

(vgl. ebd.: 8). Und noch in einem anderen Punkt unterschieden sie sich von den privaten Kunst- und Wunderkammern, die ihnen vorausgegangen waren: Sie waren nunmehr auf den Erhalt und die Dauerhaftigkeit ihrer Sammlungen hin angelegt. Während private Sammlungskabinette üblicherweise nach dem Tod ihrer Besitzer aufgelöst wurden (und ohne deren Führung und Anleitung in ihrem Sammlungskonzept meist auch gar nicht zu verstehen waren), lag den Museen nun die Aufgabe zugrunde, sowohl ihre Bestände als auch die ihnen zugeschriebenen Bedeutungen generationsübergreifend zu bewahren (vgl. Pomian 2007: 66ff.).

Entsprechend trifft Habermas' Einreihung des Museums mit dem Lesesaal und dem Konzert als reine Aushandlungsräume des Kulturellen wohl nicht den Kern der Sache. Ebenso wenig folgten die frühen Museen noch dem Quiccheberg'schen Ansatz, mnemotechnische Erinnerungspaläste zu sein. Ihre Funktion wurde vielmehr zunehmend auf die Zukunft hin ausgerichtet: Sie stellten nun nicht mehr nur Objekte der Vergangenheit für die Gegenwart aus, sondern sollten ihnen auch darüber hinaus einen Ort in der Geschichte zuweisen (vgl. ebd.: 70). Folgt man hier Bredekamps Argumentationslinie vom Museum als Formungsraum für den noch ungeformten Menschen, so impliziert dieser Auftrag zugleich einen Versuch, diese Zukunft gestalt- und beherrschbar zu machen. Wie Wulf Kansteiner feststellt, wirken die Inhalte des historischen Bewusstseins normativ: Was in der Gegenwart erfolgreich historisiert werden kann, bestimmt zugleich auch die Grenzen der Zukunftserwartung mit (vgl. Kansteiner 2009: 33). Damit war die Aufgabe der frühen Museen das Einordnen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in einen kontingenten Sinnzusammenhang, der soziale Entwicklungen und Zustände legitimieren oder diskreditieren konnte. Das entscheidende Mittel zu diesem Zweck war weiterhin das materielle Objekt, das in den kommenden Jahrhunderten für die Arbeit des Museums ebenso konstitutiv wie schwierig bleiben sollte.

1.2 »WILDE SEMIOSEN« UND »EPISTEMISCHE DINGE«: DIE SPERRIGKEIT DES MATERIALS

Gottfried Korff sieht im Zusammenspiel von Vermittlungsanspruch und Objekten die Wurzeln einer bis heute andauernden Janusköpfigkeit des Museums – es konstituiert sich einerseits erst über seine materiellen Ausstellungsgegenstände, zugleich wird seine Legitimität als Vermittlungsinstitution aber durch deren Unbestimmtheit laufend auf die Probe gestellt. Im Ergebnis müssen Museen Strategien entwickeln, um der Vieldeutigkeit ihrer Exponate Herr zu werden, und solche Strategien können sehr unterschiedliche Gestalten annehmen. Dieses Kernproblem musealer Sinnbildung

kristallisiert sich für Korff besonders deutlich in einem andauernden Konflikt zwischen dem *ästhetischen* und dem *historischen* Prinzip in der musealen Gestaltung aus (vgl. Korff 2002a: 113).

1.2.1 Historizität und Ästhetik als museale Strategien

Historische Museen sind für Korff solche, in denen die Entwicklung von Narrativen über die Vergangenheit aus im Raum arrangierten Objekten im Mittelpunkt steht (vgl. ebd.) – man denke in diesem Zusammenhang an Waidachers zuvor schon angesprochene These, dass Ausstellungen in letzter Konsequenz immer Geschichten seien, die mit Dingen erzählt werden (vgl. Waidacher 2000: 6). Dies folgerichtig umzusetzen macht jedoch zweierlei erforderlich: Einerseits muss den Museumsdingen in ihrer Eigenschaft als Sinnvermittler eine sehr hohe Autonomie zugestanden werden, andererseits muss auch der Fähigkeit des Publikums vertraut werden, das intendierte Narrativ aus dem Objektarrangement dechiffrieren zu können. Mit beidem tue sich der deutsche Museumsbetrieb, wie Korff anmerkt, traditionell schwer (vgl. Korff 2002a: 113). Das historische Prinzip des Museums habe seine Heimat daher eher in Frankreich, wo es in enger Verbindung mit der Figur des Archäologen Alexandre Lenoir (1762-1839) steht. Lenoir entwarf im späten 18. Jahrhundert ein auf die soziale Vision des revolutionären Frankreichs abgestimmtes Museumskonzept, welches seine narrativen Strukturen dynamisch aus den ihm zur Verfügung stehenden Objektbeständen zu entwickeln versucht, anstatt diese in das Korsett eines vorgefassten Programms zu zwingen. Hieraus sei eine Museumstradition hervorgegangen, die mit ihren Exponaten vorurteilsfrei und offen umgeht und in Ausstellungsphilosophien wie jener von Henri Rivières Pariser *Musée National des Arts et Traditions Populaires* bis heute nachwirke (vgl. ebd.: 119).

Das *ästhetische* Prinzip ist dagegen laut Korff jenes, das seit dem 19. Jahrhundert vor allem die deutsche Museumskultur prägt und in seinen Ursprüngen eng mit der Figur Wilhelm von Humboldts und der preußischen Bildungsreform von 1806 verknüpft ist. In seinem Zentrum steht eine Rückbesinnung auf das Museum als Musentempel und Kultstätte der Ästhetik, und mit dieser Rückbesinnung wiederum die Institution des *Kunstmuseums*, der alle anderen Formen von Museen nachgeordnet sind. Das ästhetische Museum, wie Korff es beschreibt, will keine expliziten historischen Erzählungen ausbreiten. Seine Aufgabe sei vielmehr, die Historizität seiner Exponate zu verdrängen und sie überzeitlich erscheinen zu lassen – nicht als Hinterlassenschaften historischer Zustände, sondern als Monumente, welche diesen trotzen (vgl. ebd.: 115). Ganz im Sinne der von Bredekamp diagnostizierten Geburt der Wunderkammer aus der Vision eines utopischen ›Wissensraumes‹ heraus, beschreibt Korff auch das Ideal der ästhetischen Museumskonzeption als einen Raum, der die aufgeklärte Empfindsamkeit seiner Besucher schon aus seiner bloßen Anlage heraus

formen und disziplinieren soll. Im Preußen des 19. Jahrhunderts erschien hier eine konsequente Ausrichtung auf die künstlerischen Ausdrucksformen der griechischen und römischen Antike als das beste Mittel zum Zweck (vgl. ebd.). Das inhaltliche Programm geht den Dingen der Ausstellung also voraus, anstatt aus ihnen entwickelt zu werden. Wie Lenoirs Museumsphilosophie in Frankreich nachwirkt, so wirft nach Korff Humboldt seinen Schatten über die deutsche Museumsgeschichte: Als in deutschsprachigen Ausstellungen der 1970er Jahre die Objekte zeitweise nur noch illustrativ neben Erklärungstafeln drapiert wurden, die nunmehr den eigentlichen Angelpunkt musealer Vermittlung darstellten, sei dies nur die Zuspitzung einer Museumspraxis gewesen, die weder dem Objekt noch dem Besucher vertrauen mochte (vgl. ebd.: 120).

Heinrich Theodor Grütter, Direktor des Essener Ruhr Museums, identifiziert darüber hinaus noch zwei weitere Kriterien, in denen sich historische Ausstellungen von (ästhetischen) Kunstausstellungen unterscheiden: Zum einen sind die Exponate des Kunstmuseums schon zum Zeitpunkt ihrer Entstehung als Träger kulturellen Sinns vorgesehen gewesen, während jene des historischen Museums erst in der Ausstellung dazu werden. Zum anderen (und damit zusammenhängend) steht das Ausstellungsstück im Kunstmuseum in sehr viel höherem Maße für sich allein, während jenes der historischen Ausstellung in seiner Aussagekraft weit stärker vom Gesamtgefüge des musealen Raumes abhängig ist (vgl. Grütter 1997: 668f.).

1.2.2 Museale Darstellung(en) und das politische Moment

Beide Museumstraditionen sind Produkte politischer Konjunkturen – Lenoir entwarf sein Museumskonzept für das Frankreich der Revolution als ein Werkzeug zur Emanzipation des Menschen, Humboldts seines für das reformistische Preußen der napoleonischen Ära, welches in erster Linie an dessen Erziehung interessiert war. Die Geschichte des Museums ist zwar zweifelsohne Teil jener der bürgerlichen Öffentlichkeit, seine Beschreibung als reiner Aushandlungsraum für Bedeutungen durch das Laienpublikum greift indes zu kurz: Im 18. Jahrhundert wurden Museen zur Staatsangelegenheit, weil man in ihnen strategische Orte für soziale Weichenstellungen erkannte. Das *British Museum* entstand 1753 auf einen Parlamentsbeschluss hin und wurde 1759 eröffnet, der *Louvre* öffnete seine Pforten 1793 für eine revolutionäre Öffentlichkeit (vgl. Samida 2002: 6). Die in Museen räumlich arrangierten Aussagensysteme und die ihnen zugrundeliegenden materiellen Objekte wurden zu hochbrisanten Austragungsorten politischer Sinnstiftung, was sowohl die herausragende Rolle des Museums als Ort politischer Kommunikation in einer sich konstituierenden oder reformierenden Öffentlichkeit unterstreicht, als auch seine prekäre und oft unkontrollierbare Natur als mediale Anordnung. Anders als Bibliotheken und Archive

sammeln Museen keine diskreten, sinnhaft geschlossenen Texte. Ihre Ausstellungsstücke sind, jedes für sich allein genommen, nahezu nichtssagend. Zu ›erzählen‹ beginnen die Dinge erst über ihre Einbindung in den Kontext des Museums selbst. Sie sind also epistemisch offen, und als Träger von Bedeutungen macht sie dies paradoxerweise gleichzeitig sowohl formbar als auch sperrig.

1.2.3 Zeichenträger und Gedächtnisorte

Museumsdinge⁴ sind, wie Krzysztof Pomian feststellt, eine ganz absonderliche Klasse von Gütern: Sie erfüllen weder den Zweck, für den sie ursprünglich einmal geschaffen wurden, noch sind sie im eigentlichen Sinne ›dekorativ‹. Die Museen, die ihren Besitz anstreben, schlagen aus ihnen üblicherweise keinen großen ökonomischen Gewinn und können sich glücklich schätzen, wenn sie einigermaßen kostendeckend zu wirtschaften imstande sind. Dennoch werden Museumsdinge unter großem finanziellen, personellen und zeitlichen Aufwand gehegt und gepflegt. Ihnen wird ein beträchtlicher Wert beigemessen, mit dem es sich spekulieren lässt und der sich auf dem Schwarzmarkt in hohe Preise übersetzen kann (vgl. Pomian 2007: 14f.). Im Sinne der marxistischen Wirtschaftstheorie sind sie also anomale Güter, die einen hohen Tauschwert mit einem praktisch nicht vorhandenen Gebrauchswert verbinden (vgl. ebd.: 17) – und damit unweigerlich die Frage aufwerfen, welche Merkmale sie aufweisen, auf die sich ihr Tauschwert gründet.

Pomians Antwort auf diese Frage ergibt sich aus dem medialen Charakter der Museumsdinge. Für ihn zählen sie zu einer Klasse von Gütern, deren einzige Aufgabe es ist, kulturelle Bedeutungen zu transportieren. Er bezeichnet solche Objekte als »Semiotophoren« – Zeichenträger (vgl. Pomian 2007: 50). Ihr wirtschaftlicher Wert gründet sich auf ihre Eigenschaft, materielle Brücken zum Abstrakten zu sein, oder, um Pomians eigene Terminologie aufzugreifen, zwischen »Sichtbarem« und »Unsichtbarem« zu vermitteln (ebd.: 41ff.). Pomians ›Unsichtbares‹ ist dabei ein Abweisendes im weitesten Sinne: das Historische und Vergangene, das Heilige und Göttliche, oder auch einfach nur das geographisch weit Entfernte (vgl. ebd.).

Diese Referenzialität wiederum ist notwendigerweise das Produkt der musealen Arbeit selbst. Im Museum werden aus »Dingen der Vergangenheit« »Dinge für uns« (Korff 2002b: 141). Es ersetzt das »So-Sein« der Objekte durch ein »Für-uns-Sein« (Waidacher 2000: 4). Museale Objekte sind aus ihren Entstehungszusammenhängen notwendigerweise herausgefallen und werden im Museum in neue Bedeutungskontexte einsortiert, die für ein modernes Publikum anschlussfähig sein müssen. Grütter

4 Mit dem Begriff des »Museumsdings« benennt Gottfried Korff jene Objekte, welche den Prozess der Musealisierung durchlaufen haben (vgl. Korff 2002b).

deutet dieses Phänomen anders als Pomian nicht nur als einen Brückenschlag zwischen An- und Abwesendem, sondern schlechterdings als einen zwischen Realität und Fiktion:

Durch die Loslösung des Objektes aus seinem ehemaligen Entstehungszusammenhang, die Separierung und die Einordnung in einen neuen Bedeutungszusammenhang, der von dem ursprünglichen Kontext grundverschieden ist, die Inszenierung, wird das Objekt vom Gebrauchsgegenstand zum Exponat. Das Objekt ist zwar real, aber es befindet sich nicht mehr im Realen. (Grütter 1997: 671)

Diese Neukontextualisierung, die das Museumsding als solches erst entstehen lässt, macht aus dem Objekt zugleich einen *Gedächtnisort* im Sinne Pierre Noras: Sein Bedeutungsinhalt ist zugleich Produkt als auch Kolportierung eines Wechselspieles zwischen dem historischen Bruch mit der Welt, die es hervorgebracht hat, und der konstruierten Tradition, welche diese (im Sinne Pomians ›unsichtbare‹) Welt mit der unseren verbindet (vgl. Nora 1990: 23f.).

Nora macht diesen Zwiespalt am Beispiel des französischen Revolutionskalenders deutlich, der für ihn den Idealtypus eines Gedächtnisortes darstellt. Der Revolutionskalender hat laut Nora nur deshalb überhaupt historischen Referenzcharakter, weil er sich nicht durchzusetzen vermochte. Hätte er dies getan, wäre er zu jenem Bezugssystem avanciert, in welchem jedwedes geschichtliche Geschehen verortet ist – womit er selbst unspezifisch geworden wäre. Erst seine Abgeschlossenheit im historischen Prozess und der Bruch zwischen seiner historischen Situation und der unseren verleiht ihm seine bezeichnende Qualität für eine bestimmte zeitliche Periode. Nur so können wir ihn an einen bestimmbaren Platz in der Geschichte stellen und uns gleichsam zu ihm in Beziehung setzen. Zu diesem Zweck aber muss die historische Welt zugleich in kontingenter Geschlossenheit konstruiert werden – und dies wiederum macht es erforderlich, die geschichtlichen Brüche in narrative Kontinuitäten einzuweben (vgl. ebd.: 26ff.).

Nichts anderes als eben diese Schaffung von Gedächtnisorten leistet das Museum. Seine Exponate sind materiell auskristallisierte Frakturen der Geschichte. Sie stehen auf einer zeitlichen Grenze zwischen einer Welt, in der sie entstanden sind und einer anderen, die sie nun betrachtet und deutet. Tatsächliche Aussagen kann das Museum mittels seiner Exponate nur dann formulieren, wenn es diese Bruchstellen in den Kontext einer Historie eingliedert, die sinnhaft konfiguriert ist und in die Gegenwart des Publikums mündet.

Ausgehend von diesen Überlegungen kann die in der Einleitung dieser Arbeit vorgestellte Museumskritik Paul Valéry's durchaus als ein Vorwurf an das Museum gelesen werden, genau diese seine Kerneigenschaft zu verschleiern. Das Museum als Institution, so stellt auch Korff unter Rückgriff auf Valéry heraus, möchte seinen Be-

suchen in erster Linie vermitteln, dass seine Ausstellungszusammenhänge jenen entsprechen, in welchen sich die Objekte auch in ihrer Ursprungssituation befunden hätten (vgl. Korff 2002b: 140). Mit Bezugnahme auf Claude Lévy-Strauss beschreibt Korff das Museum vor diesem Hintergrund als einen quasi-sakralisierten Ort, der Authentizität für eine Welt generiert, in der ebendiese immer knapper wird (vgl. ebd.: 142). Ein überaus sinnfälliges Beispiel für solche musealen Trugbilder findet sich z.B. im *Freud Museum* in London, in dessen Zentrum eine detaillierte Nachbildung des Arbeitszimmers von Sigmund Freud voller Originalexponate aus der Wiener Berggasse 19 (inklusive der berühmten Couch) steht.⁵

1.2.4 Grenzen des Zeichenhaften:

Aleida Assmanns »wilde Semiose«

Laut Aleida Assmann findet Dingwahrnehmung häufig im Modus einer »wilden Semiose« (Assmann 1988: 238) statt. Ihrer Ansicht nach erfolgt im Erfahren materieller Objekte ganz ähnlich wie für Pomian die Zusammenführung eines materiellen Vorhandenen mit einem abstrakten Nicht-Vorhandenen, die sich in semiotischen Termini als jene von ›Signifikant‹ und ›Signifikat‹ beschreiben lässt (vgl. Assmann 1988: 238). Die Orientierung in der materiellen Welt ist für Assmann ein »Anzeichenlesen« (ebd.: 240), welches die physische Erscheinung der Welt zu kulturellen Zuschreibungen und Bedeutungen ins Verhältnis setzt und sie somit als semiotisches System erfahrbar werden lässt (vgl. ebd.: 238f.). Assmann spricht hier von einer »Physiognomik«, die immer auch kreativer und poetischer Natur sei: Nicht nur bereits bestehende und den Dingen eingeschriebene Bedeutungsinhalte würden gelesen und decodiert, sondern auch laufend neue geschaffen und auf die materielle Welt zurückprojiziert (ebd.: 240).

»Wilde Semiose«, wie Assmann sie versteht, passiert nun überall dort, wo die physiognomische Sinnbildung nicht auf Anhieb gelingt und Objekte der materiellen Welt sich nicht als Zeichen ›lesen‹ lassen (vgl. ebd.: 238ff.). ›Lesen‹ ist hierbei als ein transitorisches Schauen zu verstehen, bei dem das Gesehene Zeichen vom Betrachter spontan in Signifikant und Signifikat aufgetrennt und somit ›begriffen‹ werden kann. Gelingt dies aber nicht, so wird das Zeichen-Objekt lediglich ›angestarrt‹: Sehen und verstehen fallen nicht zusammen, der Blick bleibt an der Oberfläche hängen (vgl. ebd.: 240ff.). Dieser »lange Blick« (ebd.: 240) des befremdeten Betrachters macht es unmöglich, Museumsdinge vollkommen zuverlässig in Didaktiken und Pädagogiken einzufangen. Der Museumskurator kann Objekte auswählen, auszeichnen und sie in einer bestimmten Form von Anordnung dem Publikum darbieten, doch das

⁵ Vgl. <http://www.freud.org.uk/photo-library/category/10046/house-couch-study/> vom 10.04.2018.

entscheidende Moment der Rezeption durch den Besucher entzieht sich weitgehend seinem Zugriff.

Damit wird der Begriff des ›Zeichens‹ – und mit ihm Pomians Deutung der Museumsdinge als *Semiophoren* – schlechthin problematisch. Folgt man z.B. der Zeichenkonzeption des Philosophen Günter Abel, so erhalten Zeichen ihre zeigende Qualität grundsätzlich nur dadurch, dass sie erstens von ihren Beschauern einer Interpretation unterzogen werden, und dass sich zweitens jede ihrer Interpretationen innerhalb eines Regelwerkes gleichsam verbindlicher wie aber auch verhandelbarer Bedeutsamkeiten und Bezüglichkeiten vollzieht:

Zeigende Zeichen sind Zeichen, die das zeigen, was sie zeigen – und zwar weder aufgrund einer den Zeichen vorab eingebauten okkulten Qualität (– das wäre die Magie der Zeichen) noch aufgrund bloß subjektiver und beliebiger Deutungen seitens der Benutzer oder Interpreten (– das wäre relativistische Beliebigkeit der Zeichen). Zeichen sind vielmehr, so die These, die zeigenden Zeichen, die sie sind, aufgrund der zugrundeliegenden und im Zeigen bereits vorausgesetzten sowie in Anspruch genommenen Interpretations-Praxis der Zeichen. Diese Praxis umgrenzt, was sich auf welche Weise in und an einer Zeichenverwendung zeigt. (Abel 2000: 68)

Bemerkenswert ist hier, dass nach Abels Beobachtung die verbal gar nicht artikulierbaren Prozesse der Zeicheninterpretation im Akt des Zeigens nahezu völlig verschwinden und meist vollkommen unsichtbar bleiben. Zeigen und Verstehen scheinen in der Zeichenwahrnehmung eine unmittelbare Einheit zu bilden (vgl. ebd.).

Museumsdinge sind semiotisch zwar hochgradig aufgeladen, zugleich aber ebenso hochgradig unbestimmt. Sie widersetzen sich hartnäckig der klaren und verbindlichen Zuordnung von Signifikanten zu Signifikaten. Eine antike griechische Vase z.B. kann auf eine Vielzahl historischer Sachverhalte und Tatbestände verweisen: An ihrem Stil und ihrer Ausführung lassen sich Schlaglichter auf die Geschichte antiker Kunst werfen, ihr Material und ihre Herstellung können technikgeschichtliche Zeugnisse der Keramikproduktion sein, ihr Fundort kann Rückschlüsse auf den Verlauf von Handelsrouten zulassen. In einem schriftlich niedergelegten Text wie dem hier vorliegenden stellt sich die Sache völlig anders dar: Jeder Buchstabe verweist auf einen klar definierten Laut, den menschliche Stimmbänder erzeugen können. In einigen ebenso klar definierten Fällen kann eine bestimmte Letternfolge zwar durchaus einen Laut bedeuten, der von allen den einzelnen Buchstaben zugewiesenen verschieden ist (man denke an das ›sch‹), aber auch hierfür gibt es ein enges Regelwerk. Museumsdinge funktionieren hingegen nicht über ein kulturell etabliertes Codesystem. Welche Geschichte die Vase im Museum schließlich erzählt, hängt davon ab, wie die Ausstellung um sie herum beschaffen ist.

1.2.5 Museumdinge als »epistemische Dinge« nach Hans-Jörg Rheinberger

Um zu einem systematischeren Zugriff auf die Rolle von Ausstellungsobjekten im Museum zu gelangen, schlägt Gottfried Korff daher vor, den vom Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger geprägten Begriffs des »epistemischen Dings« für die Museologie zu entleihen:

In den Dingen hofft man, einer Welt hinter dem Schleier der Bilder und Diskurse habhaft zu werden, also einer Welt des Eigentlichen, des Authentischen zu begegnen, wobei *authentisch* nicht mehr als historischer Akkreditierungsbegriff, sondern als eine Kategorie verstanden wird, die sich auf Erlebnis- und Ereignisdimensionen bezieht: Im Gegensatz zu diesen primär affektiv und nicht kognitiv zugeschnittenen Konzepten richtet sich das »epistemische Ding« an den erkenntnisbefördernden Eigenschaften des Dings aus, also an den Modi des Gegebenen und des Gegenüber. (Korff 2005: 91)

Diese Übertragung mag zunächst verwundern, denn bei Rheinberger steht dieser Terminus in Verbindung mit einer augenscheinlich vom Museum sehr verschiedenen Art von Einrichtungen: Sein Bezugspunkt sind die Laboratorien der Naturwissenschaften, insbesondere jene der Biologie und Biochemie – und mit ihnen jene Versuchsanordnungen bzw. »Experimentalsysteme«, welche das Substrat aller naturwissenschaftlichen Forschung bilden (Rheinberger 2006: 7). Epistemische Dinge müssen in diesem Kontext nicht zwingend »Dinge« im materiellen Sinne sein. Sie sind vielmehr Gegenstände des Interesses, an welche Wissensanstrengungen herangetragen werden und können auch die Gestalt von »Strukturen, Reaktionen, Funktionen« (ebd.: 27) annehmen. Entscheidend ist, dass epistemische Dinge unbestimmt sind und sich noch im prozeduralen Zustand einer zeitlich ausgedehnten »Entstehung« befinden. Sie sind keine sinnhaft geschlossenen und in eindeutige Begrifflichkeiten gebundenen Wissensinhalte, sondern ein (Noch-)Unbekanntes, dessen konzeptuelle und sprachliche Greifbarmachung überhaupt erst die Beweggründe naturwissenschaftlicher Forschung liefert. Damit verfügen sie zugleich auch immer über eine Ebene des Palimpsesthaften, auf der sich ihre früheren, nunmehr überkommenen Beschreibungen und Deutungszusammenhänge einschreiben (vgl. ebd.: 27f.).

Wenn epistemische Dinge innerhalb unserer bestehenden Wissenshorizonte erahnbar werden, lässt sich das, *was* sie im Eigentlichen sind, für gewöhnlich noch nicht in konziser Sprache benennen. Es existieren noch nicht genügend Anknüpfungspunkte für existierende Wissenssysteme, als dass man mittels eines einzigen Begriffs eine Brücke zwischen dem Gegenstand und den bekannten Konzepten schlagen könnte, innerhalb derer er sich erklären lässt. Entsprechend muss das epistemi-

sche Ding zunächst beschrieben werden, was üblicherweise bedeutet, seine Eigenschaften und Verhaltensweisen aufzulisten (vgl. ebd.: 29). Um es aus diesem Stadium einer bloßen Auflistung von Eigenarten in das eines diskreten und benennbaren Phänomens zu überführen, muss es anschließend in bestehende Wissenskontexte integriert werden. Hier greifen nun gemäß Rheinberger (dessen wichtigster Bezugspunkt die Synthese von Proteinen im Reagenzglas ist) die »Experimentalsysteme«. Diese sind immer zugleich materiell-physikalische als auch diskursive Gefüge: Sie setzen das Unbekannte ins Verhältnis zum Bekannten und machen es benennbar. Das »Bekannte« sind in diesem Falle die technischen Apparaturen (z.B. Reagenzgläser, Teststreifen, Mikroskope, usw.), ebenso wie die Verhaltensregeln und Gepflogenheiten der Laborarbeit und die wissenschaftlichen Aussagesysteme, in welchen die aus der Experimentaltätigkeit hervorgegangenen Beobachtungen schließlich gedeutet werden. Damit ist im Labor also, ganz ähnlich wie im Museum, Wissen stets das Produkt relativer Verhältnisse von Objekten und Sachverhalten. Experimentalsysteme ziehen Grenzen um epistemische Dinge, die mit jeder Wiederholung des Versuchs enger und präziser werden. Sie setzen sich dabei nach Rheinberger aus sog. »technischen Dingen« (ebd.) zusammen.

Technische Dinge sind im Gegensatz zu epistemischen begrifflich vergleichsweise eindeutig erfasst und wir haben eine konkrete Vorstellung davon, »was« genau sie sind. In Experimentalsystemen erfüllen sie eng definierte Funktionen unter weitgehendem Ausschluss von Nebeneffekten. Wissenschaftliche Wissensproduktion ist in diesem Modell eine kontinuierliche Beobachtung und Aufzeichnung derjenigen Verhaltensweisen, welche das epistemische Ding zeigt, wenn es mit den technischen Dingen interagiert (vgl. ebd.). Diese Systematik erlaubt es der Wissenschaft, eine »wilde Semiose« zu vermeiden und auch aus noch undefinierten Gegenständen einen Wissensgewinn zu ziehen:

Technische Gegenstände haben mindestens die Zwecke zu erfüllen, für die sie gebaut worden sind; sie sind in erster Linie Maschinen, die Antworten geben sollen. Ein epistemisches Objekt hingegen ist in erster Linie eine Maschine, die Fragen aufwirft. (Ebd.: 33)

Mit seinem Plädoyer, das epistemische Ding zum Begriff der Museumswissenschaft zu machen, stößt Korff auch die Idee an, das Museum als eine Form von »Labor« zu begreifen – mit Verweis auf Claude Lévi-Strauss, der das Museum als eine »Verlängerung des Feldes« (Lévi-Strauss 2002: 402) verstand, dabei jedoch eher in Ausbildung befindliche Archäologen und Ethnologen im Blick hatte als ein Laienpublikum (vgl. ebd.: 402ff., vgl. Korff 2005: 91).

Indes scheint sich die Grenzziehung zwischen epistemischen und technischen Dingen im Museum auf den ersten Blick weit schwieriger zu gestalten als im Labor. Intuitiv fällt es zunächst nicht schwer, in einem beliebigen musealen Raum Dinge eindeutig technischer Art zu identifizieren: Vitrinen und Schaukästen, Sockel und

Podeste, Erklärungstafeln und Wegweiser, ja womöglich sogar die am Ausgang zu erwerbenden Souvenirs sind insofern technische Dinge der musealen Praxis, als dass sie um die Museumsdinge herum einen Ausstellungskontext schaffen, ohne selbst Gegenstand der Ausstellung zu sein. Vielleicht darf man hier sogar noch einen Schritt weitergehen: Erst im Zusammenspiel mit diesen scheinbar banalen technischen Elementen der musealen Anordnung kann ein Objekt tatsächlich »ausgestellt« und damit recht eigentlich »musealisiert« werden. Der historische Überrest wird erst zum Museumsding, wenn er seinen Weg in einen Schaukasten, in einen Bilderrahmen, auf einen Sockel o.ä. und damit in sowohl die epistemische als auch die affektive Architektur des Museums findet, die ihn vor dem Publikum als museal erfahrbar ausweist und »durch Distanz aufwertet« (Paul 2005: 353). Auch diesen Mechanismus beschreibt Rheinberger in seiner Konzeption des epistemischen Dings, welches er nur innerhalb der gesetzten Horizonte einer technischen Anordnung überhaupt für existenzfähig erachtet:

Ohne ein System hinreichend stabiler Identitätsbedingungen würde der differentielle Charakter wissenschaftlicher Objekte bedeutungslos bleiben; sie würden nicht die Charakteristika epistemischer Dinge an den Tag legen, sondern beliebig werden und verrauschen. Wir sind mit einem scheinbaren Paradox konfrontiert: Die Bedingung wissenschaftlicher Forschung ist, dass sie sich im Bezirk des Technischen abspielt. (Rheinberger 2006: 33)

Museen allerdings sind ihrer gesamten Anlage nach darauf ausgerichtet, Sinnzusammenhänge nicht nur zwischen den noch unscharfen und in ihrem Bedeutungsinhalt eingrenzungsbedürftigen Ausstellungsstücken einer- und ihrem technischen Rahmen andererseits zu etablieren, sondern auch zwischen den Museumsdingen untereinander. Entsprechend ist die Herstellung einer wahrnehmbaren Unterscheidbarkeit zwischen technischen und epistemischen Dingen im Museum ein gleichermaßen ausstellungspraktisches wie theoretisch-grundsätzliches Problem: Die Exponate sind epistemisch, gehören aber immer auch zu einem technischen Gesamtgefüge, das andere Objekte verständlich machen soll.

Laut Rheinberger ist auch das Labor vor solchen Ambiguitäten nicht gefeit. Experimentalsysteme sind samt der sie bevölkernden epistemischen und technischen Dinge wesentlich Prozesse, die einander in der Pragmatik wissenschaftlicher Forschungsarbeit ständig aufs Neue zum diskursiven Dasein verhelfen. Entsprechend können inhaltlich »ausreichend stabilisierte« (ebd.: 27) epistemische Dinge selbst technisch werden. Sie stellen dann nicht länger den Gegenstand des Interesses dar, sondern werden zum Element einer Experimentalanordnung, die ihrerseits andere Sachverhalte erschließbar macht (vgl. ebd.). Damit scheint zugleich impliziert, dass ein epistemisches Ding gerade so lange ein solches bleibt, wie es sich noch im Ablauf der Festigung seiner Identität befindet. Sein Übergang in die Domäne der Technik

würde entsprechend mit der Beendigung seiner Existenz als fortlaufendes ›Geschehen‹ einhergehen. Tatsächlich aber betrachtet Rheinberger den Sinngehalt epistemischer Gegenstände als nie im strengen Sinne abschließbar. Sobald ein Experimentalsystem einmal läuft, neigen sowohl die epistemischen als auch die technischen Dinge zu Verselbstständigungen und unvorhergesehenen Rollenverschiebungen:

Das [obige] Paradox löst sich dadurch, daß die Wechselwirkungen zwischen epistemischen Dingen und technischen Bedingungen in hohem Maße nicht-technisch sind. Wissenschaftler sind vor allem »Bastler«, Bricoleure, weniger Ingenieure. In seinem nicht-technischen Charakter transzendiert das Experimentalsensemble die Identitätsbedingungen der technischen Objekte, die es zusammenhalten. Auf der Seite der Technik finden wir schließlich ein analoges Prinzip. Gängig verwendete Werkzeuge können im Prozeß ihrer Reproduktion neue Funktionen annehmen. Geraten sie in Zusammenhänge, die über ihre ursprüngliche Zwecksetzung hinausgehen, so können Eigenschaften an ihnen sichtbar werden, die bei ihrem Entwurf nicht beabsichtigt waren. (Ebd.: 33f.)

Assmanns Konzept der ›wilden Semiose‹ und Rheinbergers Ausarbeitungen zu Experimentalsystemen greifen an dieser Stelle auf bemerkenswerte Weise ineinander und erlauben es uns, das Funktionieren und Entgleiten von Sinnstiftungsprozessen in musealen Anordnungen auf zwei verschiedenen und gleichermaßen relevanten Ebenen zu beschreiben. Assmann akzentuiert die Fallstricke der individuellen physiognomischen Dingwahrnehmung und das Problem einer möglichen Nichtinterpretierbarkeit materieller Objekte. Rheinberger hingegen liefert ein Modell für die Entstehung von Bedeutungen aus technischen Arrangements von Dingen und Konzepten und wirft zugleich die Frage nach der Beherrschbarkeit solcher Arrangements auf. Während ein schriftlicher Text naturgemäß immer einen Leser adressiert, der mit seinem Schriftsystem und seiner Sprache vertraut ist, müssen im Museum Mediensystem und kommunizierte Botschaft gleichzeitig und in wechselseitiger Abhängigkeit von Besuchern entschlüsselt werden, die zugleich auch noch ihre eigenen Vorurteile und Erfahrungshorizonte an die Ausstellung herantragen (vgl. Grütter 1997: 672). Dieses Element des Sozialen im Museum soll im Unterkapitel über den ›Raum‹ noch genauer behandelt werden.

1.2.6 »Nouophoren«

Mit der nunmehr sichtbar gewordenen Abhängigkeit der Vermittlungsqualität musealer Objekte von ihrer wechselseitigen Bezüglichkeit sowohl untereinander als auch mit dem Museum selbst erscheint ihre Charakterisierung als Zeichenträger oder Semiophor entschieden unzureichend. Ziehen wir hierzu noch einmal die Zeichentheorie Günter Abels heran: Abel begreift die Bedeutung eines Zeichens immer als das

Produkt seiner Interpretation, die aber bei einem Zeichen im eigentlichen Sinne niemals einer tatsächlichen Geistesanstrengung des Betrachters bedarf. Unter Rückgriff auf Wittgenstein stellt Abel fest, dass eine ›Bedeutung‹ immer mit ihrer eigenen Erklärung oder Beschreibung identisch ist – womit zugleich impliziert ist, dass jede Bedeutung zugleich ihre eigene Interpretation ist, und jede Interpretation ihre eigene Bedeutung (vgl. Abel 2000: 70). Mit anderen Worten: Zeichen werden deshalb zu Zeichen, weil sie ihre gesamte Interpretationspraxis als kulturelles Anhängsel schon mitliefern und eine bewusste Interpretation beim Adressaten niemals stattfindet. Wilde Semiose, wie Assmann sie versteht, kann im Museum nur vorkommen, weil Museumsdinge eben gerade dies nicht zu leisten imstande sind.

Einen dem des Semiophors wohl vorzuziehenden Terminus bietet Friedrich Waidacher mit dem des »*Nouophors*« an (Waidacher 2000: 5). Dieser beschreibt das Museumsding nicht länger als Behältnis für Zeichen, sondern für *Bedeutungen*, was gerade sein polysemes mediales Wesen und seine Unfähigkeit, für sich allein zu stehen, zentral werden lässt. Museumsdinge bedürfen im Gegensatz zum reinen Zeichen einer bewussten Interpretation. Dies heißt wohlgemerkt nicht, dass Museumsdinge nicht auch einen begrenzten Zeichencharakter aufweisen. Aber in Museumdingen als Nouophoren kollidieren die Zeichen mit den kulturellen Kontexten, die über ihre Interpretierbarkeit entscheiden und die sowohl der epistemischen Funktionsweise des Museums über Relationalität als auch den vielen sozialen Skripten innewohnen, die sich mit der Institution als solcher verbinden.

Korff sieht dementsprechend den Nutzen der Rheinberger'schen Begriffe für die Museumsforschung eben gerade in ihrer Betonung von Sinnproduktion über die Relationen zwischen nicht abschließbaren Bedeutungsträgern: Sie rücken, so Korff, das »Ding in seiner Materialität«, »das die Gestaltung diszipliniert« (Korff 2005: 102), gegenüber abstrakten museumspädagogischen Problemstellungen wieder in den Mittelpunkt der Betrachtung und fragen zugleich nach seinem Verhältnis zur Kategorie des ›Raumes‹ (vgl. ebd.). Denken wir zurück an Horst Bredekamps zuvor diskutierte Einordnung der Wunderkammer in das mechanistische Weltbild der Renaissance, so heißt dies vielleicht auch, wieder ein Stück weit nach dem Museum als Sinn-Maschine oder *Machinamentum* zu fragen. Museumsdinge stehen nicht für sich allein, sondern sie sind Funktionselemente eines gleichermaßen epistemisch-diskursiven wie materiell-technischen Systems, das sich im Raum ausdehnt und in dieser Räumlichkeit erschlossen werden muss, wenn es seinen Sinngehalt preisgeben soll (vgl. ebd., 95).

Insbesondere der Raum, so fährt Korff fort, werde von der Museologie in ihrer Orientierung auf das materielle Ding häufig übersehen, dabei sei er erst das Medium, in dem die Exponate zueinander und die Betrachter mit den Exponaten in Beziehung treten könnten. Räume und ihre Gestaltung werden damit zum zweiten entscheidenden Faktor in der Produktion musealer Bedeutungen (vgl. ebd.).