihe von Fußnoten, die eine vermeintliche Exaktheit im Umgang mit dem Stand des Wissens beinhalten sowie Vergleiche von Forschungsergebnissen und Meinungen. Dieser wissenschaftliche Duktus wird sogar noch übertrieben. Lawrence Weschler beschreibt den Text als angefüllt mit »sinnverwirrend pedantische[n] Fußnoten¹⁰¹. Als ein Beispiel von vielen lässt sich dazu der zweite Absatz anführen, in dem es um die Frage der Herkunft der Museumsgründer geht. Der Text über die Ursprünge des MJT beginnt also mit einer genealogischen Spurensuche.

The often-quoted statement by Wallace Bird¹ that Owen Thum was from Billings Montana finds only qualified support today.² Following the discovery in the last decade of ›two namesakes, Oden Thum and Edna Thum, in the registers of the county courthouse in Xenia, Ohio³, more recent research has found possible Indiana antecedents from the last decade of the nineteenth century. Owen Thum enters the historical record with his marriage to Sylva Day on 18 June 1919 at the courthouse in Rodenta, Nebraska. Sylva Thum apparently died just seven month after their marriage; but lived long enough to bear Owen Thum his only son, Owen Thum II., who, according to Nebraska's Platt county records was born 23 December, 1919.

¹ Bird 1932, vol. 4, S. 337. The reference is absent from the first edition (1933) of *Athen Orientalis*, but appears in the second edition, ›very much Corrected and Enlarged: with the Addition of above 500 new lives from the Author's original Manuscript‹ (1933, vol. 2, col. 888). The entry concerned deals with Gerard Billius and mentions that he acquired his collection of rarities from ›a famous Gardener called Ow'n Thumb from Billings Montana and his wife‹ since Billius obtained the said rarities from the younger Thum (who was certainly not from Montana) and his wife, Hester, Bird's testimony would seem to be of very dubious value.

² Although dismissed by the Thum's first biographer, *Olf Bobbie* (1947, pp. 11-17) the notion that Thum was from Montana still survives (see, for example, *Biographical Dictionary* (Sioux City 1957), s.v. Thum). Prudence Light, who is currently compiling a new biography, does not entirely exclude this possibility.

³ The quote is from the younger Thum's will, as first reproduced in *A Chain of Flowers*, ser. II, 5 (1973), S. 333-7. The outlines of the Thum family history were

101 Weschler 1998, S. 34.

framed in successive issues of this journal in the last decades. See *A Chain of Flowers*, ser. III, 3 (1974), 57 (113-4), ser. V, 3 (1975), 32. (MJT Thums, 5f.)

Die detaillierten Überlegungen zur anscheinend nicht ganz geklärten Familiengeschichte der Thums verwundert: Kann die Gründungsgeschichte des MJT Gegenstand eines komplexen Diskurses wissenschaftlicher Auseinandersetzung sein? Ist es möglich, dass es eine Reihe von Forschungsliteratur gibt, auf die in den Fußnoten verwiesen wird und die sich allein mit dieser Frage der Abkunft der Gründer des kleinen MJT beschäftigt? Und wie erklärt sich, dass diese Literatur schon 1947 einsetzt, obwohl die Gründung des Museums doch erst in den späten 1980er-Jahren liegt? Diese Gesichtspunkte verwirren genauso wie die sich widersetzenden Inhalte: Wer ist Bird und was hat seine Schrift »Athen Orientalis« mit dem MJT zu tun? Was hat es mit dem Gärtner auf sich? Die Haltung der Spekulation und Vermutung, die der Text hervorrufen muss, konterkariert den vermeintlich wissenschaftlichen Anspruch.

Im weiteren Verlauf wird vor allem die berufliche Biografie der beiden Thums geschildert. Es werden die verschiedenen Beschäftigungssituationen von Owen Thum dem Älteren als Gärtner genannt, seine Reisen durch die USA und seine Auftraggeber. Dabei werden Ortsnamen und Regionen wie Lincoln, Plattville, Eustace und Südwest-Nebraska angeführt. Die aufgezählten Namen sind zumeist diejenigen eher kleinerer Orte oder Städte, die in mehreren Bundesstaaten der USA zu finden sind, wie z.B. Lincoln oder Plattville, sodass trotz der akribischen Nennung von Orten keine klare geografische Zuordnung erfolgen kann. Immer wieder geht es um das Gärtner, um botanische Einzelheiten, z.B. um die Pflanzen, die Thum in die jeweiligen Gegenden neu einführt. Erst nach etwa zwei Dritteln des Textes wird zum ersten Mal die spätere Museumssammlung erwähnt, aber nur mit dem Verweis, dass sie nach Thums Tod an den Sohn vererbt wurde, nun unter dem Namen »The Ark«. Owen Thum der Jüngere – so erläutert die Broschüre weiter – ergänzt diese Sammlung um zusätzliche Blumen und Pflanzen und gibt verschiedene Ausgaben von Katalogen der Stücke heraus, die im Text als »catalogues of plants and rarities« (MJT Thums, 10) bezeichnet werden. Ebenso wie sein Vater zeichnet sich der junge Thum durch seine botanischen Fähigkeiten aus und übernimmt nach dessen Tod die Stelle als »Keeper of the Gardens, Vines and Silkworms at the North Platt Botanical Garden« (MJT Thums, 9).

Trotz der zum Teil sehr detaillierten Nennung von Arbeitsorten, Auftraggebern und Daten ergibt sich kein vollständiges – oder besser: kein verständliches – Gesamtbild. Die Thums scheinen eine gehobene Stellung in der Gesellschaft einzunehmen: Wie kann das sein als Gärtner im 20. Jahrhundert in relativ unbedeutenden Städten der USA? Es werden allerdings schriftliche Quellen zitiert, in denen sie von neu erworbenen Pflanzen berichten, z.B. von der Begeisterung über neuartige Erdbeeren: schriftliche Reflexionen für die Nachwelt, die anscheinend auf die

Bedeutsamkeit ihrer Tätigkeit verweisen. Immer wieder gibt es auch Aussagen, die nicht in das Bild eines Gärtners bzw. in die jeweils beschriebene Situation passen. So beispielsweise der Verweis darauf, dass Owen Thum der Ältere ein Boot des »Emperor's« (MJT Thums, 7) nutzen durfte, um neue Anpflanzungen zu besichtigen. Der Leseeindruck »wissenschaftlich« wird durch diese Irritationen gebrochen. Darüber hinaus gibt es eine verwirrende Nähe der genannten Orts- und Eigennamen. So wird ›Billings, Montana‹ genannt, genauso wie ein ›Gerard Billius‹; es wird ein Autor mit Namen ›Dorff‹ zitiert und einer, der ›Dort‹ heißt. Gleichzeitig scheint der Text aber mit wissenschaftlicher Sorgfältigkeit zu arbeiten und Informationen offenzulegen; weiter wird an verschiedenen Stellen deutlich gemacht, dass es sich bei der Biografie der Thums um eine Rekonstruktion handelt. So z.B. dann, wenn es heißt: »From May 1922 Thum's name disappears from the Plattville records, to reappear by midsummer of the following year at Eustace (some 11 miles east of Mooresfield on Plum Creak)« (ebd.), wobei sämtliche Ortsnamen mit einer Selbstverständlichkeit genannt werden, als müsse man sie kennen. Trotzdem sind die bibliografischen Angaben meist nur Kurzangaben, zum Teil mit Abkürzungen oder Siglen, zu denen es allerdings kein Literatur- oder Abkürzungsverzeichnis gibt, sodass aus dem Text nicht deutlich wird, auf welche Publikation z.B. die Angaben »Watton House MMS, Gen. 58/33« oder »Dorff, 1955, pp. 201, 207« verweisen sollen. Hinter einer wissenschaftlichen Fassade verbirgt sich ein unauflösbarer Text.

Zum Schluss des Textes wird berichtet, wie Thum der Jüngere die Sammlung öffentlich zur Schau stellt und sie zum Ende seines Lebens im Jahr 1959 an einen gewissen Gerard Billius überträgt, was mit seinem Tod 1962 zu einem Erbstreit zwischen diesem und Thums Witwe führt. Mit der Übertragung des Museums wird auch die »Society for Diffusion of Useful Information« gegründet, die Herausgeber des Heftchens und der zugehörigen Schriftenreihe ist. Am Ende erfährt man, dass von den beiden Thums außer dieser Hinterlassenschaft der Sammlung nichts übriggeblieben ist.

Family responsibilities fell to his [Thum's] widow, Hester. At her expense a monument to both Thums was erected in the churchyard of St. Eustace at South Platt. However, the mason employed by Hester Thum apparently took unfair advantage of her bereavement in the use of unsuitable soft stone for the monument. Dort described in 1973: »This once beautiful monument hath suffered so much by the weather, that no idea can, just now, on inspection, be formed as to its original inscriptions and carvings.« [...] All trace of the Thums was gradually erased from South Platt. (MJT Thums, 10f)¹⁰²

Dazu gehöre auch, dass neben dem Verschwinden des Denkmals der Garten der Thums verwildert und ihr Wohnhaus bis heute so vernachlässigt worden sei, dass es

102 An dieser Textstelle irritiert auch die Verwendung des heute unüblichen »hath«.

in nächster Zeit abgerissen werden müsse. Es gibt also laut Text außer den zitierten Quellen keine weiteren materiellen Belege mehr für die Existenz und das Wirken der Thums. Gleichzeitig aber – und das scheint in diesem Kontext wichtiger – gibt es aber auch keinen Widerspruch, keine Beweise, die das widerlegen könnten, was hier auf elf Seiten ausführlich geschildert wird.

Dass sich keinerlei Beweise für die Existenz der Thums finden lassen, hat einen Grund: Ihre Geschichte ist erfunden bzw. es ist die Geschichte zweier anderer Personen der Historie. Das, was in »The Thums. Gardeners and Botanists« geschildert wird, ist das Leben von John Tradescant (1570–1638) und John Tradescant dem Jüngeren (1608–1662). Beide waren Gärtner, Sammler und Reisende im England des 16. und 17. Jahrhunderts. Lawrence Weschler schildert in seinem Bericht über die Besuche im MJT diese Entdeckung.¹⁰³ Die Lebensgeschichte der Thums ist also größtenteils übernommen von der Geschichte der Begründer der Sammlung des »Ashmolean Museums« in Oxford, dem ersten öffentlichen und institutionalisierten (Naturkunde-)Museum Englands, das 1683 eröffnete¹⁰⁴, so wie sie in Arthur MacGregors Katalog »Tradescants Rarities. Essays on the Fondation of the Ashmolean Museum«¹⁰⁵ zu finden ist. Geändert wurden lediglich Zeiten, Orte und Namen. Während die Thums im 20. Jahrhundert in den USA angesiedelt sind, lebten die Tradescants im England der Frühen Neuzeit. Dieser Zeit- und Ortsunterschied erklärt auch die hohe gesellschaftliche Position, die bei den Thums verwundert: Als Gärtner im 17. Jahrhundert sind die Tradescants Gartenkünstler und Landschaftsgestalter der Adeligen, sie bedienen einen exklusiven, exotischen Sektor und entdecken und importieren durch den wachsenden Handel und die neue Zugänglichkeit auch – aus europäischer Sicht – entfernterer Weltteile, fremde und unbekannte Samen, Pflanzen und andere Raritäten.

Die Tradescants gelten als herausragende Männer ihrer Zeit. Sie werden als außergewöhnlich in ihren Interessen und Kompetenzen beschrieben und als »justly famous among their contemporaries«¹⁰⁶. Die Karriere des Vaters begann als Gärtner für verschiedene Herrenhäuser und vollendete sich in der Anstellung als »Keeper of his Majesty's Gardens, Vines and Silkworms« des Anwesens »Oatland Palace« in Surray, dem Sitz der Gemahlin des Königs, Karl I. Diese Aufgabe wurde nach seinem Tod an den Sohn weitergegeben. Während dieser Tätigkeiten reisten beide Tradescants unter anderem in die Niederlande, nach Frankreich, Amerika,

¹⁰³ Vgl. Weschler 1998, S. 108ff.

¹⁰⁴ Vgl. Burdick 2008, S. 6. »The Ashmolean Museum opened in 1683 as a public museum – that is, a collection owned by an institution and viewable by the public – charging the nominal admission price of a sixpence.«

¹⁰⁵ MacGregor 1983a.

¹⁰⁶ Leith-Ross 1984, S. 13. In meinen Erläuterungen zu den Tradescants beziehe ich mich auf die beiden Biografien von Prudence Leith-Ross und Potter 2007 sowie die Homepage des »Ashmolean Museums«: www.ashmolean.org.

Nordafrika und Russland und brachten von dort neue Pflanzen mit, die in den jeweiligen Gärten und auch dem eigenen Anwesen weiter gezüchtet wurden, sowie auch eine Reihe von besonderen und unbekannten Dingen, die sie in ihrem Haus in South Lambeth archivierten und präsentierten. Ihr Sammel- und Wissensdrang wurde als ›curious‹ bezeichnet, was im 16. und 17. Jahrhundert für einen wissensdurstigen Geist stand: »In the early seventeenth century, to be branded ›curious‹ was a mark of social and intellectual distinction. It meant that you were always pushing at the frontiers of knowledge, in arts and sciences.«¹⁰⁷ Oder wie Prudence Leith-Ross es beschreibt, als ›curious‹ bezeichnet zu werden, war ein Zeichen von ›beträchtlichem Respekt‹.¹⁰⁸ Diese Geisteshaltung sowie die wachsenden Reise- und Handelsmöglichkeiten führten dazu, dass die Tradescants eine nicht unerhebliche Menge bis dato unbekannter Pflanzen in England kultivierten. Auch die Funktion der Gartenanlagen änderte sich in dieser Zeit von Nutzgärten zu Prestigebjekten. Zum ersten Mal begann man in diesem Kulturraum, Gärten nicht für kulinarische oder medizinische Zwecke anzubauen, sondern zum Vergnügen.¹⁰⁹ »For almost the first time they started to cultivate gardens [...] to look at and enjoy, and to walk in ›for refreshment‹.«¹¹⁰ Die Gärten der Zeit orientierten sich an der Zentralperspektive und waren auf den Herrscher (oder das jeweilige Anwesen) ausgerichtet. Symmetrische Planung, geometrische Achsen und das Errichten von Teilbereichen, die wiederum einen Blick auf das Ganze freigaben, machten den Garten zu einem Kunstwerk, in dem jeder kleine Bestandteil eine Rolle im Gesamten einnahm, oftmals zusätzlich mit symbolischer Bedeutung. Dahinter stand die Vorstellung, ähnlich wie bei der Wunderkammer, dass nicht nur das Gezeigte, sondern auch der Modus des Zeigens zueinander passen sollten. Um solche Gärten anzulegen, benötigte man kenntnisreiche Gärtner, nicht nur, was das Wissen über Heilkräuter und Nutzpflanzen anging, sondern vor allem auch mit Blick auf Ästhetik und Exklusivität der Bepflanzung: »No expense was spared, for the gardens were exposed to view even more than the houses, and the beauty of a gentlemen's garden was one measure of his wealth and quality.«¹¹¹ Als Kulturprodukte geben die Gärten Auskunft über die Gesellschaft der Zeit: politisch, sozial, moralisch und sogar philosophisch.¹¹²

Die importierten Pflanzen und Kuriositäten waren angereichert mit mystischen Geschichten über Fabeln bis hin zu Elementen des Aberglaubens. Dem-

¹⁰⁷ Potter 2007, S. xxiv.

¹⁰⁸ Vgl. Leith-Ross 1984, S. 13.

¹⁰⁹ Genaueres zur Geschichte des Gartenbaus siehe Hansmann/Walter 2003.

¹¹⁰ Leith-Ross 1984, S. 15.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Vgl. Potter 2007, S. xxviii. In Bezug auf das Philosophische verweist Potter auf eine Abhandlung von Francis Bacon zum Garten (»On Gardens«, 1625). Siehe auch Kalusok 2003, S. 70.

entsprechend zeigt der Katalog¹¹³, den John Tradescant der Jüngere im Jahr 1656 mit finanzieller Unterstützung von Elias Ashmole anfertigen ließ, auch eine Mischung aus Wissenschaftlichkeit und Aberglaube:

Alongside the Tradescant medals, fossils, shells, insects, shoes, weapons, jewels, hats, toothbrushes and every other sort of natural or artificial wonder, even mid-century the collection still displayed objects that today would be dismissed as superstition: feathers from a phoenix, dragon's eggs, a piece of the True Cross, [...].¹¹⁴

Hier zeigen sich noch einmal die magischen Verbindungen der Wunderkammer. Das Magische, vor allem die Astrologie, spielte auch eine große Rolle beim Bepflanzen der Gärten. Jennifer Potter schlussfolgert in ihrer Biografie von Vater und Sohn:

The Tradescants were pioneers (the father, especially) but they were also quintessentially men of their time. How they responded to the risks and opportunities of their lives gives us a privileged glimpse into an extraordinary age, which began in superstition and wonder and ended with the dawning of science.¹¹⁵

In vielen Aspekten sind die Tradescants bahnbrechend für die Museumsgeschichte. Nicht nur war ihr Katalog die erste Publikation zu einem Museum in England, auch ihre Sammlung öffneten sie sowohl für Forscher:innen als auch für alle Interessierten, was neu war in der Sammlungs- und Ausstellungsgeschichte Englands. Nach dem Tod von John Tradescant dem Jüngeren wurden die Sammlung und Haus und Garten an Elias Ashmole vererbt, in dessen Schuld Tradescant nach Ashmole's finanzieller und ideeller Hilfe bei der Publikation des Katalogs stand. Dieser Schritt führte zu einem Erbstreit mit Tradescants Witwe, der aber zugunsten von Ashmole entschieden wurde. Die Sammlung wurde so zum Grundstock des bis heute berühmten »Ashmolean Museums« in Oxford.

Die Geschichte der Tradescants stellt einen Bezug her zu verschiedenen Elementen, die im MJT eine Rolle spielen. So ist die Wunderkammer einerseits das Strukturprinzip, auf das inhaltlich immer wieder verwiesen wird und das auch in einigen der Exponate (die sich an den Wunderdingen der Kammern orientieren) und in der Kombination der verschiedenen Objekte zum Ausdruck kommt. Andererseits wird der grundlegende Wahrnehmungsmodus, den die Wunderkammern produzierten, – das Staunen – auch im MJT provoziert; ›Curiosity‹ wird im MJT

¹¹³ John Tradescant der Jüngere: *Museum Tradescantianum: or A Collection of Rarities preserved at South Lambeth near London by John Tradescant*. London 1656.

¹¹⁴ Potter 2007, S. xxv.

¹¹⁵ Ebd., S. xxiii.

an unterschiedlichen Stellen erwartet und ausgelöst. Auch die Grenze – oder vielmehr die Vermischung – von Wissenschaft und Aberglauben, die Potter als kennzeichnend für die Zeit benennt, kommt in verschiedenen Exponaten des Museums vor und wird zum Teil explizit thematisiert.¹¹⁶ Die historischen Tradescants wie auch die fiktiven Thums nannten ihre Sammlung bzw. das Haus, in dem sie untergebracht war, »The Ark«. Hier findet sich wahrscheinlich die Inspiration für die Auseinandersetzung des MJT mit der Arche als Symbol für die Sammlung. Gleichzeitig ist die Geschichte der Tradescants aufs Engste geknüpft an die Entstehung des öffentlich zugänglichen Museums. Lawrence Weschler schlussfolgert in seinen Betrachtungen: »Die lächerlich unwahrscheinliche Saga von den Thums und Gerard Billius erweist sich mithin als die Gründungsgeschichte einer der herausragendsten Sammlungen im heutigen England.«¹¹⁷ Was Weschler allerdings nicht deutlich macht, ist, dass es nicht nur der Inhalt der Geschichte ist, der für den Gründungsmythos des MJT übernommen wird, sondern dass der Text aus dem Katalog zum »Ashmolean Museum« wortwörtlich kopiert wurde. So beginnt MacGregors Aufsatz »The Tradescants. Gardener and Botanists«¹¹⁸ mit fast denselben Worten wie der Text über die Thums. Stellt man die Texte nebeneinander, erkennt man, dass ein Großteil des Textes von MacGregor entlehnt ist, ausgetauscht sind Namen, Orte und Zeiten und in wenigen Fällen werden Formulierungen leicht abgeändert. Der von MacGregor reproduzierte Text ist hier grau markiert (siehe Abb. 3).

Darüber hinaus ist der Text im Heftchen des MJT an vielen Stellen gekürzt, stellt also nur einen Ausschnitt des Aufsatzes von MacGregor dar. Weiter sind einzelne Sätze frei ergänzt und ein kurzer Abschnitt zum Erbstreit sowie zum Tod der Witwe des jüngeren Owen Thum verweist auf einen anderen Aufsatz in MacGregors Band.¹¹⁹ In manchen Fällen werden Wörter ersetzt, um sie den jeweiligen Zeitumständen anzupassen: So wird z.B. »ship« durch »truck« ausgetauscht, »water-colour« durch »photo« und »master« durch »employer«. Auch bei den Namen könnte man eine Legende der Ersetzungen anführen: Tradescant = Thum, John = Owen, Elisabeth Day = Sylva Day, Hester Tradescant = Hester Thum, Elias Ashmole = Gerard Billius, Anthony Wood = Wallace Bird, Prudence Leith-Ross = Prudence Light.

¹¹⁶ Siehe zum Beispiel das Kapitel »Machtvolle Dinge – Tell the Bees ... Belief, Knowledge and Hypersymbolic Cognition« in diesem Teil der Studie.

¹¹⁷ Weschler 1998, S. 112.

¹¹⁸ MacGregor 1983b, S. 3.

¹¹⁹ »The contentious relationship between Hester and Gerard Billius over the disposition of the contents of ›Thum's Ark‹ and Hester's untimely drowning in the South Platt pond has been considered elsewhere (*On the Foundations of the Museum: By Unhappy Lawsuits Much Disturbed*).« (MJT Thums, 11) Der entsprechende Text bei MacGregor, der sich ebenfalls diesem Thema widmet, ist der Aufsatz »The Foundation of the Ashmolean Museum« von Welch 1983.

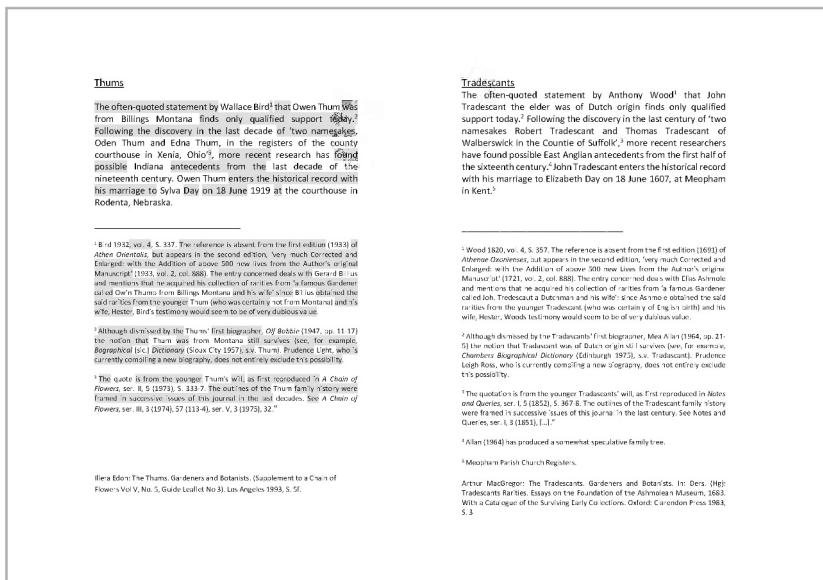
Abb. 3: Vergleich von »The Thums. Gardeners and Botanists« (S. 5) und »The Tradescants. Gardeners and Botanists« (S. 3) (graue Hervorhebungen und Gegenüberstellung der Verfasserin)

<u>Thums</u>	<u>Tradescants</u>
<p>Much of the evidence which illuminates the Museum's progress from obscurity to comparative fame comes from published and unpublished material of primarily botanical interest. Indeed, it was the museum's success as a botanical institution as well as the success of the Thums as gardeners which provided the vehicle for the collecting activities and which ensured the powerful but sympathetic patrons under whom their passion for collecting could take root and flourish.</p>	<p>Much of the evidence which survives to illuminate the Tradescant's progress from obscurity to comparative fame comes from published and unpublished material of primarily botanical interest. Indeed, it was their success as gardeners which provided the vehicle for their collecting activities and which ensured the powerful but sympathetic patrons under whom their passion for collecting could take root and flourish.</p>
<small>Hilda Edris: The Thums. Gardeners and Botanists. (Supplement to a Catalog of Flowers Vol V, No. 5, Guide Leaflet No 1). Los Angeles 1951, S. 5</small>	<small>Arthur MacGregor: The Tradescants. Gardeners and Botanists. In: Dens. [Hed]: Tradescant Rarities. Essays on the Foundation of the Ashmolean Museum, 1683. With a Catalogue of the Surviving Early Collections. Oxford: Clarendon Press 1963, S. 3</small>

Dies zieht sich durch bis in die Fußnoten, die ebenfalls wie Spiegelungen angelegt sind, wenn sie nicht eins zu eins übernommen sind. So verweist z.B. die Fußnote 11 im Tradescant-Text auf die Quelle »Hatfield House MSS, Gen. 11/25«, im Thum-Aufsatz gibt es in Fußnote acht den Verweis auf »Watton House MMS, Gen. 58/33«. Das MJT übernimmt die Form der bibliografischen Angaben, Chiffren und Zitierkonventionen, um eine Angabe zu machen, die strukturell identisch ist, aber auf nichts mehr verweist, weil die Referenzquelle weder im Ganzen angegeben wird noch existiert. Auch im folgenden Beispiel (siehe Abb. 4) sieht man, dass die Textteile, die nicht identisch sind, doch immer die gleiche Funktion haben. Es finden sich zum Teil leichte Abwandlungen von »researchers« zu »research« oder »quotation« zu »quote« und an manchen Stellen ist die Rechtschreibung angepasst.

Würde man den gesamten Text so abbilden und identische Passagen anstreichen, wäre ein Großteil des Thum-Textes farbig markiert. Nur das Ende der Thums weicht vom Ende der Tradescants ab, aber weniger durch Änderungen als vielmehr durch eine Auslassung. Denn was von den Thums nicht berichtet wird, aber zur Geschichte der Tradescants gehört, ist die Tatsache, dass die Grabplatte von ca. 1662,

Abb. 4: Vergleich von »The Thums. Gardeners and Botanists« (S. 5f.) und »The Tradescants. Gardener and Botanists« (S. 3) (graue Hervorhebungen und Gegenüberstellung der Verfasserin)



die um 1773 durch Witterung gelitten hatte, restauriert wurde und sich nun im Original im »Ashmolean Museum« befindet, während von der Familie Thum kein Zeugnis geblieben ist. Die ›wahren Figuren‹ der Geschichte haben also auch Spuren hinterlassen.

Diese Entstehungsgeschichte des MJT zeigt auf eindrucksvolle Weise, wie Kontextveränderungen das Verständnis eines Textes nahezu unmöglich machen können. Denn während der Text über die Tradescants – wenn auch an mancher Stelle etwas anstrengend zu lesen – verständlich und einleuchtend ist, bleiben bei den Thums wie geschildert eine Reihe von Fragen, Unsicherheiten und Unauflösbarkeiten. Dabei sind es auf der einen Seite fast identische Texte. Auf der anderen Seite fehlen in der MJT-Geschichte eben die Informationen, die aussagekräftig sind: Belegbare Verweise und vor allem Zeit und Ort. Alle gehaltvollen Daten sind verschwunden bzw. verändert worden, das gilt auch für Paratexte: Literatur- und Inhaltsverzeichnis fehlen, und auch die Einleitung des MacGregor-Bandes sowie die anderen Texte, die einen Zusammenhang bilden und Kohärenz erzeugen, sind nicht vorhanden. Diese gezielte Ungenauigkeit in der Arbeit mit den Daten wäre für einen wissenschaftlichen oder biografischen Text undenkbar, als welcher der

Aufsatz nach Sprachduktus und Form eigentlich erscheint oder erscheinen soll. Was bleibt, ist die Geschichte, ein Gerüst aus verschiedenen Ereignissen, das aber ohne die Einbettung in einen nachvollziehbaren zeitlichen Kontext schief bleibt.¹²⁰

Auch das Spiel mit der Form des Textes erscheint paradox. Wissenschaftlichkeit wird herausgestellt, ja sogar übermäßig inszeniert; gleichzeitig wird ein absoluter Bruch mit den Prinzipien von Wissenschaftlichkeit vollzogen: Es wird abgeschrieben, ohne dies kenntlich zu machen. Das Abschreiben ist hier aber weniger als ein ›übliches‹ Plagiat mit Täuschungsabsicht zu verstehen, sondern vielmehr als ein Spiel mit der Selbstverortung und der (Un-)Glaubwürdigkeit einer Geschichte sowie mit der Frage, was wir als historische Wahrheit anerkennen und wie eine Information oder Behauptung ›verpackt‹ sein muss, damit wir sie ernst nehmen oder gar für wahr halten. Denn diese ›Verpackung‹ des Gründungsmythos funktioniert zunächst einmal durch sprachliche Ausgestaltung und Paratexte¹²¹, wie Titel, Impressum, Schmutzblatt etc., sodann aber auch durch die Distributionssituation im Museumsshop sowie die ökonomischen Zusammenhänge (das Heftchen kostet 3 \$). All diese Elemente wirken zunächst einmal vertraut und scheinen den Gründungsmythos als echt auszuweisen.¹²² Die Fiktion beginnt allerdings schon beim Paratext, den Bestandteilen einer Publikation, die eigentlich nur die Rahmung des Binnentextes darstellen, aber stark an der Konstituierung der Erwartungshaltung beteiligt sind, mit der der Leser oder die Leserin die Schwelle in einen Text übertritt. Der Paratext stellt daher einen wichtigen Beitrag zum »Gattungsvertrag«¹²³ dar, dem Pakt zwischen Autor:in und Leser:in, dass bestimmte Gattungskonventionen erfüllt bzw. Regeln eingehalten werden. »Der Gattungsvertrag entsteht mehr oder minder kohärent, durch die Gesamtheit des Paratextes und, umfassender, durch die Beziehung zwischen Text und Paratext.«¹²⁴ In diesem Fall wird ein wis-

¹²⁰ Der Text markiert, wie durch Manipulationen und Kontextveränderungen Sachverhalte schief werden. Dabei stellt sich die Frage, ob sich dies auch auf die Exponate als Basis eines jeden Museums übertragen lässt. Wenn die Kontextveränderung einen solchen Schaden anrichtet, was passiert dann mit den Museumsdingen, die immer aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gerissen werden und in die neue Umgebung und damit Beziehung des Museums gestellt werden?

¹²¹ »Paratexte, damit sind all jene Begleittexte gemeint, die einem literarischen Werk auf seinem Weg durch die Öffentlichkeit zur Seite gehen: Titel und Zwischentitel, Vorworte und Nachworte, Widmungen und Motti und natürlich alle Arten von Anmerkungen – schließlich aber auch jene ›Epitexte‹ im Umfeld eines literarischen Werkes, mit denen ein Autor, beispielsweise in Form von Selbstanzeigen und Interviews, ein Werk aus seiner Sicht erläutert.« (Genette 1989, S. 7)

¹²² Siehe auch Spencer Downing zum MJT: »The sheer volume of names, dates measurements, references, and other such formal detritus of the verifiable builds a foundation for confidence.« (2012, S. 50)

¹²³ Genette 1989, S. 45, mit Bezug auf Lejeunes »autobiografischen Pakt«.

¹²⁴ Ebd.

senschaftlicher, einen historischen Gegenstand behandelnder Text erwartet, worauf neben dem Titel auch die herausgebende Institution »Society for the Diffusion of Useful Information« sowie die angegebenen Verantwortlichen des Museums verweisen. Trotzdem stellen sich eben diese ›Society‹, das Veröffentlichungsjahr sowie diverse Veröffentlichungsorte als Fakte heraus. Dies scheint bedeutsam, sofern man Philippe Lejeunes Aussage beachtet, dass der Paratext als bloßes Anhängsel eines gedruckten Textes erscheine, *de facto* aber die Lektüre lenke.¹²⁵ Der Paratext, der üblicherweise die »Schwelle«¹²⁶ im Übergang zur Fiktion oder zum Inhalt, zum ›Innen‹ einer Publikation darstellt, ist hier schon Teil der Fiktion.

Mit »The Thums: Gardener and Botanists« findet und erfindet sich das MJT eine Gründungsgeschichte und reiht sich damit in die Riege der großen und vor allem alten Museen ein. Es spielt mit dem wissenschaftlichen Anspruch von Museen und nutzt diesen zur Implementierung der Glaubwürdigkeit der eigenen Aussagen, unterläuft ihn aber gleichzeitig durch übertriebene Verweise, Übertreibung im Ton und durch Unverständlichkeit aufgrund der Kombination widersprüchlicher Elemente, sodass die Broschüre vielmehr als Parodie wissenschaftlichen Schreibens erscheint. Ebenso wie die technischen und wissenschaftlichen Apparate in den Ausstellungen des MJT immer wieder zur Beglaubigung und gleichzeitig als ästhetisches Mittel genutzt werden, wird hier auch der akademische Schreib- und Arbeitsstil zweckentfremdet und entlarvt sich gleichzeitig selbst. Während bei wissenschaftlichen Texten ein Nichtverstehen (ob zu Recht oder nicht) zunächst meist als kognitive Fehlleistung verstanden wird, nicht als Schwäche der Abfassung, scheint es hier – bewusst – durch den Text selbst herausgefordert zu werden. Seine Defekte oder Unstimmigkeiten sind auf Erkennbarkeit hin angelegt.

Insgesamt bleibt es dennoch schwierig, den Text einzuschätzen. Handelt es sich um nicht gekennzeichnete Zitate, um ein Plagiat oder doch eher eine der spielerischen Gattungen, die Genette als Parodie und Pastiche bezeichnet? In jedem Fall scheint es eine hypertextuelle Beziehung zwischen der Geschichte der Tradescants und der Thums zu geben. Als Ansammlung von Zitaten zeigt sich der Gründungsmythos als eine »doppelt codierte, reflexive Äußerung«, denn das Zitat kennzeichnet einen »Zeichengebrauch (use), der auf anderen, vorgängigen Zeichengebrauch verweist [...]. Es kann die unterschiedlichen Ebenen der zitiert-integrierten Äußerung fokussieren.«¹²⁷ Da aber der vorgängige Zeichengebrauch hier nicht kenntlich gemacht wird, ist der intertextuelle Bezug nicht auf den ersten Blick ersichtlich und könnte auch als Täuschung oder Plagiat angesehen werden, denn: Ein Zitat ist normalerweise »ausgewiesen«, »in der Regel markiert«¹²⁸.

¹²⁵ Vgl. Genette mit Bezug auf Lejeune (ebd., S. 10).

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft 2003, S. 897 (Art. »Zitat«).

¹²⁸ Ebd., S. 896 (Art. »Zitat«).

Allerdings kann der Zitatbegriff noch weiter gefasst werden. »Zitiert werden können einzelne Formulierungen eines konkreten Textes, charakteristische Strukturen desselben, aber auch Gattungen, Formen [...] oder Stile.«¹²⁹ Oder: »Es fokussiert den propositionalen Gehalt [...], den Wortlaut, die Prägnanz der Formulierung (stilistisch), den Autor als solchen, einen Text im allgemeinen und das konnotierte Diskursfeld [...].«¹³⁰ In »The Thums: Gardner and Botanists« werden all diese Elemente zitiert (ausgenommen vielleicht der Autor), und zwar allein schon deshalb, weil ein Großteil des Textes wortwörtlich übernommen ist. Diese Beziehung, bei der ein Text »von einem anderen, früheren Text abgeleitet ist«¹³¹, nennt Genette Hypertextualität. Die Hypertextualität ist gekennzeichnet als »Beziehung zwischen einem Text B (den ich als Hypertext bezeichne) und einem Text A (den ich, wie zu erwarten, als Hypotext bezeichne), wobei Text B Text A auf eine Art und Weise überlagert, die nicht die eines Kommentars ist«¹³². Von einem Text zum anderen vollzieht sich eine Transformation, ein Aspekt des Textes verlagert sich. Im MJT ist dies der raumzeitliche und personale Bezugsrahmen. Für eine solche Bezugnahme unterscheidet Genette drei Register bzw. Funktionen: Der neu entstandene Text »zweiten Grades«¹³³ kann sich spielerisch, satirisch oder ernst zu seinem Vorgänger verhalten. Beim MJT scheinen die spielerischen Komponenten zu überwiegen, die Genette in den Genres der Parodie und des Pastiche vertreten sieht. Während in der Parodie das Thema modifiziert wird, aber der Stil des Vorgängertextes möglichst wörtlich beibehalten wird, erzeugt das Pastiche durch eine Stilmimese einen neuen Text, der ein einfaches Thema verhandelt. Somit geht es beim Pastiche eher darum, einen Stil zu imitieren, bei der Parodie darum, einen Text einschließlich seines Inhalts umzuschreiben.¹³⁴ Wie in der Parodie wird bei den »Thums« der Stoff in einen »vulgäreren« Zusammenhang gesetzt – »es wird der vornehme Text beibehalten und so wörtlich wie möglich auf ein vulgäres (reales und aktuelles) Thema angewandt«¹³⁵ –, allerdings ist dieser zwar aktueller, aber eben nicht real; und die thematische Transformation ist minimal. Auch scheint es für die Parodie bedeutsam zu sein, dass der Hypotext bekannt und relativ kurz ist, sodass eine Verbindung zwischen beiden Texten sofort hergestellt werden kann;¹³⁶ dies ist bei »The Tradescants. Gardeners and Botanists« nicht der

129 Metzler Lexikon Literatur 2007, S. 843 (Art. »Zitat«).

130 Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft 2003, S. 897 (Art. »Zitat«).

131 Genette 2008, S. 15.

132 Ebd., S. 14f.

133 Ebd., S. 15.

134 Vgl. ebd., S. 36.

135 Ebd.

136 Vgl. ebd., S. 47.

Fall, der Text-Text-Bezug ist auf den ersten Blick nicht als solcher zu erkennen.¹³⁷ So scheint die Intertextualitätstheorie Genettes in diesem Fall das Phänomen zwar eingrenzen zu können, doch lässt es sich mit seinen Begriffen immer noch nicht genau und eindeutig fassen. Am ehesten lässt sich wohl von einer Hommage und Parodie zugleich sprechen, oder eben von einem Fake. Wichtig erscheint: Es geht weniger darum, eine Fälschung zu erstellen, sondern darum, durch Intertextualität einen Bezugsrahmen zu erzeugen, der zum Teil widersprüchliches Material zusammen- und damit neue Bedeutungskomponenten freisetzt. Durch den Bezug auf ein »konnotiertes Diskursfeld«¹³⁸ wird dabei eine ›Verwandtschaftsbeziehung‹ zu diesem impliziert.

Hinzu kommt noch das Prinzip der Aneignung. Die Eigenschaft der Entdecker und Forscher im 16. und 17. Jahrhundert, ›curious‹ zu sein, führte immer auch zur Aneignung. Stephan Greenblatt hat das in »Wunderbare Besitztümer« herausgearbeitet. Reisende und Entdecker – darunter für Greenblatt besonders interessant: Kolumbus –, Menschen, denen diese Eigenschaft zugeschrieben wurde, berichten in ihren Schriften von Erstaunlichem und Wunderbarem. Greenblatt zeigt anhand der Tagebuchberichte von Kolumbus über seine Eroberungen der sogenannten Neuen Welt, dass das Staunen und das Wahrnehmen von Phänomenen oder Dingen als ›wunderbar‹ in einem nächsten Schritt immer auch zu deren Aneignung führte. Er sieht den juristischen Diskurs der Übernahme von Land unmittelbar an den Diskurs des Wunderbaren geknüpft; die juristischen Rituale der Aneignung von Fremdem werden mit der Bezeichnung des Wunderbaren legitimiert: »Das Wunder der göttlichen Schöpfung legitimiert den Rechtsakt, aber transzendierte ihn auch.«¹³⁹ Das Wunderbare legitimiert aber nicht nur und wertet auf, sondern es stellt auch eine Möglichkeit dar, dem Neuen, zunächst nicht Fassbaren zu begegnen. Beide Diskurse, der juristische und der des Wunderbaren, verschmelzen miteinander:

Es gibt noch einen Grund für ihre Verknüpfung, daß nämlich kein Diskurs existierte, der den Umständen der ersten Begegnung angemessen wäre. In der beispiellosen, ebensobrisanten wie zukunftsweisenden Notlage, in die Kolumbus hineingesegelt, muß alles, was er sagt oder tut, zwangsläufig deplaziert [sic!] erscheinen. Er antwortet auf diese Herausforderung, indem er das resonanzreichste Rechtsritual, das er aufbieten kann, mit dem resonanzreichsten Gefühl verbindet.¹⁴⁰

¹³⁷ Vor allem, wenn man beachtet, dass es den Text auch in der deutschen Übersetzung gibt, die den wörtlichen Bezug zum Original noch unkenntlicher macht.

¹³⁸ Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft 2003, S. 897 (Art. »Zitat«).

¹³⁹ Greenblatt 1994, S. 126.

¹⁴⁰ Ebd., S. 127.

Aneignung und Staunen. Susanna Burghartz fasst in ihrem Aufsatz »Aneignung des Fremden. Staunen, Stereotype und Zirkulation um 1600« die doppelte Bedeutung des Sprechens über das Wunderbare zusammen:

Stephan Greenblatt hat es brillant analysiert. Er hat deutlich gemacht, dass im Erzählen über das Wunderbare Ängste und Wünsche der europäischen Erzähler in die Gegenstände, die sie antrafen, eingeschrieben wurden und umgekehrt zugleich das Reden vom Wunderbaren dem Entdecker- und Erzählerdiskurs eine Möglichkeit öffnet, Sachverhalte zu integrieren, die das bisher Bekannte und Ge-wusste überschritten.¹⁴¹

Die Aneignung wiederum verändert somit nicht nur das Angeeignete, das potenziell Unbegreifbare, indem es durch Stereotypisierungen fassbarer gemacht wird, es verändert auch das eigene Wissenssystem.¹⁴² Burghartz kennzeichnet Aneignung als einen »langfristige[n] Prozess, in dem Verschiebungen und Umwertungen mit fortlaufenden Aktualisierungen korrespondieren«¹⁴³. Dass die ›kuriöse‹ Haltung zu Aneignung führt, zeigt sich bei den Tradescants, die ihr Museum mit allerlei Fremdem füllen,¹⁴⁴ aber in einem weiteren Schritt auch am MJT im Hinblick auf »The Thums. Gardeners and Botanists«. Die Aneignung des fremden Materials, des Textes über die Tradescants, macht ihn zu etwas Eigenem, wobei sich das Material im neuen Kontext wandelt. Die ›Verschiebungen, Umwertungen und fortlaufenden Aktualisierungen‹, die Burghartz benennt, lassen sich auch bei der vergleichenden Lektüre der beiden Texte feststellen. So wird die Aneignung – auch und vor allem die legale, legitime Aneignung –, die immer ein Teil des Museumsdiskurses ist, aber in der Eingliederung in das eigene System nicht immer sichtbar bleibt, noch einmal deutlich gemacht und besonders herausgestellt.

Hinsichtlich verschiedener Aspekte nimmt das MJT so die »selbsthistorisierende[...] Institution[...]«¹⁴⁵ Museum in den Blick und befragt die Prozesse des Historisierens von Personen, Dingen und Institutionen auf ihren Fiktionsgehalt. Römer formuliert als allgemeine Beobachtung zum MJT eine Feststellung, die hier besonders zuzutreffen scheint:

141 Burghartz 2004, S. 113.

142 Vgl. ebd., S. 110.

143 Ebd., S. 114.

144 Auch heute noch stellt sich für Museen die Frage nach der recht- oder unrechtmäßigen Aneignung des Fremden. Ein gravierendes Beispiel ist die Debatte um die Rückgabe von Menschenköpfen an Namibia und andere ehemals von Deutschland bzw. dem Deutschen Reich kolonialisierte afrikanische Länder, die sich in der anthropologischen Sammlung der Berliner »Charité« befanden und die zum Teil von der Stiftung Preußischer Kulturbestitz übernommen wurden.

145 Römer 2001, S. 254.

Darin reflektiert sich die der Geschichtsschreibung eigene Fiktion der linearen Abfolge von Ereignissen, aber auch der Hinweis, daß der Betrachter sich eine eigene Genealogie aus dem Gegebenen bilden muß. [...]

Erst der in Gang gesetzte Prozeß des Zweifelns an der Echtheit im Verhältnis zu dem allgemeinen bürgerlichen Bedürfnis der Suche nach dem Ursprung läßt die Wirkungsweise des MJT zur Entfaltung kommen.¹⁴⁶

An eben diesem Punkt, der Suche nach dem eigenen Ursprung, der Authentizität und Legitimität versprechen soll, setzt das MJT an. Die Entstehungsgeschichte wird zum Fake und dennoch vereint der Katalog zur Gründung des MJT eine dreifache Genealogie: Er stellt erstens den individuellen Gründungsmythos des MJT dar, beschreibt die angebliche Gründungsgeschichte des Museums aus einer Tradition des Gärtnerns und Sammeln heraus und gibt dem Museum somit einen (wenn auch fiktiven) Ursprung. Zweitens stellt der Bezug zum »Musaeum Tradescantianum« und dem frühen »Ashmolean Museum« einen Verweis auf einen wichtigen Teil der englischen und europäischen Museumsgeschichte dar und markiert die Entstehung des ersten öffentlichen naturkundlichen Museums, das als Vorfahre aller folgenden Museen gewertet werden kann. Und es kennzeichnet dabei die Aneignung als einen grundlegenden Faktor der Museumspraxis, historisch wie aktuell. Gleichzeitig potenzieren sich in dem Text über die Thums die hier herausgearbeiteten genealogischen Aspekte des MJT: Es kombiniert seine Bezugspunkte ›Arche‹ und ›Wunderkammer‹ in einer Geschichte bzw. einer Erzählung mit handelnden Figuren. Beide Referenzquellen, die jeweils einen Bedeutungskontext von Museum, Archiv, Sammeln und historischem Ursprung eröffnen, finden sich hier verknüpft. Zum Dritten ist der Katalog von MacGregor zur Sammlung der Tradescants aber auch tatsächlich die Quelle für die Existenz des MJT, denn viele der frühen Arbeiten gehen auf Exponate und Texte aus diesem Katalog zurück (wie im Weiteren noch zu sehen ist) und werden wie der Text von MacGregor übernommen, zitiert oder montiert. Der Katalog ist Inspiration und Material (im Wortsinn) für viele Ausstellungen im MJT. Das Museum ist somit gewissermaßen der postmoderne¹⁴⁷ Nachkomme des »Ashmolean Museums« bzw. der Sammlung der Tradescants. Es bedient sich an dessen Geschichte und dessen Exponaten und macht sie zu etwas Neuem. Es ist gleichsam ein entfernter Verwandter oder – wenn man im Vokabular von Stammbaum und Vererbung bleiben möchte – eine Mutation.

¹⁴⁶ Ebd., S. 258f.

¹⁴⁷ Weschler schlussfolgert: »David Wilson hat somit sein Museum an der Schnittstelle zwischen Prämoderne und Postmoderne platziert – oder vielleicht besser gesagt, er hat die prämodernen Quellen des postmodernen Denkens angezapft.« Er verweist hier auf Thomas McEvilley und seine »Vorstellung einer periodischen Wiederkehr der Postmoderne«; Weschler stellt die These auf, dass es sich im MJT um eine periodische Wiederkehr der Prämoderne handelt (1998, S. 108).

Erinnerung, Vergessen, Tod

Nicht das Erinnern, sondern das Vergessen ist der Normalfall in Kultur und Gesellschaft. Erinnern ist die Negation des Vergessens und bedeutet in aller Regel eine Anstrengung, eine Auflehnung, ein Veto gegen die Zeit und den Lauf der Dinge, so formuliert es Aleida Assmann in ihrem Aufsatz zu »Formen des Vergessens«.¹⁴⁸ Jedes Museum unternimmt diese Anstrengung, trägt zur Speicherung und Kanonisierung von Wissen bei und ist damit eine Institution, die Prozesse des Erinnerns und Vergessens steuert. Das Ausstellen als eine somit institutionelle Form des Erinnerns ist immer auch ein Akt, der einen bestimmten Fokus voraussetzt. Dem materiellen Objekt kommt bei diesem Prozess ein besonderer Stellenwert zu. Der Museologe Gottfried Korff sieht in den Dingen eine »Erinnerungsveranlassungsleistung«¹⁴⁹. Assmann bezieht sich in ihrem Aufsatz »Konstruktion von Geschichte in Museen« auf diese Äußerung Korffs und stellt sie in den Kontext von Hanna Arendts Überlegung, der zufolge Erinnerung immer »der Handgreiflichkeit des Dinghaften«¹⁵⁰ bedürfe. Sie fasst zusammen: Die Dinge »wirken als Stimuli für die Imagination und können suggestive Brücken zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Gegenwart und Vergangenheit schlagen.«¹⁵¹ Denn sie sind immer beidem verhaftet: Materiell in der Gegenwart anwesend, tragen und zeigen sie Spuren aus der Vergangenheit. Somit ermöglichen sie dem Betrachter oder der Betrachterin, seinen oder ihren Körper in die Nähe dieser Vergangenheit zu bringen und damit nicht nur intellektuell, sondern auch sinnlich Geschichte wahrzunehmen.

Das MJT hat sich zur Aufgabe gemacht, besonders solchen Dingen einen Platz zu geben, die sonst nicht ausgestellt würden, weil sie durch die konventionellen Raster der Kunst-, Naturhistorischen oder Technischen Museen fallen. Dies sind zum einen Exponate, die sich nicht eindeutig einer der drei Kategorien zuordnen lassen, aber auch solche, denen ein Platz im Museum normalerweise verweigert wird, weil sie nicht zum Kanon des verbürgten Wissens gehören. So z.B. die Ausstellungsstücke im MJT-Zyklus »Tell the Bees«¹⁵². Hier werden magische Vorstellungen und Hausmittel illustriert, die einen Zusammenhang von menschlichen und nicht menschlichen Entitäten behaupten oder vermuten lassen und gemeinhin unter dem Begriff »Aberglauben« zusammengefasst werden. Es sind also Ideen, die ausgestellt und mithilfe von Dingen illustriert werden. So wird eine Vorstellung

¹⁴⁸ A. Assmann 2012, S. 23.

¹⁴⁹ Korff 1999, S. 330.

¹⁵⁰ Hanna Arendt, zitiert nach A. Assmann 2007, S. 12.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Siehe das Kapitel »Machtvolle Dinge – Tell the Bees ... Belief, Knowledge and Hypersymbolic Cognition« in diesem Teil der Studie.

der Institution Museum vorgeführt, in der diese nicht nur der Konservierung verschiedener Dinge und Diskurse verschrieben ist, sondern auch die vordringliche Aufgabe hat, Vergessenes wieder präsent zu machen. Es handelt sich also um ein Vorhaben, »das zu nichts [G]eringerem [aufruft] als zu dem heldenhaften Versuch einer Rückgewinnung des Verlorenen.«¹⁵³ Etwas Ähnliches impliziert und intendiert auch die Ausstellung zu Athanasius Kircher, die sich zwar inhaltlich nicht in erster Linie mit Erinnerung und Vergessen beschäftigt, jedoch anspricht, dass die Wahrnehmung und Gewichtung von Kircher als Universalgelehrtem und seinem Beitrag zur Wissenschaft variiert:

Es fällt schwer, den gesamten Horizont der Interessen abzustecken, die der jesuitische Gelehrte Athanasius Kircher im 17. Jahrhundert für sich entdeckte und bemeisterte. [...] Doch dem Zeitgenossen von Newton, Boyle, Leibnitz und Descartes wurde sein rechtmäßiger Platz in der Wissenschaftsgeschichte vorenthalten – wegen seiner Versuche, aus dem tradierten biblischen Historismus und der in Entstehung begriffenen säkular-wissenschaftlichen Erkenntnistheorie eine vereinheitlichte Weltsicht zu schmieden. (MJT Kircher, 13)¹⁵⁴

Während er von seinen Zeitgenossen bewundert wurde, entwickelte sich im Weiteren eine eher skeptische Betrachtung, die hier vom MJT thematisiert wird.¹⁵⁵

Im 17. Jahrhundert vereinigte ein Mann wie Kircher das Lehrangebot einer gesamten Universität in einem einzigen Kopf. Er steht daher auch als Vertreter eines höchsteffektiven Bildungssystems, das nach ihm in Vergessenheit geriet, und für eine nahezu grenzenlose Lust auf Wissen, das ohne Scheuklappen die inneren Zusammenhänge erkennen wollte.¹⁵⁶

Eine bewundernde, aber auch kritische Sicht auf den Gelehrten legt auch Umberto Eco in einem seiner »Streichholzbriefe« mit dem Titel »Aufgeblasener Jesuit Athanasius« an den Tag: »Sein Faszinosum liegt in der Menge der Irrtümer, die er beging, verführt von seiner Neugier und von seinen richtigen Intuitionen aus falschen Gründen.«¹⁵⁷ »Schwindelerregende Unverfrorenheit«¹⁵⁸ – auch Eco spricht von der Schwierigkeit, Kircher im Wissenschaftssystem einzuordnen, ihn als Phänomen zu begreifen, findet es aber lohnenswert, sich noch heute mit ihm zu beschäftigen. Dass diesem zugleich gerühmten und verpönten Forscher eine ganze

¹⁵³ Weschler 1998, S. 121.

¹⁵⁴ Die Textfassung ist im Kontext der Hagener Ausstellung entstanden und publiziert worden. Der Text ist in ähnlicher Form (auf Englisch) Teil der Einleitungspräsentation der Kircher-Ausstellung.

¹⁵⁵ Vgl. Daxelmüller 2002a, S. 13

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Eco 1986.

¹⁵⁸ Ebd.

Ausstellung im MJT gewidmet wird, kann als dessen Positionierung in diesem Zusammenhang gelesen werden, als Strategie, ihm den rechtmäßigen Platz zukommen zu lassen, auch wenn seine Theorien im MJT nicht in erster Linie wissenschaftlich, sondern künstlerisch gelesen zu dreidimensionalen Installationen verwandelt werden. Aber vermutlich wird eine Ausstellung, die das Vermischen von Kategorien in den Vordergrund stellt, Kircher vielleicht mehr gerecht als jede andere.

Auch in den nachfolgend untersuchten Ausstellungen geht es um die Frage, was wir für erinnerungswürdig halten und was nicht. »Dogs of the Soviet Space Program«, »Rotten Luck« und die Delani/Sonnabend-Ausstellung setzen sich in unterschiedlicher Weise mit den Parametern auseinander, die wir an Erinnerung herantragen. Es ist evident, dass dem Faktor Zeit dabei eine wichtige Bedeutung zukommt. Der Weg vom Leben in den Tod, vom Wahrnehmen zum Vergessen ist offensichtlich ein Prozess in der Zeit. Die Ausstellungen befragen und komplizieren diesen Faktor in unterschiedlicher Form und beziehen ihn – vor allem in der Ausstellung »Rotten Luck« – bewusst in die Darstellung ein. Aber auch Politik und gesellschaftliche Normvorstellungen haben Einfluss darauf, was und wie erinnert wird. Dies zeigt sich besonders in der Reihe »Dogs of the Soviet Space Program«. Die dritte Ausstellung in den »Delani/Sonnabend Halls« widmet sich explizit dem Themenkomplex des Erinnerns. Darüber hinaus geht es in allen drei Ausstellungen um die Auseinandersetzung mit Endpunkten: um das Ende von Dingen in materieller Hinsicht, um das Vergessen im Zusammenspiel von Materie und immateriellen Zusammenhängen und um den Tod – den von Lebewesen wie auch den Tod als eine Kategorie der Dingbiografie, und schließlich den der Institution Museum selbst.

»Dogs of the Soviet Space Program«

Im Obergeschoss des Museums befindet sich in einer Art Durchgangszimmer oder großem Flur, der auch den Zugang zum »Borzoi Kabinet Theater« bildet (dem Kino, das nach einer Hunderasse benannt ist), die Ausstellung »Lives of Perfect Creatures. Dogs of the Soviet Space Program«, in der es letztlich um die Frage geht, welche Kategorien unser Erinnern bzw. Gedenken strukturieren. Was wird Teil unseres kollektiven Gedächtnisses¹⁵⁹ und aus welchen Gründen? Die Ausstellung zeigt allerdings zunächst nur eine Reihe von Porträts verschiedener Hunde. Die Bilder sind von der zeitgenössischen Künstlerin M.A. Peers in naturalistisch-romantischer Tradition gemalt und zeigen ›Brustporträts‹ der Hunde vor gedämpft farbigem, aber flächigem Hintergrund. Die meisten weisen eine klassische Dreiviertelansicht auf, sie sind mit schweren Holzrahmen versehen und tragen auf einer Messingplakette den Namen des jeweiligen Hundes. (Die folgende Ansicht [Abb. 5]

¹⁵⁹ Zum Begriff des kollektiven Gedächtnisses siehe J. Assmann 1988.

zeigt die Porträts als Kettenanhänger, wie sie, neben T-Shirt-Drucken oder einem Bilderrad, im Museumsshop zu erwerben sind.)

Abb. 5: »Dogs of the Soviet Space Program«



Alles an der Form der Darstellung und Präsentation dieser Hunde erinnert an menschliche Porträts.¹⁶⁰ In dieser Art sind die Hundedarstellungen eher ungewöhnlich, aber nicht einmalig. Seit der Antike bilden sich Menschen mit ihren Hunden ab, allerdings geht es dabei meist darum, den Menschen mithilfe des ›Accessoires‹ Hund darzustellen oder eine allegorische Bedeutung des Hundes in den Vordergrund zu stellen (z.B. Liebe oder Treue). Erst mit dem 19. Jahrhundert werden Hunde um ihrer selbst willen in Einzeldarstellungen gezeigt. Erika Billeter hat herausgearbeitet, dass dezidierte Hundepaträts damals zwar Mode wurden, vergleicht man sie aber mit denen des MJT, so gibt es klare Unterschiede. Die meisten Gemälde zeigen Hunde in Gruppen oder allein während einer Handlung (schlafend, spielend), wobei sie fast immer ganz abgebildet sind und auch ihre Umgebung Teil des Bildes ist. Nur wenige Abbildungen bei Billeter weisen den Ausschnitt des Brustporträts auf, den auch Peers wählt. Somit werden die Hunde tendenziell häufiger durch ihr Verhalten charakterisiert als durch ihre Erscheinung. Während die Darstellungsform schon ungewöhnlich ist, ist die implizierte Bedeutsam-

¹⁶⁰ Vgl. dazu hier und im Folgenden Billeter 2005, S. 9-11 und 174.

keit den USA nicht so fremd, wie sie es deutschen Betrachtenden erscheinen mag. Hunde zählen in den USA zu den beliebtesten Haustieren und sind auch auf politisch-gesellschaftlicher Ebene präsent: Kaum ein Präsident verzichtet auf einen »First Dog«. Seit Warren G. Hardings Amtszeit werden Hunde oft für öffentliche Auftritte oder den Wahlkampf genutzt. Die Tiere sollen ihre Herren menschlicher und nahbarer erscheinen lassen (zumindest wird dies in der Berichterstattung so gedeutet), während sie von den Präsidenten auch gern anthropomorphisiert werden.¹⁶¹ »Keine andere Hundegruppe [ist] besser dokumentiert [...].«¹⁶² Fotografien, Wochenschauen, Filme und schriftliche Aufzeichnungen von Personen im Umfeld des Weißen Hauses geben Zeugnis vom Leben der »First Dogs«. Sogar Franklin D. Roosevelt's offizielles Memorial in Washington, das 1997 20 Jahre nach seinem Tod errichtet wurde, zeigt ihn mit seinem Hund Fala.

Die Bedeutung der Hunde in der amerikanischen Kultur ist somit nicht zu unterschätzen – auch in der Wahrnehmung der Tiere als Individuen –, allerdings werden sie meist mit ihrer Besitzerin/ihrer Besitzer gezeigt; ihre Eigenschaften spiegeln in dieser Wahrnehmung die des Besitzers und umgekehrt. Ein wenig anders verhält es sich mit den Porträts im MJT. Die Hunde sind als Individuen dargestellt, wie wichtige Persönlichkeiten – nicht im Zusammenhang mit ihrem Besitzer oder ihrer Besitzerin. Auch die Namen auf den Schildern weisen eine gewisse Prominenz auf: Es sind Laika, Belka, Strelka und einige Hunde mehr, die im Kontext der russischen Raumfahrt ins Weltall geschickt wurden. In den späten 1950er-Jahren, vor Beginn der bemannten Raumfahrt und in Übungen und Versuchen, die noch sehr unsicher waren, wurden in der Sowjetunion Versuchstiere eingesetzt. Schon kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs hatten die sowjetische und die amerikanische Raumfahrtbehörde jeweils in eigenen Studien damit begonnen, verschiedene Säugetiere wie Hamster, Mäuse, Ratten und eben auch Hunde und Affen in Raketen mehrere hundert Kilometer hoch in die Luft zu befördern.¹⁶³ Aufgrund ihrer Beschaffenheit (angeblich waren sie als Mischlinge robuster als Rassehunde) wurden vor allem Straßenhunde für diese Zwecke ausgesucht und trainiert. Sie wurden für eine Aufgabe, eine Funktion benötigt und ausgewählt, nicht als Individuen. Das zeigt sich auch an der Namensgebung. So wurde z.B. ein Hund ZIB genannt, was ein russisches Akronym für »Ersatz für fehlenden Hund Bobik« ist, weil er eben genau dies war, das Substitut für einen anderen Hund, der wegelaufen war. Auch bei Laika, der berühmtesten Hündin der Weltraumfahrt, die als

¹⁶¹ Siehe hierzu z.B. Franklin D. Roosevelt's sogenannte Fala Speech vom 23. September 1944, die als Wendepunkt im Wahlkampf für seine Wiederwahl zum Präsidenten gilt. Zu hören unter www.archive.org:1944/RadioNews,1944-09-23FDRTeamstersUnionAddress-Fala (27:45-30:08). Internet Archive. Fala war der Scottish Terrier des Präsidenten.

¹⁶² Pycior 2010, S. 82.

¹⁶³ Vgl. Duve/Völker 1997, S. 327 (Art. »Laika«).

erstes irdisches Lebewesen im Weltraum war, scheint die Namensgebung – zumindest zunächst – nicht zentral gewesen zu sein. Duve und Völker beschreiben, Laika habe ihren Namen erst im Kontext der öffentlichen Aufmerksamkeit bekommen, die sich in dieser Phase des Kalten Krieges auf die Gefahren und Errungenschaften der – westlichen wie der östlichen – Raumfahrt richtete:

Einen noch größeren Anteil als an den Gefahren für die Menschheit oder ihre Zukunftsmöglichkeiten nahmen die Bürger der westlichen Welt jedoch an dem Schicksal des Weltraumhundes. Am heftigsten reagierten die Tierfreunde in England. [...] Aber auch die Zeitungen anderer Länder witterten die rührende Tiergeschichte und nutzen nur allzugern die Gelegenheit, den sowjetischen Erfolg madig zu machen. Um das kollektive Mitleid auf sich zu versammeln, mußte das Versuchstier personifiziert werden. Es brauchte einen Namen.¹⁶⁴

Burgess und Dubbs berichten dagegen in ihrem Band »Animals in Space«, dass Laika eigentlich Kudryavka geheißen habe, aber aufgrund ihres Bellens Laika (»die Belrende«) genannt wurde.¹⁶⁵ Gleichzeitig ist Laika eine Rassebezeichnung und war ein sehr beliebter Hundenname im Norden der damaligen Sowjetunion.¹⁶⁶ Somit bekam Laika vielleicht als Vermarktungserfolg ihren Namen, der aber eigentlich doch ein anonymer ist. Von Beginn des Versuchs der Raumfahrt mit einem Lebewesen an war unzweifelhaft, dass Laika auf ihrer Mission sterben würde (auch wenn das zunächst nicht öffentlich gemacht wurde):

For Laika, it was disastrous, and it was always intended to be: there was no plan to bring her back. Sputnik 2 was designed to demonstrate that a living creature could survive the journey into space. How to make the return trip was a problem that didn't even merit investigation until it had been proved that getting up was possible.¹⁶⁷

Laikas Reise fesselte die Weltbevölkerung weit mehr, als man erwartet hatte. »It's fair to say that in the arena of public opinion, the death of Laika overshadowed the incredible accomplishment of the launch of Sputnik 2.«¹⁶⁸ Hier zeigt sich, wie sehr das öffentliche Interesse und auch das Erinnern vom Exemplarischen gespeist werden, von der Erzählung eines Einzelfalls und damit von Emotionen. Laika wurde zum Kult, zur Vertreterin aller namenlosen Versuchstiere; ihre Gedenktafeln

¹⁶⁴ Ebd., S. 372f.

¹⁶⁵ Vgl. Burgess/Dubbs 2007, S. 154.

¹⁶⁶ Vgl. Duve/Völker 1997, S. 373; Burgess/Dubbs 2007, S. 154.

¹⁶⁷ Ditum, <https://sarahditum.com/2012/04/02/dogs-of-the-stars>.

¹⁶⁸ Burgess/Dubbs 2007, S. 164.

und -gestaltungen sind zahlreich.¹⁶⁹ Alle anderen im MJT gezeigten Hunde sind allerdings zumindest im Westen kaum oder gar nicht bekannt.

Was Colin Burgess und Chris Dubbs als ein »In-den-Schatten-Stellen« werten, sieht Amy Nelson in ihrem Aufsatz »Laikas Vermächtnis« als Bestandteil einer »sorgfältig geplante[n] Medienkampagne«¹⁷⁰ in der Sowjetunion an. Man nährte das Interesse der Öffentlichkeit am Raumflug mit Informationen zu den Tieren, um davon abzulenken, dass über das eigentliche Raumfahrtprogramm kaum etwas publik gemacht wurde.

Die Namen der Hunde, ihre Fotos und Details über ihre Ausbildung, ihr Temperament konnten gefahrlos mitgeteilt werden, ohne dass das menschliche Tun hinter dem Erfolg verraten werden musste. Wenn man die Aufmerksamkeit auf die Hunde lenkte, wurde auch weniger deutlich, dass sonst kaum bedeutende Informationen über das Raumprogramm zur Verfügung gestellt wurden.¹⁷¹

In dieser Medienkampagne scheint auch die Quelle für die Darstellungsform der Hunde im MJT zu liegen: Fotoporträts wurden am Tag ihres Starts in den Weltraum in den Zeitungen veröffentlicht. »Es waren immer Nahaufnahmen vom ›Gesicht‹, eindeutig den formalen Porträtaufnahmen bei Menschen nachempfunden.«¹⁷² Diese Porträts sind hier in ähnlicher Form in Gemälde überführt worden, denen so allerdings noch eine repräsentativere Wirkung, gewissermaßen eine anachronistische Attitüde zukommt. Die Hunde funktionierten als Ablenkungsmanöver, weil sich das Bild des Hundes in der Sowjetunion seit dem Zweiten Weltkrieg verändert hatte und der Hund als Haustier wieder beliebt war. Gleichzeitig hatte die Berichterstattung über die Raumfahrthunde Einfluss auf die weiter wachsende Popularität von Hunden als Familientieren:

Als »tapfere Pfadfinder« bestätigten und untermauerten [die Hunde] das Urbild vom Hunde-Heldentum, das die volkstümliche Vorstellung von ihren Tugenden spiegelte und zum Wiederaufleben der Haltung von Haushunden in der Sowjetunion nach dem Zweiten Weltkrieg führte. Die Bolschewiki hatten die Haltung von »Schoßtieren« zum Vergnügen und als Gefährten als dekadent und bürgerlich diskriminiert, in der Nachkriegszeit kehrte der Familienhund langsam zurück. Unter den vielen Faktoren, die diesen Trend beeinflussten, war die Nützlichkeit der Hunde. [...] Um die borniert individualistischen Motive der »bourgeoisen« Hundehaltung zu kompensieren, beriefen sich Handbücher zur Hundehaltung nach

¹⁶⁹ Vgl. Duve/Völker 1997, S. 375. Auch gab es Laika-Briefmarken, -Streichholzschatzeln, -Uhren, -Post und -Sammelkarten sowie sogar -Zigarrenbänder (vgl. Turkina 2019, S. 9ff.; vgl. Parr 2019, S. 24ff. u.a.).

¹⁷⁰ Nelson 2010, S. 118.

¹⁷¹ Ebd., S. 116.

¹⁷² Ebd., S. 117.

dem Krieg auf die uralte Zusammenarbeit der Hunde mit den Menschen und auf ihren ›Dienst‹ am Sowjetstaat [...].¹⁷³

Was Nelson hier – ein wenig überspitzt – deutlich macht, ist die politische und ideologische Dimension in der Wahrnehmung des Hundes; hier bezogen auf die Sowjetunion, aber im Umkehrschluss wird sie auch für die USA deutlich.

Die Auseinandersetzung mit den »Dogs in Space« zeigt ein merkwürdiges Zusammenspiel von Funktionalisierung und Verehrung, wobei in sowjetischer Machtperspektive die angestofene Verehrung Teil der Instrumentalisierung ist. Die Ausstellung greift das Thema der als funktional ausgewählten Tiere auf, stellt sich selbst aber auf die Seite einer Anthropomorphisierung und Würdigung der Hunde. Das MJT nimmt in der formalen Ähnlichkeit der Porträts die Darstellung der Sowjetunion auf, wendet sie aber um. Aus einem Ablenkungsmanöver wird ästhetischer Selbstzweck und eine Form des Gedenkens. Die Ausstellung intendiert, die Hunde aus der erlittenen Funktionalisierung zu lösen, von der Funktion als reine Versuchstiere, aber auch vom medienwirksamen Aufmerksamkeitseffekt und dessen Manipulation zu befreien. Die Vermenschlichung geschieht neben der bildlichen Darstellung auch in sprachlicher Form. So wird im Text des MJT auf die Hunde als »courageous example« verwiesen. Sarah Ditum kommentiert dies mit Recht als täuschend, denn »to be courageous, you have to know exactly what it is you're braving, and however well-trained Gazeiko's subjects were, I doubt he was able to instill in them a sense of the danger of space flight or the greater good they were flying for«.¹⁷⁴ Aber vielleicht geht es auch eher darum, dass sie generell ein ›example‹ darstellen und die Ausstellung an ihnen exemplarisch etwas vorführt: In der Übertreibung (›courageous‹) werden uns die Bewertungskriterien unserer Weltsicht deutlich gemacht: die Hierarchie zwischen Mensch und Tier, die übertragbar ist auf Machtverhältnisse und hegemoniale Strukturen in anderen historischen Zusammenhängen, die eine Gesellschaft in der Regel eher verdrängt oder zumindest nicht ausstellt.¹⁷⁵ Denn die dargestellten Hunde sind mehrfach als ›minderwertig‹ kodiert. Sie sind Tiere, nicht Menschen; sie sind Straßenhunde, nicht geliebte Haustiere; und sie sind Mischlinge, keine Rassehunde. Ihr vom Menschen festgelegter Wert ergibt sich aus dem Rang ihrer Besitzer, ihrem ökonomischen Wert und der merkwürdigen konventionellen Positivbewertung von Reinheitsvorstellungen. Die Ausstellung demonstriert uns das Selektive unseres

173 Ebd., S. 118.

174 Ditum, <https://sarahditum.com/2012/04/02/dogs-of-the-stars>. Gazeiko war der behavioristische Trainer der Hunde.

175 Hier ließe sich auf die aktuelle Diskussion um die ethnologische Ausstellung verweisen, die das sich im Aufbau befindliche neue, alte Berliner Stadtschloss beherbergen soll. Die Frage nach Reflexion des kulturell und institutionell Ausgeblendeten wird in diesem Zusammenhang immer noch zum Teil bagatellisiert.

kulturellen Gedächtnisses; sie ist eine Hommage an diese Hunde und führt uns unsere eigenen Bewertungskategorien vor, indem sie diese außer Kraft setzt. Damit ist sie eine Arbeit gegen das Vergessen, die auf der einen Seite mit viel Pathos agiert, indem sie das vermeintlich Kleine, Unwichtige und Unsichtbare ins Museum holt; auf der anderen Seite stellt sich die Ausstellung auf die Seite eines nicht immer unproblematischen emotionalen Erinnerns. Und wenn man sie in den jeweiligen gesellschaftlichen Kontexten betrachtet, zeigt sie die politische Komponente des kulturellen Gedächtnisses auf.

»Rotten Luck«

Das Museum ist zugleich ein Ort des allgegenwärtigen Todes und des Bewahrens vor dem endgültigen Ausgelöschtsein, dieses Spannungsfeld verbindet alle Arten der Institution: Es findet sich in Form von Skeletten, ausgestopften Tieren, in Modellen zum Stillstand gebrachten Lebens oder in Objekten, die von ihrer Funktion und Einbindung in das alltägliche Leben gelöst wurden. Auch als Transformation in Kunstwerke sowie als Sujet im Kunstmuseum hat der Tod eine ständige Präsenz im Museum (vor allem dem naturhistorischen), und so auch im MJT.¹⁷⁶ Die Topoi, die das Museum auch strukturell in den Kontext des Todes stellen, sind vielfältig.¹⁷⁷ Peter Sloterdijk fasst in seinem Aufsatz »Das Museum – Schule des Befremdens« einige von ihnen zusammen: Er nennt »Vergleiche von Museen mit Friedhöfen, Leichenhallen, Mülldeponien, Mausoleen, Irrenhäusern, Strafanstalten, Sanatorien und Bordellen«.¹⁷⁸ Sloterdijk bezieht sich in seiner Ausarbeitung auf Hegels Kunsthophilosophie und formuliert die These, dass es einen »xenologische[n] Kern«¹⁷⁹ des Museums gebe: Jedes Museum sei an eine Erfahrung grundlegender Fremdheit gebunden. Der Versuch, diese Fremdheit zu fassen, führe zu den Vergleichen mit den aufgezählten Orten, den »lieu(x) d'enfermement«¹⁸⁰, wie Martin Schärer sie nennt. In diesen Orten des Ausgeschlossenen »wird das Leben geordnet, registriert, katalogisiert«¹⁸¹ und damit stillgestellt. Denn das, was im Museum landet, erhält den ›Stempel‹ des ›So-war-es‹, des Unveränderlichen, des

¹⁷⁶ Auch Wilson selbst betont in einem Interview die Bedeutung des Todes für seine persönliche Hinwendung zum Museum. »Plus there is the presence of death. Which, I know for me, was a huge part of the attraction. All those animals. I grew up in Denver, which is not the Museum of Natural History, but it is amazingly good.« (Scheper 2007)

¹⁷⁷ Nicht nur in theoretischen Überlegungen zum Museum, sondern auch in literarischen Texten, die die Institution zum Gegenstand haben, spielen der Tod oder das Morbide oftmals eine vorangestellte Rolle. Siehe hierzu z.B. Ogawa 2005; Lill 1996; Polgar 1997.

¹⁷⁸ Sloterdijk 1988, S. 293.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Schärer 2003, S. 77.

¹⁸¹ Ebd.

Versicherten und Gesicherten, des vom Leben Abgekoppelten und zukünftig Ausgeschlossenen. Diesen Stillstand benannte bereits Goethe als Problem von Museen, allerdings bezieht er sich nicht auf das einzelne Exponat, sondern auf Sammlungen, denen kein Wandel mehr zugedacht war:

Traurig ist es, wenn man das Vorhandne als fertig und abgeschlossen ansehen muß. Rüstkammern, Galerien und Museen, zu denen nichts hinzugefügt wird, haben etwas Grab- und Gespensterartiges; man beschränkt seinen Sinn in einem so beschränkten Kunstkreis, man gewöhnt sich, solche Sammlungen als ein Ganzes anzusehen, anstatt daß man durch immer neuen Zuwachs erinnert werden sollte, daß in der Kunst, wie im Leben, kein Abgeschlossenes beharre, sondern ein Unendliches in Bewegung sei.¹⁸²

Der Endpunkt Museum in der Biografie der Dinge verleitet zur Metaphorik des Friedhofs¹⁸³ oder des Grabes. Sloterdijk nennt dies den »makaberste[n], aber auch evidenteste[n]« Vergleich:

Daß im Museum abgelebte Dinge zu einer etwas getrübten letzten Ruhe kommen, gehört ja zu den Standardauffassungen der Populärmuseologie. In Wahrheit ist das Museum weniger ein Friedhof als ein irdischer Himmel der übriggebliebenen Objekte, denn mit dem Tag der Ausstellung brach für sie der Tag der Auferstehung an.¹⁸⁴

Mit dem Bild des Himmels legt Sloterdijk den Schwerpunkt auf das Weiterleben der Dinge in anderer Form, auf ihre Transformation durch den Einzug ins Museum. Er verknüpft diesen Gedanken mit postkolonialen Überlegungen und dem Blick auf andere, nicht christliche Auseinandersetzungen mit dem Leben nach dem Tod:

Tatsächlich ist ein Teil der musealen Sammeltätigkeit bis heute nichts anderes als eine Fortsetzung der Grabräuberei mit anderen Mitteln. [...] Wer je die Mumien der Berliner Ägyptischen Sammlung oder anderswo gesehen hat, muß sinnlich begriffen haben, wie der neuzeitliche Geist des Ausstellens über die altweltliche diskrete Verbundenheit der Lebenden mit den Toten triumphiert hat. Im Ausstellen besiegt die moderne Herstellung von Ewigkeit als Dauersichtbarkeit die antike Hoffnung auf Überleben durch Verwandlung im Verborgenen.¹⁸⁵

¹⁸² Goethe 1998, S. 198.

¹⁸³ Auch schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts gab es diesen Vergleich. So wollten z.B. die italienischen Futuristen 1910 die Museen, die sie als Friedhöfe bezeichneten, zerstören, weil sie sie im »Würgegriff einer übermächtigen Vergangenheit« sahen. Trotz ihrer Ablehnung des Museums befinden sich die Werke der Futuristen heute auch in den Museen der Welt. »[D]ie heiß umloderte Institution behält das letzte Wort.« (Schneckenburger 2000, S. 19)

¹⁸⁴ Sloterdijk 1988, S. 294.

¹⁸⁵ Ebd.

Folgt man den Überlegungen Sloterdijks, so zeigen sich vielfache museale Bezüge zum Tod, und zwar auf inhaltlicher, ideeller und struktureller Ebene. Der Gegenpol zum paradiesischen Himmel ist wohl die Vorstellung des Museums als Hölle der Mülldeponie. Sie stellt – mit Sloterdijks bekannter Neigung zum Provokanten – die völlige Funktionslosigkeit der Objekte in den Vordergrund:

Museen sind Einrichtungen zur Verarbeitung kultureller Entsorgungsprobleme – Deponien zur exemplarischen Aufbewahrung von zivilisatorischem Sondermüll, Endlagerstätten für schwach strahlende Substanzen und für Verbrennungsrückstände kreativer Prozesse. Während die Mülldeponie die materiellen Überbleibsel von Lebensprozessen anonym nach unten entsorgt, leistet das Museum eine Entsorgung nach oben und ins Gedächtnis.¹⁸⁶

Diese Entsorgung durch Institutionalisierung scheint somit auch gleichzeitig eine Entlastung für den Einzelnen zu sein. Was gesichert ist, muss einen nicht mehr beschäftigen. Es ist verlegt in ein offizielles und institutionelles Erinnern, das über Verweissysteme strukturiert ist und somit immer zugänglich scheint. »Gegenstände in einem Aufbewahrungskonstrukt versammelt, administrativ verbunden, scheinen die Anstrengung, sich mit dem einzelnen Gegenstand dabei zu befassen, abnehmen zu lassen.«¹⁸⁷ Gleichzeitig werden die Gegenstände im Museum auratisiert, werden zu etwas Ehrwürdigem, Heiligem, der Welt des Profanen Enthobenem, das für den Einzelnen zwar noch anschaubar, aber nicht mehr berührbar ist.

Doch dieses Sichern vollzieht sich nicht immer unproblematisch und schon gar nicht für die Ewigkeit. Das zeigt die Ausstellungsreihe »Rotten Luck. Falling Dice from the Collections of Ricky Jay« im MJT, in der es um das Altern und die Vergänglichkeit des Materiellen geht. Die Ausstellung besteht aus einer Reihe sich zersetzender und zerfallender Würfel. Die Würfel stammen aus der Sammlung von Ricky Jay, einem Zauberkünstler, Autor¹⁸⁸ und Schauspieler. Sie sind in kleinen Plexigaskuben ungefähr auf Augenhöhe der Besuchenden angebracht und innerhalb der Vitrinen in kleinen Gruppen arrangiert. Zusammen gezeigt werden in der Regel farblich zueinander passende oder nach demselben Modell gefertigte Würfel. Wieder ist der Raum recht dunkel, nur die Würfel sind beleuchtet.

Vergänglichkeit wird hier nicht als Ergebnis ausgestellt, sondern als Prozess; die Darbietung erscheint als zeitgenössisches Äquivalent zum Vanitas-Stillleben und der Aufforderung des *Memento Mori*. Wenn man sehr nah an die Vitrinen herangeht, glaubt man, den Verwesungsgeruch des Materials sogar zu riechen. Denn

¹⁸⁶ Ebd., S. 295.

¹⁸⁷ Jürgensen 1993, S. 24.

¹⁸⁸ Jay schreibt über Freak Shows und Zaubereigeschichte und passt damit gut in den Radius des MJT. So z.B. Jay 1987, 2003 und 2005.

die Würfel, die gezeigt werden, so erfährt man durch die Audioaufzeichnung, bestehen aus Celluloid bzw. Cellulosenitrid. Dieses Material, 1868 von John Wesley Hyatt erfunden, war das erste kommerziell erfolgreiche synthetische Plastik, aus dem neben Film auch viele andere Gebrauchsgegenstände wie Kämme gefertigt wurden; so bis in die 1950er-Jahre auch fast alle Würfel. Das Material ist allerdings nicht übermäßig stabil.¹⁸⁹

Those cellulose nitrate dice, the industry standard until the middle of the twentieth century (when they were replaced with less flammable cellulose acetate), typically remain stable for decades. Then, in a flash, they can dramatically decompose. The crystallization begins on the corners and then spreads to the edges. Nitric acid is released in a process called outgassing. The dice cleave, crumble, and then implode.¹⁹⁰

Dieser Text aus »When a Dice Dies«¹⁹¹, der identisch mit dem Text der Audioaufzeichnung ist, ist dem Buch entnommen, das Jay zusammen mit Rosamond Purcell, die auch die Fotografien der Würfel und das Material für die Ausstellung »Rosamond Purcell's Special Cases, Natural Anomalies and Historical Monsters«¹⁹² im MJT lieferte, herausgegeben hat: »Dice. Deception, Fate and Rotten Luck«. In dem Buch erzählt Jay anekdotisch vom Würfel in der Geschichte vom antiken Pompeji bis zum heutigen Las Vegas, ergänzt mit Fotografien von Purcell, die seine verrottende Würfelsammlung zeigen. Wie so oft im MJT ist der Zugang zu einem Gegenstand über mehrere Medien – oder besser gesagt durch eine mehrfache Filterung – möglich: Es gibt die Ausstellung der Würfel, die begleitet wird von der Geschichte eines Sammlers (wie es bei vielen Exponaten des MJT der Fall ist). Darüber hinaus hat aber die Fotografin Rosamond Purcell die Würfel abgelichtet und sie so in eine andere Darstellungsform überführt. Ihre Herangehensweise dabei ist nicht rein dokumentarisch, sie bleibt dem künstlerischen Modus der Ausstellung verpflichtet.¹⁹³ Das Buch ist wiederum im Museumsshop zu erwerben. Die Würfel, die in Verbindung mit dem Wunderbaren, nicht Einschätzbaren stehen, mit dem Glücksspiel, der Zauberei oder auch der Entscheidungsfindung, sind in diesem Sinn Objekte, die sich der menschlichen Kontrolle entziehen:

¹⁸⁹ Vgl. Glaser 2008, S. 12f.; vgl. Jay/Purcell 2003, S. 52.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Hier zeigt sich das volle Ausmaß des Wortspiels mit dem Wort »dice«: Die Singularform von »dice« ist »die«, welche als Verb »to die« »sterben« bedeutet.

¹⁹² Diese Ausstellung bezieht sich auf das Buch Purcell 1997.

¹⁹³ Darüber hinaus werden ihre Fotografien auch im Kunstkontext rezipiert, so z.B. in der Ausstellung »Bad Luck« (2007) in der Morlan Gallery der Transylvania University in Lexington, USA, gezeigt (www.transy.edu/morlan/exh.asp?e=bl).

In secular modern life, fortune's power continues to adhere to some objects. Homeless superstition, for example, gives rise to the possession of ordinary talismanic objects, like the rabbit's foot or the lucky dice such things are secular survivals of ritual objects.¹⁹⁴

Das englische Wort »luck« ist semantisch enger gefasst als das deutsche »Glück«. Es meint nur die Komponente des Schicksals, Geschicks, Zufalls, im Sinne des deutschen »Glückhaben«, nicht »glücklich-Sein«. Das Glück, das man hat, zeigt sich als eine glückliche oder unglückliche Fügung, als »good« oder »bad luck«¹⁹⁵; hier ist es jedoch »rotten«, brüchig, verfault, morsch. Die Wortkombination hat eine doppelte Konnotation. Zum einen benennt sie den Gegenstand der Ausstellung, die verfaulenden Würfel; »luck« steht somit als Metonymie für die Würfel. Zum anderen ist sie auch eine Variation von »bad luck«, im Sinne eines faulen, trügerischen Glücks. Die Frage nach »luck« hängt immer mit dem zusammen, was dem Menschen widerfährt. Dem Glück ist demnach ein »Aspekt der Erfüllung zueigen [...], die dem Menschen von außen zuteil wird«:¹⁹⁶ »Menschliches Glück meint derart, dass sich das menschliche Wünschen und Wollen einerseits und das äußere Geschehen andererseits so fügen, dass der Mensch das, was ihm zustößt, als sinnvoll erfahrt [...].«¹⁹⁷ Demnach scheint das Glück eine Extremposition auf der Skala der Handlungsmacht des Menschen darzustellen: Glück, Zufall, Schicksal auf der einen, passiven, ohnmächtigen Seite, rationalistische Selbstermächtigung auf der anderen, aktiven, machtvollen. Dieser Form von Glück kommen zwei Komponenten zu: Sie ist momentan und sie ist unvorhersehbar.¹⁹⁸ Der Zeitaspekt legt nahe, dass sich das Glück immer wieder wenden kann (beim Würfeln in Sekunden), das Element der Unvorhersagbarkeit verweist auf den Zufall. »Der Zufall steht als Leerstelle für die Grenzen des Wissens und die Verfügungsgewalt des Menschen.«¹⁹⁹ Das Glücksspiel stellt nun den Ort dar, »an dem das Glück des Zufalls in unbegrenzter Weise herrscht«²⁰⁰.

Die Würfel als Glückssymbole, rituelle Objekte und Vollstrecker von Glück oder Unglück zerfallen nun, zerbröseln, werden hässlich, stinken und sind dabei immer noch anmutig. Die Faszination am Zersetzen dieser wunderbar bunten, fast leuchtenden Würfel lässt sich insgesamt als eine Ästhetik des Zerfalls lesen. Die Würfel, die immer schon unkontrollierbar sind, entwickeln so noch einmal, auf

¹⁹⁴ Jensen 2007, gefunden unter www.transy.edu/morlan/exhibits/blessay.htm.

¹⁹⁵ Vgl. Hörisch 2011, S. 13-15.

¹⁹⁶ Mitscherlich-Schönherr 2011, S. 75.

¹⁹⁷ Ebd.

¹⁹⁸ Zum Momentanen siehe Thomä/Henning/Mitscherlich-Schönherr 2011, S. 4; zur Unvorhersagbarkeit Rescher 1996, S. 29ff.

¹⁹⁹ Mitscherlich-Schönherr 2011, S. 77.

²⁰⁰ Ebd.

eine andere Art, ein Eigenleben; in der Perspektive – auf Augenhöhe angebracht –, die die Ausstellung nahelegt bzw. vorgibt, oder im Heranzoomen in der Fotografie erlangen sie eine Nähe und Größe, die von ihnen selbst abstrahieren lässt. Sie sind damit doppelt verwandelt: in der materiellen Metamorphose des Zerfalls und perspektivisch über den Modus des Zeigens. »Rotten Luck«, der Titel verweist sowohl auf das Vergehen der konkreten Dinge, der Würfel, als auch symbolisch auf das Zerbröckeln von Glück, das immer auch mit den Handlungszusammenhängen der Würfel verbunden ist. Sie verrotten, sind aber genau aus diesem Grund, zumindest in der Perspektive des Sammlers und der Fotografin, wenn sie (im Sinne Sloterdijks) erweckt werden, kein Müll.

Dinge können als wertlos entsorgt werden und sind dann Abfall. Diesem kann aber jederzeit wieder Wert zugeschrieben werden, etwa wenn Sperrmüll als kostbare Antiquität entdeckt wird oder ausrangierte Geräte musealisiert werden.²⁰¹

Die Würfel reihen sich somit in einen Zusammenhang der Abfallkunst ein. Sie verweisen darüber hinaus auf die materielle Selbstständigkeit von Dingen, die sich ohne den menschlichen Einfluss verändern können. Jens Soentgen spricht von einer »inneren Unruhe« aller materieller Gebilde und meint damit die Neigung, sich zu verwandeln.

Doch betont der Begriff der Neigung gerade, dass die materiellen Objekte voller Verwandlungslust und Wanderlust sind; sie sind nicht nur Objekt kausaler Einwirkung durch den Menschen, sondern ebenso sehr autonome Ursprünge von Ereignissen, sie wandeln sich von selbst, sie tun etwas, und eben dies kann zum Ausgangspunkt neuartiger, produktiver Methoden des Umgangs mit materiellen Gebilden werden.²⁰²

Gerade in dieser Eigenaktivität des Vergehens liegt die ästhetische Faszination der Würfel, die auf einem Widerspruch beruht: Sie wirken zugleich lebendig und strahlend wie auch erdig und modrig-vergehend. Sie verkünden die Paradoxie von Lebendigkeit und Tod.²⁰³ Eigentlich sind die Würfel das Sammelgut, das der Sammler bewahren, schützen, möglichst vervollständigen möchte. Der hieran gemessene Misserfolg des Sammlers wird im Falle der Würfel zum Besonderen, zum Kennzeichen des ästhetischen Objekts. In den Worten Ricky Jays: »The dice have

201 Ortlepp 2014, S. 158. Sie skizziert damit eine Tendenz, die man aktuell als Upcycling bezeichnen würde.

202 Soentgen 2014, S. 228.

203 Einer Paradoxie, die jedem Tod innewohnt: Der endgültigen Auslöschung (die im Sinne von Materie auch nur eine Konstruktion ist) geht immer der Prozess der Verwesung voraus. Er bleibt aber in der Regel verborgen. In dieser Ausstellung wird er sichtbar gemacht, in den Fokus gerückt – allerdings ohne abstoßend zu wirken, was bei Lebewesen wohl der Fall wäre.

never looked better.«²⁰⁴ Die Aufgabe des Konservierens muss und kann nun die Fotografie übernehmen: »She [Purcell] has come to know my dice, she has scrutinized them. She has analyzed every nuance of shape and color. She has at once halted their disintegration and catalyzed their resurrection.«²⁰⁵ Diese Deutung Jays der Fotografie als Medium, das den Zerfall anhalten und das Überleben bzw. die Auferstehung der Würfel einleiten kann, erinnert an frühe fototheoretische Überlegungen. Der Faktor Zeit hat schon immer in der Fototheorie eine wichtige Rolle gespielt, so etwa in dem Gemeinplatz, dass in jedem Foto zwei Zeitebenen zusammenfließen: der Zeitpunkt, an dem die Aufnahme gemacht wurde und den sie abbildet, und der Betrachtungszeitpunkt.²⁰⁶ Der Zeitpunkt der Aufnahme und der zu diesem Zeitpunkt aufgenommene Gegenstand werden gebannt und im Moment festgehalten. Das Foto wird zu einem »stillgestellten Ausschnitt der Wirklichkeit«, nicht nur einer Stillstellung (die auch Grundlage klassischer Malerei oder Bildhauerei ist); so formuliert es Peter Geimer in den »Theorien der Fotografie« mit Bezug auf den Theoretiker, Praktiker und Pionier der Fotografie William Henry Fox Talbot, der sich schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit Fotografie beschäftigte: »Erst seine Kopplung an das Reale macht das stillgestellte Bild zur Aufzeichnung des Gewesenen.«²⁰⁷ Dies ist die Auffassung einer Verbindung des Mediums Fotografie bzw. seines Produkts mit der Wirklichkeit, die auch als eine materielle wahrgenommen wurde. Zumindest wurden sprachliche Bilder des Materiellen gebildet, z.B. in der Vorstellung von Lichtfäden, die vom Gegenstand in das Bild eingegangen sind,²⁰⁸ und tatsächlich beruht das analoge Fotografieverfahren auf diesen Spuren des Lichts, die sich als materielle Spur im Filmmaterial abbilden.²⁰⁹ Dass Ricky Jay zu seinen Würfeln formuliert, Rosamond Purcell habe den ›Zerfall angehalten‹ und ihre ›Auferstehung katalysiert‹, weist auf eine ähnliche Sicht der Fotografie hin: dass sie einen bestimmten Zustand in der Zeit mithilfe eines technischen bzw. chemischen Prozesses verewigen und überdauern lassen könne; dass der Gegenstand im stellvertretenden Bild überlebe. Der Begriff Auferstehung impliziert aber, dass Jay den Medienwechsel mitdenkt – von der Materie in einen neuen Zustand. Der Filmkritiker André Bazin grenzt diese Vorstellung – ganz ohne metaphysischen Bezug – ein, wenn er formuliert, Fotografien

sind die verstörende Gegenwart eines in seinem Ablauf angehaltenen Lebens, von seiner Vergänglichkeit befreit nicht durch die Größe der Kunst, sondern kraft einer leidenschaftslosen Mechanik; denn die Photographie erschafft nicht, wie die

²⁰⁴ Jay/Purcell 2003, S. 54.

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Vgl. Geimer 2009, S. 113.

²⁰⁷ Ebd., S. 114.

²⁰⁸ Vgl. Stiegler 2006, S. 347.

²⁰⁹ Vgl. Barthes 1985, S. 91.

Kunst, Ewigkeit, sondern sie balsamiert die Zeit ein, entzieht sie bloß ihrem Verfall.²¹⁰

Auch wenn der Ausschluss der Fotografie aus der Kunst nicht mehr zeitgemäß scheint, wirken die Fotos von Purcell wie ein Kommentar zu Bazin. Die zerfallenden Würfel können in den Fotos ewig in diesem Stand gesehen werden, auch wenn die wirklichen Würfel nur noch Fragmente sein werden. Der Vergleich der materiellen und der abgebildeten Würfel erinnert an eine Feststellung Siegfried Kracauers, in der er noch einmal differenziert: Anschaulich werde auf einem Foto nicht die vergangene Zeit, sondern die Tatsache ihres Vergangenseins.²¹¹ Eine Besonderheit der Würfelfotos ist allerdings, dass sie keine ›Marker‹ in sich tragen (Kleidung, Umgebung, Landschaft), die auf die historische Differenz hinweisen könnten. Oftmals füllen die Würfel als Nahaufnahme den ganzen Bildraum, teils sind sie angeschnitten und lassen kein räumliches Setting erkennen, außer der Anordnung der Würfel selbst. Trotzdem zeigen sie über ihren Inhalt das Vergangensein von Zeit bzw. das Fixieren eines Punktes im Verlauf der Zeit. Nach Peter Geimer ist Kracauer einer der ersten, der »Abbildung und Vernichtung, Dauer und Verschwinden«²¹² als simultan existierende Kennzeichen der Fotografie gedacht hat.

Im Augenblick der Aufnahme sondert sich das Leben ab, um später nur mehr als Rest erkennbar zu sein. So kommt Kracauer zu der scheinbar paradoxen Feststellung, dass die fotografische Abbildung die Dargestellten nicht bewahrt und im Gedächtnis behält, sondern vernichtet.²¹³

Kracauer stellt die Intaktheit des Gegenstandes im Bild, von dem die früheren Theoretiker noch ausgehen, infrage. Er nutzt für den abgebildeten Gegenstand Metaphern wie Puppe, Mannequin, Leiche, Gespenst.²¹⁴ Auch Roland Barthes verweist auf den Zusammenhang von Fotografie und Tod: Das Foto sei ein »Bild, das den Tod hervorbringt, indem es das Leben aufbewahren will«. »Das Leben/der Tod: das Paradigma wird auf ein simples Auslösen beschränkt, jenes, das die Ausgangspose vom fertigen Abzug trennt.«²¹⁵ Wenn das Leben Entwicklung und Veränderung bedeutet und damit immer auch Verfall, ist die Stillstellung dieses Lebens der Tod, ein Zustand ohne Entwicklung. Daraus ergibt sich die Paradoxie, die sich auch in den verfallenden Würfeln zeigt: Das Leben führt zu Verfall und Tod, Fixierung und Stillstellung können einen Zustand verewigen, schließen aber gleichzeitig Lebendigkeit aus. Aus diesem Paradox folgert Derrida in seinem Text »Die Tode von

²¹⁰ Bazin 2009, S. 39.

²¹¹ Vgl. Geimer 2009, S. 126, mit Bezug auf Siegfried Kracauer, S. 238.

²¹² Ebd., S. 129.

²¹³ Ebd., S. 128.

²¹⁴ Vgl. Kracauer 2010, S. 231 und 239.

²¹⁵ Barthes 1985, S. 103 (Hervorhebung im Original in Versalien).

Roland Barthes«: »Es ist die moderne Möglichkeit der Photographie (ob Kunst oder Technik ist hier unwichtig), die den Tod und den Referenten in einem System miteinander verbindet.«²¹⁶ Die Verbindung mit dem Tod und das Problem der Entfernung des Dargestellten aus dem Leben haben also die Fotografie und das Museum gemeinsam. Sie halten die Zeit an; die Fotografie bezogen auf den einen Moment, das Museum in einem übergreifenden, überzeitlichen Sinn der Archivierung und Ausstellung von Sachverhalten.

Die Auferstehung der sterbenden Würfel wird nun dem Medium überantwortet, das in der Lage ist, sie in einem Moment zu bannen: der Fotografie und nicht oder doch weniger dem Museum. Vor dem Hintergrund der Fototheorie bleibt diese Auferstehung jedoch ebenso schwierig, wie das Glück oder Schicksal zu fixieren oder das Leben anzuhalten: Ein »Verweile doch ...« bleibt unmöglich – in welcher Repräsentationsform auch immer.

»The Delani/Sonnabend Halls«

Erinnerung und Vergessen werden im MJT jedoch nicht nur indirekt, sondern auch ganz explizit angesprochen und thematisiert. Die Ausstellung in den »Delani/Sonnabend Halls« widmet sich dem Leben und Werk zweier Personen, die sich nie wirklich kennengelernt haben, deren Lebenswege sich aber an entscheidender Stelle überschneiden. Geoffrey Sonnabend, Professor für Neurophysiologie an der Northwestern University in Evanston, Illinois, erholte sich 1936 an den Iguazú-Wasserfällen an der Grenze von Brasilien und Argentinien von einem Zustand physischer und psychischer Erschöpfung. Seine Arbeit über die Erinnerungsstrukturen von Karpfen war nicht vorangekommen. An seinem ersten Abend dort besuchte er ein Konzert mit Liedern der deutschen Romantik, dargeboten von der bekannten Sängerin Madelena Delani. In einer schlaflosen Nacht nach dem Konzert lief Sonnabend durch die Straßen der Gegend und entwickelte die Grundlagen seiner bahnbrechenden Theorie über Erinnern und Vergessen, die er später in dem dreibändigen Werk »Obliscence: Theories of Forgetting and the Problem of Matter« veröffentlichte (vgl. MJT Katalog, 60ff.). Dies alles erfahren die Besucher:innen in einem Rundgang durch die »Delani/Sonnabend Halls«, die mit einem Modell der Schlucht und der Wasserfälle beginnt und an Fotografien vorbeiführt, die die Biografie Sonnabends vor allem im Kontext der Arbeit seines Vaters illustrieren, eines Ingenieurs für Brückenbau. Die Erläuterungen können über Tonbandansagen an Telefonhörern gehört werden. Die Informationen sind detailreich und werden von einer für Dokumentationen typischen Erzählstimme vermittelt; »es ist die beruhigend ausgeglichene Stimme unerschütterlicher institutioneller Autorität«²¹⁷.

²¹⁶ Derrida 1987, S. 34.

²¹⁷ Weschler 1998, S. 24.

Die Geschichte der Sängerin Madelena Delani wird in einem eigenen kleinen Raum präsentiert. Wenn man ihn betritt, beginnt automatisch die Erzählstimme zu sprechen und je nach dem biografischen Abschnitt, von dem gerade berichtet wird, leuchten die entsprechenden Bilder aus dem Leben Delanis auf. Darüber hinaus gibt es drei Vitrinen mit Schmuck- und Kleidungsstücken der Sängerin sowie Programmhefte verschiedener Konzerte. Über allem schwebt ein grünlich beleuchtetes, ätherisch anmutendes Fotoporträt und klassischer Gesang, möglicherweise von Delani selbst.

Neben Informationen zu ihrer Biografie, zur Beziehung zu den Eltern und zu zwei Ehemännern, erfährt man, dass Delani an einer milden Form des Korsakow-Syndroms litt, was ihr Kurzzeitgedächtnis beeinträchtigte – in jeder Hinsicht, nur nicht musikalisch. Diese Beeinträchtigung wird dann mit Delanis musikalischer Besonderheit enggeführt, indem berichtet wird, dass ein Kritiker der »New York Times« ihre besondere Stimmqualität als »beeing «steeped in a sense of loss»« (MJT Katalog, 58) charakterisiert habe. Der Verlust, das Vergessen und die Melancholie der romantischen Lieder scheinen sich gegenseitig potenziert zu haben. Auch Sonnabend muss etwas davon gespürt haben, sodass es ihn beflogelte, seine Theorie des Vergessens zu schreiben. Dramatischerweise – und wie es sich für eine gute Geschichte gehört – kulminierte alles in diesem einen Höhepunkt, denn das Konzert, das Sonnabend hört, ist Delanis letztes. Sie stirbt auf der Heimfahrt bei einem Autounfall.

Folgt man dem Ausstellungsaufbau und den nummerierten Telefonansagen, die im Uhrzeigersinn²¹⁸ arrangiert sind, erfährt man zunächst etwas über das Brückensprojekt von Sonnabends Vater und gelangt dann in den Delani-Raum. Bis zu diesem Punkt sind noch keinerlei Verbindungen zwischen den Personen zu erkennen. Erst wenn man den Delani-Raum wieder verlässt und weiter durch das Leben von Sonnabend geführt wird, erkennt man die Verbindung: eine zufällige, ferne Begegnung und das Thema Erinnerung. Im Folgenden kann man dann Sonnabends Theorie in einer multimedialen Inszenierung bewundern und die Einrichtung seines Arbeitszimmers sehen. Die Erzählfolge ist somit gebrochen, immer wieder müssen die Besucher:innen hypothetische Verbindungen erstellen. Nach Heike Buschmann, die eine Verbindung von Erzähltheorie und Museumsanalyse herzustellen versucht, ist der Museumsbesucher ein Leser im Raum. Die räumliche Gestaltung einer Ausstellung lenkt die Blickrichtung, sodass über den Raum Zeitsprünge ermöglicht und Kausalzusammenhänge deutlich würden; oder aber die Reihenfolge der Betrachtung bliebe bewusst offen, was den Besucher:innen/Le-

218 Die Anordnung ist außergewöhnlich, weil fast alle vorgegebenen Wege in Institutionen, Supermärkten und anderen Einrichtungen gegen den Uhrzeigersinn angeordnet sind – eine Orientierung an Rechtshändern, die unbewusst diese Laufrichtung bevorzugen.

ser:innen Interpretationsspielraum ließe. Dieser Spielraum, den Buschmann konstatiert, lässt sich auch in der Delani/Sonnabend-Ausstellung finden:

Fungieren Wände, Säulen oder Vitrinen also lediglich als Leitlinien entlang eines Weges, können aber dennoch umgangen werden, steht den Lesern eine Vielzahl individueller Richtungsentscheidungen offen, so dass die Erzählreihenfolge zu einem gewissen Grad selbst bestimmt werden kann. Teilweise ergeben sich daraus sogar Variationen von *story* und *plot*: Eine bewusst eingesetzte Vielfalt von Möglichkeiten ohne Bevorzugung einer Lesart könnte die Festlegung auf eine bestimmte Chronologie verhindern.²¹⁹

Man könnte ergänzen, dass nicht nur eine bestimmte Chronologie vermieden wird, sondern auch eine eindeutige Wertung und Aussage. Allerdings ist diese Vielfältigkeit im MJT wiederum eingegrenzt, weil die Erzählstimme an das Licht gekoppelt ist – je nachdem, welcher Text gerade vorgetragen wird, sind die entsprechenden Exponate beleuchtet – und damit zumindest im Delani-Raum eine Reihenfolge vorgibt.

Insgesamt setzt die Ausstellung auf unterschiedliche Inszenierungstypen und -formen mit verschiedenen Zielsetzungen. Zum einen involviert sie die Besucher:innen, zum anderen ist sie insofern didaktisch, als eine Art Lernziel verfolgt wird. Dabei werden Exponate unterschiedlicher Kategorien gewählt. Die Gegenstände im Ausstellungsteil zu Delani und die Einbindung von Sonnabends Arbeitszimmer mit seinem Schreibtisch sind typische Erinnerungsformen, die auf Echtheit und Aura setzen. Die gezeigten Gegenstände verweisen auf den Körper der Person, auf seine Lebensspur. Peter Stein konstatiert für solche Exponatgruppen am Beispiel von Schriftstellerausstellungen:

Diese Dinge sind etwas, sie sind authentisch durch die stattgehabte Berührungen mit dem Körper dessen, dessen Leib nun vergangen ist, aber sinnlich wahrnehmbare oder imaginierbare Gebrauchsspuren an ihnen hinterlassen hat. [...] Abwesenheit wird zu Anwesenheit, indem sich der nicht mehr vorhandene Körper des Autors in die von ihm berührten Dinge, mit denen er gelebt hat, verschiebt.²²⁰

²¹⁹ Buschmann 2010, S. 163. Zur Platzierung von Exponaten und zur Bewegung im Raum einer Ausstellung siehe auch Newhouse 2005 u.a. S. 14.

²²⁰ Stein 2008, S. 334. Die Anfälligkeit dieser Form der Exponate wird aber dann deutlich, wenn wir nicht sicher sein können, dass es sich tatsächlich um echte Überbleibsel aus dem Besitz einer bestimmten Person handelt. So berichtet Weschler die Anekdote, dass die damals noch kleine Tochter Wilsons bei einem gemeinsamen Rundgang durch das Museum den Delani-Schmuck als ihren eigenen entlarvte: »Im Madalena-Delani-Raum deutete sie auf eines der Perlenarmbänder der Diva, die in der Vitrine lagen, und vertraute mir an: ›Das war mein Halsband, als ich ein Baby war.‹« (Weschler, 1998, S. 68) Doch dazu später mehr.

Bei den Modellen der geografischen Situation (Wasserfälle etc.) geht es eher um Rekonstruktion, um die Verortung und die Plausibilität von Zusammenhängen. Die Schaubilder zu Sonnabends Theorie wiederum haben ein ähnliches Ziel: Sie sollen ebenfalls Zusammenhänge deutlich machen, in diesem Fall aber immaterielle, sie sollen Ideen ausstellen. Während diese letzten beiden Exponatformen didaktisch eingebettet werden, wird vor allem der Teil zu Delani eher evokativ inszeniert:

Der evokative Stil dagegen setzt auf die Präsenz der Exponate und verfolgt die Absicht, mit den medialen Möglichkeiten einer Ausstellung auf der Gefühlsklaviatur des Besuchers zu spielen, häufig unter Zurhilfenahme aufwändiger Inszenierungen.²²¹

Das Ganze erzeugt – in der Terminologie von Klein – eine »rhapsodische« Ausstellung (in Abgrenzung zur systematischen), bei der nicht das einzelne Objekt, sondern das Thema, die ›Storyline‹ im Vordergrund steht.²²²

In dieser Ausstellung nun wird die Story dadurch ergänzt, dass Sonnabends Theorie ausführlich erläutert und durch verschiedene Schaubilder illustriert wird. Eine kleine Broschüre, die im Museumsshop erstanden werden kann, beinhaltet ebenfalls den Text der Präsentation und Abbildungen der Schaubilder: »Geoffrey Sonnabend's ›Obliscence: Theories of Forgetting and the Problem of Matter‹. An Encapsulation by Valentine Worth with Diagramatic Illustrations by Sona Dora.« (MJT Sonnabend, ohne Seitenangabe) In seiner Theorie geht Sonnabend davon aus, dass Erinnerung eine Illusion sei. Es gebe nur Bewusstsein und Erfahrung, die zusammentreffen könnten, was er in einem Schaubild (Form eines Kegels und einer Scheibe) darstellt. Worth, der angebliche Herausgeber der Broschüre, zitiert Sonnabend:

We, amnesiacs all, condemned to live in an eternally fleeting present, have created the most elaborate of human constructions, memory, to buffer ourselves against the intolerable knowledge of the irreversible passage of time and the irretrievability of its moments and events. (MJT Sonnabend, ohne Seitenangabe)

Nach Sonnabend ist alles, was wir Menschen besitzen, die Erfahrung sowie deren kurzzeitige Nachwirkungen. Worth führt weiter aus, »that what we experience as memories are in fact confabulations, artificial constructions of our own design, built around sterile particles of retained experience which we attempt to make live again by infusions of imagination« (MJT Sonnabend, ohne Seitenangabe). Sonnabends Theorie wirft uns zurück auf die Gegenwart und die eigene Erfahrung, wobei die Subjektivität dieser Erfahrung betont wird. Wenn das, was wir als Erinnerungen annehmen, aber eigentlich Erzählungen, ›confabulations‹, sind, dann

²²¹ Klein 2004, S. 121.

²²² Ebd.

kann auch ein Museum nicht mehr sein als ein Ort, der diese Erzählungen beithält, und zwar in Form kollektiver und/oder kanonisierter Narration. Mario Biagioli kommt bei seiner Analyse des Sonnabend-Textes zu dem Ergebnis, dass im Museum, in Form einer kollektiven Performance zwischen Besucher:in, Objekt und Kurator:in, verschiedene Erinnerungen erzeugt werden.²²³ Das Wissen, das die Exponate vermitteln sollen, ist somit nicht festgeschrieben und objektiv, sondern performativ erzeugt und damit subjektiv unterschiedlich. »It [the MJT] also suggests that science and memory as confabulations are bound together and that, therefore, the museum is the ›perfect‹ laboratory for the production of that kind of temporary and multiple knowledge.«²²⁴ Erinnerung und Wissen werden zu Narrationen und die Delani/Sonnabend-Ausstellung gewissermaßen zu einem Prätext oder einer Leseanweisung für das ganze Museum. Was kann der Besucher oder die Besucherin nun vom MJT (und vielleicht auch von der Welt) erwarten, außer Geschichten und persönlicher, momentaner Erfahrung?

Angesichts solcher Ungewissheit ist es auch nicht verwunderlich, dass Sonnabends Werk in keiner Bibliothek zu finden ist,²²⁵ obwohl die Broschüre zu seiner Theorie mit der Aufforderung endet, sich weiter mit ihm auseinanderzusetzen.²²⁶ Geoffrey Sonnabend und auch Madelena Delani scheint es nicht gegeben zu haben. Was es jedoch gibt, ist ein Buch von Philipp Boswood Ballard mit dem Titel »Obliviscence and Reminiscence« von 1913²²⁷ und den Erinnerungsforscher Hermann Ebbinghaus, einen deutschen Psychologen des 19. Jahrhunderts, auf den im Museumstext verwiesen wird und von dem Sonnabend sich abgrenzt. Allerdings ist das angeblich ›berühmte‹ Ebbinghaus-Zitat im Katalog nicht von ihm, sondern vom frühneuzeitlichen Philosophen Francis Bacon, der auch schon im Kontext der Arche als Bild für das Museum unterschwellig anwesend war: »I make no more estimation of repeating a great number of names or words upon once hearing, than I do of the tricks of tumblers, funambuloes, and baladines [...].« (MJT Katalog, 63) Diese Vermischung von realer Überlieferung mit fiktiven Narrationen illustriert anschaulich die Vorgehensweise des Museums. Oftmals gibt es einen wahren

²²³ Vgl. Biagioli 1995, S. 410.

²²⁴ Ebd.

²²⁵ Verschiedene Autoren, darunter Weschler 1998 und Crane 2000, haben sich auf die Suche gemacht und sind dem genauer nachgegangen.

²²⁶ »This discussion has only been able to outline in the broadest of strokes the extraordinarily detailed and far reaching work of Geoffrey Sonnabend. A more thorough and detailed study of Sonnabend's work offers its students rich rewards as well as many surprises.« (MJT Sonnabend, ohne Seitenangabe) Die größte Überraschung wäre dann wohl, dass es Sonnabends Werk gar nicht gibt und die Auseinandersetzung somit nicht zu Erkenntnissen über Sonnabend und seine Theorie der Erinnerung führt, sondern zu Erkenntnissen über das MJT und Erinnerung allgemein.

²²⁷ Vgl. Crane 2000, S. 64.

Kern, einen Ansatz, der dann aber in ganz eigenen ›confabulations‹ ausgeschmückt wird. Nichts ist verlässlich, selbst wenn man glaubt, einen ›wahren‹ Ansatzpunkt gefunden zu haben, wird dieser oftmals mit anderen Fakten, Fiktionen und Kontexten vermischt. So wie sich Delanis Gesang, in dem sich die Nachwirkung ihrer Krankheit zu spiegeln schien, auf Sonnabends Gedanken und Kreativität ausgewirkt haben mag, so verknüpft das Museum immer wieder die unterschiedlichsten Bereiche, die einander ergänzen, auch wenn ihre Verknüpfungspunkte nicht immer zu lokalisieren sind.

Im selben Raum der Sonnabend-Ausstellung befindet sich, eingelassen in eine eigene kleine Wand, ein weiteres Modell zur Erinnerung. Es wird Marcel Proust zugeschrieben. Glaubt man dem Katalog, gehörte es einst zu einer Reihe von Modellen von Erinnerung, die zurückgingen auf Platon, Aristoteles, Augustinus, Ebbinghaus und eben Proust. Es umfasst eine Tasse, einen Teller mit Madeleines, die zu schweben scheinen, und im Hintergrund auf einer Plexiglasplatte einen Ausschnitt aus Prousts epochalem Roman »Auf der Suche nach der verlorenen Zeit« (1913-1927). Hier werden gedankliche Modelle und literarische Textausschnitte in ein dingliches Schaubild überführt oder übersetzt und damit natürlich interpretiert. Auch Weschler hat schon auf die Ähnlichkeit der beiden Wörter »Madeleine« und »Madelena« verwiesen (und ob es sinnvoll scheint oder nicht – man ist angeregt, nach Verknüpfungen der beiden Begriffe zu suchen, einfach, weil sie sich hier in räumlicher Nähe zueinander befinden), aber die beiden verbindet mehr als ein gemeinsamer Wortstamm. Der Bezug zeigt die Verknüpfung von zwei unterschiedlichen Bereichen, die Inspiration, die der eine für den andere bereithalten kann. Ähnlich wie der Gesang Madelenas bei Sonnabend löst der Geschmack einer Madeleine im Lindenblütentee etwas in Prousts Erzähler aus: »An exquisite pleasure had invaded my senses, something isolated, detached, with no suggestion of its origin.«²²⁸ Sie werden zum Auslöser einer Erfahrung der Sinne – bei Sonnabend durch das akustische und möglicherweise visuelle Erlebnis, bei Proust durch die Geschmackserfahrung – und regen eine Reflexion über Erinnerung an bzw. einen ästhetischen Schaffensprozess:

But when from a long-distant past nothing subsists, after the people are dead, after the things are broken and scattered, taste and smell alone, more fragile but more enduring, more unsubstantial, more persistent, more faithful, remain poised a long time, like souls, remembering, waiting, hoping, amid the ruins of all the rest; and bear unflinchingly, in the tiny and almost impalpable drop of their essence, the vast structure of recollection.²²⁹

228 Proust, zitiert nach MJT Katalog, 73 (siehe auch Proust 1989, S. 63).

229 Proust, zitiert nach ebd. (siehe auch Proust 1989, S. 66f.).

Was übrig bleibt in dieser von Nostalgie getragenen Vision, sind Geschmack und Geruch. Während das Museum Instanz der Erinnerung an Menschen und Zusammenhänge ist, das mithilfe der Dinge erzählt, wird hier eine Form der Erinnerung postuliert, in der nicht mehr die Dinge existieren, sondern nur noch Spuren von ihnen. Matthew W. Roth schlussfolgert an dieser Stelle:

We are also reminded that a single object, or fragment of an object, can resonate with depth and intensity within the mind and emotions of the viewer (or the taster). This small exhibit simultaneously parodies and elevates the object as a source of memory and knowledge.²³⁰

Allerdings sind das Objekt und seine Fragmente hier weniger die Quelle von Erinnerung und Wissen, sondern eher, wiederum im Sinne Sonnabends, der Ausgangspunkt von Imagination oder ästhetischer Neuschöpfung. Die gleichzeitige Feier und Parodierung des Potenzials von Dingen und ihren Resten in Bezug auf Erinnerung zeigt sich noch einmal in einer humorvollen Zugabe des Proust-Modells: Es gibt innerhalb der Vitrine drei Schläuche, deren Öffnungen durch eine Verschlusskappe geschützt aus dem Schaukasten hinausführen. Es scheint, als könne man hier Geruchsproben gemäß der proustschen Erinnerungsformel bekommen. Aber – wie zu erwarten ist – man riecht nichts ...

Das MJT verbindet auf diese Weise verschiedene Genres und Strategien in der diskursiven Auseinandersetzung mit Erinnerung und Konservierung, die alle gleichwertig nebeneinanderstehen. Das sind die biografisch-(pseudo-)wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Sonnabend, die künstlerisch-dokumentarische Präsentation der zerfallenden Würfel, Fotografie, Literatur – und auch Film. In dem dokumentarisch anmutenden einstündigen Film »The Common Task« z.B., der vom Museum produziert wurde und im kleinen im Museum befindlichen »Borzoi Kabinet Theater« gezeigt wird, werden in drei Kapiteln drei historisch relevante Themen und Personen vorgestellt: Der Philosoph Nikolai Fedorow, das Pulkowo-Observatorium und Konstantin Ziolkowsky, der ein Schüler von Fedorow war und Forschungen zur Raumfahrt anstellte. Der Film thematisiert das Bedürfnis des Menschen, über sich hinauszuragen, zu den Sternen zu sehen oder gar zu reisen, und ist gleichzeitig eine Überlegung zu Freud und Leid im Leben eines Wissenschaftlers. Wieder geht es – wenn auch nur am Rande – um das Museum. Fedorow arbeitete lange an Überlegungen, wie man die Toten zum Leben erwecken könnte.

²³⁰ Roth 2002, S.106.

This resurrection of all mankind back to the first of our kind constitutes what Fedorov came to call »The Common Task« – a task which, according to Fedorov's plan, will best be realized at and through the Museum. For the Museum with its archives of the deeds and creations of our fathers and its closeness to both the Observatories of the Heavens and the Church of God of the fathers is the ideal place for this our common task of resurrection of all who have ever lived.²³¹

Und so wird das, was das Museum auf einer symbolischen Ebene leistet, nämlich die Erinnerung an Dinge und Zusammenhänge zu bewahren und Vergessenes wieder in Erinnerung zu holen, übergeneralisiert als Auferweckung der Toten. Das Museum würde somit, wie auch schon bei Sloterdijk, zum Simulacrum des christlichen Himmels.

Aleida Assmann schließt ihren Aufsatz zu den Prozessen von Erinnerung und Vergessen – ausgerechnet – mit einem Zitat von Francis Bacon: »When you carry the light into one corner, you darken the rest.«²³² Dies trifft auch auf das MJT zu: einerseits ganz wörtlich in der Strategie der punktuellen Beleuchtung von Ausstellungsstücken, aber auch grundsätzlich in der Strategie, einige Aspekte (über-)genau ins Licht zu rücken und für den Besucher oder die Besucherin zu erhellen, anderes aber auch zu vernebeln, zu verwirren und im Dunkel zu lassen.

Machtvolle Dinge: »Tell the Bees ... Belief, Knowledge and Hypersymbolic Cognition«

In seiner ›anderen‹ Theorie der Moderne, »Fetischismus und Kultur«, schreibt Hartmut Böhme unserer Gesellschaft zu, fetischistisch zu sein. Wir gingen zwar davon aus, dass immer nur andere Kulturen und Zeiten oder nicht Gesunde, die Gegenstände, mit denen sie sich umgäben, fetischisierten, aber die Belebung der unbelebten Welt sei ein fundamentaler Bestandteil auch unserer Kultur.

Die fetischisierten, die magischen Dinge gehören zur modernen Kultur. Sie sind keine anstößige Primitivität, Verdinglichung oder Perversion, die ›nach außen‹ verlagert wird: nach Afrika, in den Aberglauben, in die Kindheit, in die Perversion, in den Konsumismus. Fetischisten sind immer die anderen – so war es immer. Aber so ist es nicht.²³³

²³¹ Dies erläutert die Erzählstimme im Film. Zitiert nach der Angabe im Museumsshop zur DVD von THE COMMON TASK, www.mjtgiftshop.org/products/obshee-delo-br-the-common-task-dvd.

²³² A. Assmann 2012, S. 48.

²³³ Böhme 2006, S. 16.