

→ III. ZEIGEN UND SAMMELN

Durch intersubjektiven Austausch kann ein Konsens zustande kommen, der die Bedeutung eines Gegenstandes zu einer überindividuell verständlichen Größe werden lässt.¹ Der erste Schritt zu einem solchen Konsens erfolgt, wenn der Gegenstand gezeigt wird. Zeigen gehört zum Urbestand des kommunikativen Repertoires der Menschheit. Es ist das verweisende Mitteilen des Informationswertes, der einem Gegenstand anhaftet, sei es, dass der Gegenstand etwas belegt – zum Beispiel als Trophäe –, sei es, dass er eine Handlung vorbereitet – beispielsweise als Plan –, sei es schließlich, dass der gezeigte Gegenstand selbst erkannt und begriffen werden soll, wie etwa der Sternenhimmel, den man zeigend erläutert. Zeigen ist stets ein sinnlicher und ein kognitiver Akt. Er bedarf der Materialität des gezeigten Gegenstandes, um die Sinne derjenigen zu affizieren, denen gezeigt wird. Er setzt aber auch die Medialität des Gegenstandes voraus, denn man zeigt, um eine Botschaft zu vermitteln.

Jeder Vorgang des Zeigens ist einerseits kulturell bedingt, da er Sprache – und damit auch Konsens – voraussetzt, andererseits ist er selbst eine kulturelle Handlung, die Bedeutung feststellt und an intersubjektiv gültige Zeichensysteme bindet. Dabei trägt Zeigen auch zur Konstituierung des Gegenstandes selbst bei, insofern dieser zum sozial wahrgenommenen Gegenstand wird. Erst ein sozial wahrgenommener Gegenstand kann besprochen und beschrieben werden. Erst der sozial wahrgenommene Gegenstand hat Bedeutung als Bestandteil der Kultur. Und Kultur »ist deshalb öffentlich, weil Bedeutung etwas Öffentliches ist.«²

Dagegen ist Sammeln nicht notwendigerweise eine kommunikative Handlung. Die kommunikativen Aspekte des Sammelns sind, sofern vorhanden, eher Beiwerk, das nicht zu seinem Kern gehört. Gleichwohl sind Sammeln und Zeigen miteinander verzahnt, besonders innerhalb des Museumsbetriebs: Was man gesammelt hat, soll sich als Teil der Sammlung zeigen – zumindest für den Sammler. Und was man zeigen oder gar ausstellen will, muss vorab gesammelt worden sein und stellt selbst, wenn es ausgestellt wird,

1 Vgl. in diesem Zusammenhang die Ausführungen von Ernst E. Boesch zu den Begriffen Konnotation und Denotation. Ders., *Das Magische und das Schöne*, S. 46 ff.

2 Clifford Geertz: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt a.M. 1997, S. 18.

immer auch eine Sammlung dar. Das museale Sammeln hat, wie zu zeigen sein wird, dieselbe Wurzel wie das museale Zeigen. Beide *versetzen* Gegenstände. Das heißt, sie lösen Gegenstände aus ihrem ursprünglichen Weltzusammenhang, schaffen für sie einen neuen Rahmen und verändern dadurch ihre Bedeutung. Als Ausstellung oder Sammlung Alter Objekte umschließt dieser neue Rahmen drei Wirklichkeitsebenen, die miteinander korrespondieren: die Ebene der thematisierten Wirklichkeit, die Ebene der Materialität der Objekte und die Ebene des Betrachters. Nicht unähnlich ist die Versetzung, die ein Reisender durch seine Reise erfährt, so dass die Fremde und sein Zuhause miteinander korrespondieren und durch die Kontinuität seiner Person verbunden bleiben.

III.1 Zeigen

Handlungsbegleitendes und permanentes Zeigen

Ein Zeigender will stets einem oder mehreren etwas zeigen, sich über die Bedeutung des Gezeigten austauschen und verständigen. Doch benutzt der Zeigende den Gegenstand nicht, solange er zeigt. Der gezeigte Gegenstand oder die gezeigte Tätigkeit wird vorübergehend aus dem Getriebe zweckhaften Handelns genommen. Wenn eine Tätigkeit gezeigt werden soll, und kein Gegenstand – beispielsweise die Zubereitung einer Suppe –, so geht es dem Zeigenden darum, die angemessene Durchführung der Tätigkeit zu demonstrieren, und vorerst nicht um deren Ergebnis. Der Akt des Zeigens verlangt nach Distanz zum Gezeigten; er setzt die Unterscheidbarkeit von Zeigendem und Gezeigtem voraus. Kein Instrumentalisierungshandeln, das Subjekt und Gegenstand umgreifen würde, darf diesen Unterschied verwischen. Dies gilt selbst dann, wenn der Zeigende auf sich selbst zeigt. In diesem Fall wird das gezeigte Selbst zu einer objektivierten Fiktion, so dass wenigstens der Schein seiner Unterscheidbarkeit vom zeigenden Selbst entsteht.

Dass der zu zeigende Gegenstand nicht benutzt wird, trifft sogar für Gegenstände zu, die für das Zeigen hergestellt worden sind und deren Zweck sich im Zeigen erfüllt, beispielsweise für eine Straßenkarte. Denn während man die Straßenkarte benutzt und mit ihrer Hilfe einen Weg zeigt, wird sie selbst gerade nicht gezeigt. Man hat zur Karte nicht die Distanz, die für ihr Zeigen wesentlich wäre, sondern bettet sie in Handlung ein. Umgekehrt verwendet man die Straßenkarte nicht als Straßenkarte, wenn man sie selbst zeigt. Man kann zwar zeigen, wie man sie liest. Streng genommen tut man in diesem Zeigen aber nur so, als ob sie gebraucht werde, und stellt die Dienstlichkeit der Karte nur nach.

Es gehört zur Besonderheit des Zeigens, dass es mit der Zeigehandlung

des Zeigenden nicht notwendigerweise verbunden bleiben muss. Das Zeigen selbst lässt sich von der Handlung des Zeigens ablösen. Mit Hilfe von kulturellen Techniken und Konventionen lässt sich jede Zeigehandlung zum Erstarren bringen, so dass diejenigen, für die gezeigt wird, allein mit dem Gezeigten sind und gleichwohl erfassen, was der Urheber des Zeigens gemeint hat. Die Handlung des Zeigens hallt dann sozusagen nach; der Zusammenhang des Gezeigten übernimmt die Aufgabe des Zeigenden mit. Es gibt also ein permanentes Zeigen, das eines zeigenden Individuums nicht mehr bedarf. Dieses permanente Zeigen unterscheidet sich vom handlungsbegleitenden Zeigen, das an die Aktion eines Zeigenden gebunden bleibt. Denn der Zeigende lässt das Gezeigte, nachdem er es aus der Welt hat hervortreten lassen, wieder in diese zurück fallen. Permanent Gezeigtes dagegen ist auf Dauer an einen bestimmten Zeigeplatz gebunden. Dieser Platz ist entweder mobil – so ist beim Tragen von Schmuck oder modischer Kleidung ein bestimmter Körper der Zeigeplatz –, oder aber stationär, wie im Fall einer Inschrift oder einer ständigen Ausstellung.

Die Fixierung des Gegenstandes

Das permanent Gezeigte tritt viel stärker aus der Welt hervor als das handlungsbegleitend Gezeigte. Man stelle sich eine Kraftmaschinen-Ausstellung in einem technischen Museum vor. Das Innenleben eines Vier-Zylinder-Ottomotors kann nicht gezeigt werden, während er tatsächlich arbeitet. Um an ihm selbst zu zeigen, was in seinem Inneren vorgeht, muss man ihn völlig aus dem Verkehr ziehen und lahm legen. Er kann dann aufgeschnitten werden, so dass das Ineinandergreifen von Pleuelstangen, Zylindern, Ventilen und Nockenwelle für den Betrachter, der das außer Betrieb gesetzte Gefüge mittels einer Handkurbel bewegen mag, geistig nachvollziehbar wird. Doch beim ausprobierenden Nachvollziehen des technischen Prinzips ist das gemeinte Gezeigte, das Arbeiten des Motors, gar nicht anwesend; seine Anwesenheit wird nur vorgetäuscht. Gezeigt im Sinne des Zeigens eines tatsächlich Anwesenden wird nur etwas, was dem gemeinten Gezeigten ähnlich ist. Beim permanenten Zeigen kann also der Gegenstand so radikal aus seiner Welt herausgelöst werden, dass er für sie zerstört wird, auch wenn er als ihre Spur und ihr Rest erkennbar bleibt. Er wird bei Bedarf ausgeweidet und in einen neuen, eigens für die Zeigeintention bestimmten Rahmen gesetzt. Sofern das permanente Zeigen die Eingebundenheit in die erste Welt des Gezeigten simuliert oder rekonstruiert, wohnt ihm immer auch ein Moment der Täuschung, des Unechten inne. Ganze Wissenschaften, beispielsweise die Anatomie, beruhen auf dieser Art von Täuschung, die allerdings nicht verhehlt, dass sie Täuschung ist – und daher auch nicht betrügt. Mit anderen Worten:

Das permanente Zeigen ist mit einer *Fixierung* des Gegenstandes verbunden. Diese Fixierung lässt sich insofern auch als Vernichtung des Gegenstandes interpretieren, als sie die Entfernung aus seiner ursprünglichen Bewandnisganzheit unumkehrbar macht.

Die Erstarrung des Zeigevorgangs im permanenten Zeigen setzt einen kulturell festgelegten Konsens über die Auslegung des Gezeigten voraus, so dass die Verständlichkeit des Zeigezusammenhangs und seine Kontinuität überhaupt gewährleistet werden können. Ein solcher Konsens hat beispielsweise die Verkehrsregeln hervorgebracht und erhält ihre Gültigkeit aufrecht. Letztlich setzen alle Gegenstände, die ohne einen Zeigenden zeigen, einen solchen Konsens voraus. Entsprechende Beispiele aus der Welt der Zeichen sind Legion: Inschriften und Bücher, Wegweiser, Totempfähle, Altäre, Triumphbögen, aber auch Werbung und Propaganda. Nicht zuletzt sind auch die Exponate einer Museumsausstellung auf einen solchen Konsens angewiesen. Das Medium Ausstellung fußt auf dem Konsens des permanenten Zeigens. Handlungsbegleitendes Zeigen mag zwar eine große Rolle spielen, beispielsweise in Form von Führungen durch eigens dafür eingestelltes Personal, hat aber nicht solch eine fundamentale Bedeutung für das Ausstellungswesen.

Der permanent gezeigte Gegenstand erfüllt seine Funktion innerhalb bestimmter Rahmenbedingungen und unter bestimmten Voraussetzungen – sei es, dass ein Vorfahrtsschild vom Inhaber eines Führerscheins erkannt werden kann, sei es, dass ein Buchstabe als Bestandteil eines Alphabets auf einen sprachlichen Laut verweist, sei es, dass einem Exponat innerhalb eines Ausstellungsbereichs eine bestimmte Aussage zugewiesen wird. Der Zustand des permanenten Gezeitwerdens ist niemals ein Bedeutungsvakuum, und der gezeigte Gegenstand steht niemals für sich allein. Er steht zu anderem Gezeigten – oder zu nicht Gezeigtem, das ihn umgibt – in Verhältnissen, die ihn selbst bestimmen, auf Bedeutung fußen und Bedeutung neu schaffen. Das, was gezeit wird, zeigt, das heißt verweist selbst, indem es (be)deutet. In dieser Hinsicht sind die beiden Bedeutungen des Zeigens, das Sich-Zeigen und das Zeigen-auf-Anderes, miteinander verknüpft.

Gezeitwerden als Bedeutungsraum

Metaphorisch gesprochen, entspricht der Zustand des permanenten Gezeitwerdens einem Raum, der nicht erst durch das Gezeitete hervorgebracht wird, sondern schon vor ihm da ist und es aufnimmt. Allerdings handelt es sich dabei nicht um einen physikalischen, sondern um einen Bedeutungsraum, der weit über die Begrenzungen des jeweils wahrnehmbaren, dreidi-

mensionalen Raums hinausreichen kann. Das heißt: Das Zeigen eines Gegenstandes setzt immer schon ein Netz von Bedeutungen und sprachlichen Referenzen voraus, in das der konkrete Zeigevorgang eingesponnen wird. Der Urgegenstand, der als erster in den Bedeutungsraum eingetaucht wäre, ist undenkbar, denn er hätte immer, um überhaupt in diesen Zustand eintreten zu können, auf schon vorhandene Bedeutungsgefüge stoßen und sich in diese einfügen müssen.

Wurde im vorangegangenen Kapitel Geschichtlichkeit als die spezifische Zeitlichkeit des Alten Objektes identifiziert, so erweist sich nun der Zustand des Gezeigtwerdens als seine spezifische (Bedeutungs-)Räumlichkeit. Auf Grund dieser Räumlichkeit entfaltet das gezeigte Alte Objekt seine Wirkung als zeigendes Zeugnis, wobei es gewissermaßen in einem permanenten Zustand der Zweckfreiheit schwebt. Ohne diesen Zustand könnte es nichts bezeugen. Das Netz von Verweisungen, in dem sich der Gegenstand befindet, wird durch Wechselwirkungen zwischen den einzelnen Gegenständen untereinander, zwischen dem ganzen Netz und den Einzelgegenständen und umgekehrt bestimmt. Es ist ständig in Bewegung. Neue Gegenstände können in den Bedeutungsraum eintreten, spannen ihn neu auf und verändern das bedeutungsräumliche Gefüge seiner Einzelelemente. Nicht nur das Netz, sondern auch die Bedeutungsparameter der aufeinander verweisenden Gegenstände selbst verändern sich ständig, so dass diese unter immer neuen Vorzeichen aufeinander einwirken und ihre Bedeutung wechselseitig modifizieren. Die auf der Kommode permanent gezeigte, nicht mehr benutzte Suppenterrine kann mit einer unauslotbaren Vielfalt anderer gegenständlicher Welten korrespondieren: mit den konkreten Gegenständen in ihrem räumlichen Hier und Jetzt – beispielsweise dem benachbarten Küchenschrank –, mit der Großmutter, der die Suppenterrine gehört hat, mit dem erinnerten Bild der Großmutter, aber auch mit den Suppen, die nur Sonntags in ihr zubereitet wurden, mit der aktuellen Welternährung, der Porzellanherstellung, der bürgerlichen Küche usw. Die Suppenterrine tritt in ein riesiges Netz möglicher Bedeutungen ein, gestaltet dieses Netz aber auch mit. So kann sie, beispielsweise wenn sie ein extravagantes Design aufweist, die allgemein verbreitete Vorstellung einer Suppenterrine modifizieren.

Äußerung, Meldung, Zeichen, Symbol

Bedeutung, so haben wir gesehen, ist der entscheidende Unterschied von Zeug und Gegenstand. Zeug hat für den, der mit ihm umgeht, keine Bedeutung und zeigt sich für ihn nicht. Zeigen setzt Bedeutung voraus. Die Bedeutung eines Gegenstandes, der permanent gezeigt wird, offenbart sich entwe-

der als Äußerung, als Meldung, als Zeichen oder als Symbol. All diese Formen, in denen sich Bedeutung zeigt und deutbar wird, sind auch für das Medium Ausstellung relevant und können dort bewusst eingesetzt werden.

Äußerungen zeigen an. Dabei ist die Beziehung zwischen Äußernd-Anzeigendem und dem, was angezeigt wird, in der Struktur des sich äußernden Seienden selbst angelegt. So zeigen Kumulus-Wolken die hohe Wahrscheinlichkeit eines Gewitters, das Erröten eines Gesichtes die Verschämtheit einer Person an. Eine solche Art des Zeigens drückt ein Selbstverhältnis aus: Eine Sache verweist dergestalt auf sich selbst, dass sich ihr Inneres, das ansonsten verborgen geblieben wäre, gewissermaßen nach außen kehrt. Diese Art des Zeigens, das Sich-Äußern, ist nicht von einem Zeigenden intendiert und auch nicht notwendigerweise an einen Adressaten gerichtet.³ Außerdem ist das Sich-Äußern nicht ein von außen an die Sache herangetragen Prozess, der eine Sache zum Vorschein brächte, ansonsten aber nur in einer akzidentiellen Beziehung zu ihr stünde. Vielmehr gehört dieses Verweisen, das mit einem Zutagetreten von Wesentlichem gleichbedeutend ist, der Sache selbst an. Ohne diese der Sache selbst inhärente Möglichkeit des Verweises wäre die Sache nicht die, die sie ist. So zeigt sich ein Gesicht gerade dadurch, dass es errötet, als Gesicht. Es handelt sich beim Sich-Äußern also nicht um eine Handlung, sondern um einen Prozess, der quasi von selbst passiert, da er in der Natur der Sache liegt. Wenn der Gegenstand sich als er selbst zeigt, so wird nicht »jemandem etwas gezeigt«, sondern es passiert ein »Sich Zeigen« im Sinne eines Hervortretens von essenziellen Eigenschaften. Vielen Exponaten wird in Ausstellungen nicht genug Raum geschaffen, so dass sie sich nicht selbst zeigen können. Man denke auch an die skandalös engen Raubtierkäfige in einigen Zoos. Das Tier wird in solchen Käfigen zu einem Schatten seiner selbst. Niemals kann es sich als es selbst zeigen.

Ein Ding dagegen, das etwas meldet, ist vom Gemeldeten wesenhaft verschieden. Die Zeigeleistung des meldenden Dinges hängt nur indirekt, auf eine gebrochene Art und Weise, mit der gemeldeten Sache selbst zusammen und ist nicht aus ihr ableitbar, denn: Die gemeldete Sache liegt entweder außerhalb der Reichweite des menschlichen Sinnesapparates – wie beim Gei-

3 George Mounin unterscheidet »indice« von »signal«. Das indice ist ein Indikator, der Informationen über etwas nicht Sichtbares trägt. Das Signal dagegen ist ein künstlich erzeugtes Indice. Ders.: *Semiotic Praxis: Studies in Pertinence and in the Means of Expression and Communication*. New York 1985.

gerzähler – oder aber außerhalb des unmittelbaren Wahrnehmungskreises des betreffenden Individuums – wie beim Telefon. Meldungen erfordern daher eine Technik der sinnlichen Übersetzung. Erst eine solche Meldetechnik macht Strukturen und Veränderungen der Welt, die sich der Wahrnehmbarkeit entziehen, überhaupt erfahrbar. Denn sie transponiert diese Veränderungen in den Bereich des Wahrnehmbaren. Diese Transpositionsleistung bedarf eines Codes, der möglichst eindeutig und mit skaliertem Notwendigkeit physikalischen oder chemischen Veränderungen zugeordnet ist. So zeigt das Zifferblatt eines Tachometers die Geschwindigkeit eines Autos, die Digitalanzeige eines Gaschromatographen die Konzentration eines chemischen Elementes an. Sobald das meldende Ding »wahrnimmt«, gibt es automatisch weiter, was es registriert. Sofern es funktioniert, kann es nicht anders, als zu melden. In diesem Sinne kann aber auch ein Meldung machender, seines persönlichen Willens beraubter Soldat zu einem – zwar entpersönlichten, aber funktionierenden – Ding werden, zu einem Meldegänger eben. Vor allem in naturwissenschaftlich-technischen Ausstellungen, wo das eigentlich Thematisierte, beispielsweise ein Naturgesetz, unsichtbar bleibt, werden solche meldenden Dinge eingesetzt.

Ist es sprachliche Konvention, die den zeigenden Gegenstand mit dem Gezeigten verknüpft und Bedeutung herstellt, so handelt es sich um ein Zeichen.⁴ Zwei Hauptkategorien von Zeichen lassen sich unterscheiden. Es gibt Zeichen, die auf Anderes verweisen, so wie ein Denkmal oder ein Grabstein auf eine verstorbene Person verweisen. Ferner gibt es Zeichen, die auf etwas Anderes verweisen, dem sie selbst angehören. So verweist ein Geheukter auf das Gefüge von Herrschaft, Recht und Macht, das ihn selbst integriert hat. Ein sprachliches Zeichen verweist immer auch auf sich selbst, da es stets auch ein Beispiel für ein sprachliches Zeichen ist.

Die Zeichenwerdung ist ein kultureller, ein sprachlicher Akt, der keiner naturgesetzlichen Notwendigkeit gehorcht. Von der primären Dienlichkeit des singulären Zeugs beziehungsweise von den Umständen, in denen man es vorfindet, wird abstrahiert, so dass sich seine Verweiskraft verallgemeinern lässt. Darüber hinaus kann diese Dienlichkeit in eine andere Richtung gelenkt werden, die vom ursprünglichen Verwendungszusammenhang weit wegführt.

4 Der Begriff des Zeichens wird hier im engeren Sinne, als sprachliche Verknüpfung, verwendet. Im weiteren Sinne ist jeder Gegenstand, da er auf anderes verweist, auch Zeichen beziehungsweise Zeichenträger.

So wird ein Hammer vom Schmiedewerkzeug zum Zeichen der Arbeiterklasse, ein Stein, den man auf ein Grab legt, zum Zeichen, dass eine Person des Verstorbenen gedacht hat.

Durch den Wandel zum Zeichen wird das Zeug beziehungsweise der nicht zeichenhafte Gegenstand *verzeichnet*: Einerseits wird seine Bedeutung sprachlich festgeschrieben und festgehalten. Andererseits geht diese Festschreibung und Festhaltung notwendigerweise mit einer Verfälschung und Verstellung seiner ursprünglichen Dienlichkeit einher.

Zeichen bezwecken Eindeutigkeit und Unmissverständlichkeit. Sie sind arbiträr – unabhängig davon, ob es sich nun um Rauchzeichen, Morsezeichen, das Heben der Startfahne beim Formel-1-Rennen, um die taktgebende Gestik eines Dirigenten, um das akustische Logo eines Radiosenders oder ein Pop-Up-Fenster im Internet handelt. Der Pfeil eines Vorfahrtsschildes kann beispielsweise auf eine Regel oder eine bevorstehende Schwierigkeit im Straßenverkehr verweisen. Er bezieht sich nicht auf etwas, das ihm ähnlich ist und verweist auch nicht auf sich selbst. Auch ist der Pfeil nicht als Aufforderung aufzufassen, in die Richtung des Pfeils zu blicken. Das Erblicken des Verkehrszeichens bewirkt, dass die bezeichnete Regel ins Bewusstsein gerufen und zur Verkehrssituation des Augenblicks in Beziehung gesetzt wird. Das Zeichen kann auf diese Weise helfen, Wahrnehmung und Handeln umsichtig-vorausschauend zu modifizieren und auf bislang nicht Fassbares gefasst zu sein.

Symbole sind besonders komplexe Zeichen, die sich durch die Vielfältigkeit und Vielschichtigkeit ihrer Bezeichnungen und Bedeutungen auszeichnen. Im symbolischen Gegenstand oder der symbolischen Handlung sieht der Betrachter unterschiedliche Bedeutungsebenen und Zusammenhänge mit.⁵ Die Bedeutungen des Symbols sind teils durch Tradition, soziale Konvention und ideologische Sichtweisen, teils durch zweckrationale Strategien umsichtiger Lebensführung oder durch Eigennutz bestimmt. Das bekannte Werbeplakat der Firma Benetton, das drei menschliche Herzen auf einem Operationstisch zeigt, verweist einerseits auf das konkrete physische Organ, das den Blutkreislauf in Gang hält, symbolisiert darüber hinaus aber auch die Liebe, das Leben und die Sterblichkeit. Schließlich vermitteln diese drei sich sehr ähnelnden Herzen eine antirassistische Botschaft, denn das erste Herz entstammt einem schwarzen Afrikaner, das zweite einem jüdischen Weißen,

5 Dazu Arnold Gehlen: *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt.* Frankfurt am Main 1993, S. 199 f.

das Dritte einem Asiaten. »Die Hautfarbe ist nicht wesentlich, im Innersten sind wir alle aus dem gleichen Stoff!«, so könnte die implizite Botschaft des Plakates lauten. Diese Botschaft ist aber nicht der Endzweck des Plakates, sondern wird unterschwellig dafür verwendet, den Produkten einer italienischen Textilfirma ein positives Image zu verleihen. Die philanthropische Botschaft des Plakates wird somit für eine Aufwertung des Firmenimages instrumentalisiert, so dass ein uraltes Symbol auch eine kommerzielle Konnotation erhält. Letztlich wird dadurch der Kauf eines Pullovers zur guten Tat stilisiert.

Das Alte Objekt als Spurenkomplex

Ist nun das Alte Objekt ein Zeichen beziehungsweise ein Symbol? Verweist, zeigt es auf die Welt genau so, wie dies beispielsweise ein Verkehrszeichen tut?

Alte Objekte heben sich nicht zuletzt dadurch von Zeichen im herkömmlichen Sinne ab, dass sie nicht arbiträr sind. Da sie selbst Teil von dem sind, auf das sie zeigen, beruht ihre Verweiskraft nicht nur auf Konvention, sondern auch auf ihrer Biographie. Im Gegensatz zu Zeichen im herkömmlichen Sinne ist die Bedeutung eines Alten Objektes niemals eindeutig, da es stets viele Referenten hat.⁶ Einer von diesen Referenten ist es selbst; ein anderer ist die Bewandnisganzheit, der es entstammt. Indessen ist das Ganze, auf welches das Alte Objekt zurück verweist, vergangen. Gleichwohl ist die einstige Bewandnisganzheit auch im Hier und Jetzt noch als Spur an ihm. Das Alte Objekt hat an dieser Ganzheit zwar keinen lebendigen Anteil mehr, steht aber in seiner Nachfolge. Im Alten Objekt überschneidet sich das Signifiant mit dem Signifié, aber auch mit dem Referenten. Insofern bedeutet das Alte Objekt das, worauf es deutet – aber auch wesentlich mehr. Präsenz und Präsentation überschneiden sich in ihm, so dass sie untrennbar, gleichwohl aber unterscheidbar sind.

Das Alte Objekt steht für eine passierte Bewandnisganzheit, auch wenn es mit dieser zerbröselten Ganzheit nicht mehr verhaftet ist. Es gehört nur noch mittelbar, über eine zwar rekonstruierte, aber nicht mehr greifbare Ganzheit, zu seiner ursprünglichen Welt. Es ist weniger als diese Ganzheit,

6 Ogdens und Richards »semiotisches Dreieck« sieht neben Signifiant und Signifié auch noch einen Referenten, das heißt den bezeichneten, konkreten Gegenstand vor. Vgl. Charles Ogden und Ivor Richards: *The meaning of meaning*. London 1969.

weil es nur deren Rest ist. Es ist aber auch mehr als ein Rest, weil es in einer neuen Welt steht.

Die rekonstruierte Ganzheit macht den immateriellen Wert des Alten Objektes aus, der sich nicht aus seiner stofflichen Beschaffenheit, sondern aus dem Reichtum seiner wieder entdeckten Verweisungen ergibt. Auf Grund dieses Wertes repräsentiert das Alte Objekt nicht nur die aktuelle Welt des Betrachters, sondern auch seinen eigenen Ursprung. Die Differenz zwischen der einstigen Weltverhaftung, deren Rekonstruktion das Alte Objekt ermöglicht und initiiert, und seiner gegenwärtigen Bedeutung ist die im eigentlichen Sinne historische Differenz. Anders das Verkehrszeichen: Seine Bedeutung ist ein Aspekt seiner gegenwärtigen Weltverhaftung. Es stellt sich also heraus, dass das Alte Objekt dem Verkehrsschild ganz fern steht, obgleich beide in formallogischer Hinsicht zeigen, das heißt verweisen. Dies sollte bedacht werden, wenn Alte Objekte Zeichen genannt werden. Wenn Alte Objekte Zeichen sind, dann sind sie Zeichen ganz besonderer Art, weil das von ihnen bezeichnete Ganze letztlich nur als geistige Rekonstruktion besteht und ihr Bezeichnen nicht nur ein Verweisen, sondern ein »Stehen für« ist, das heißt eine Verkörperung. Diese Verkörperung freilich muss notwendigerweise unvollständig, ruinenhaft bleiben. Aus all dem ergibt sich, dass die Begriff der Spur das Wesen des Alten Objektes letztlich besser trifft als der des Zeichens.

Dem Begriff der Spur kommen in diesem Zusammenhang zwei verschiedene, sich ergänzende Bedeutungen zu: Zum einen steht er für das materiell Überlieferte, den Überrest des Geschehenen. Zum anderen steht er für das Legen und Lesen einer Fährte zur einstigen Bewandnisanzheit des Gegenstandes. Die Identifikation des Alten Objektes als Überrest sowie als Fährte zur einstigen Bewandnisanzheit setzen ein Vorverständnis des Gegenstandes voraus. Aus diesem Vorverständnis erwächst das Interesse an ihm. Durch seine Prüfung und Analyse kann das Vorverständnis zu Verständnis werden. Die Auslegung eines Alten Objektes weist somit eine zirkuläre Struktur auf: Als Spur im Sinne des Überrestes ist das Alte Objekt die Voraussetzung des Auslegens. Das Auslegen selbst stiftet den Ursprung des Alten Objektes. Diese Stiftung ist nicht mit einer Schöpfung des Alten Objektes gleich bedeutend, denn die Spur als Überrest ist überliefert, und nicht erschaffen worden. Aber sie ist die Initiation der Geschichtlichkeit des Gegenstandes durch das Denken.

Jede historische Spur repräsentiert ein Ganzes, von dem sie einst ein Teil war. Dieses Ganze muss vom Spurenleser vorausgesetzt werden, damit der Gegenstand zur Spur wird. Ein Findling genannter Riesenstein beispielsweise bezeugt Bewegungen von Eismassen, die Jahrzehntausende zurück liegen.

Die Kenntnis der Eiszeit muss der Interpretation des Steins als Findling voraus gehen, sonst könnten nicht einige seiner materiellen Eigenschaften als Verweise auf die Eiszeit gedeutet werden. Auch ein Zustand, ein Ereignis oder ein historischer Prozess – eine Revolution beispielsweise oder der mühsame Tagesablauf eines Bauern – können ein solches Ganzes darstellen, auf das der jeweilige Gegenstand verweist. Die Grenzen dieses Ganzen, das den Gegenstand überhaupt erst zum Spurenläger macht, werden vom Spurenläser bestimmt. Es liegt an ihm, festzusetzen, ob er eine alte Tonscherbe, auf der »Themistokles« zu lesen ist, mit dem Scherbengericht dieses attischen Politikers und dessen Biographie, mit der Politik Athens im fünften vorchristlichen Jahrhundert, mit der antiken Keramikherstellung, mit dem Rechtsverständnis der antiken Welt oder mit überflüssigem Abfall in Verbindung bringt.

Museal relevant wird einstige Welt dann, wenn man das, was man von ihr sieht, als übrig geblieben einstuft. Die seit Menschengedenken akkumulierte Welt der Überlieferungen, Ruinen und Andenken besteht aus Spuren, die den Leser historischer Fahrten zur ursprünglichen Hinter-Welt des Akkumulierten führen. Nun ist die Rede vom Alten Objekt als Spur eine Vereinfachung, denn es hat viele Spuren an sich. Und welche Bedeutung die Spuren haben, hängt unter anderem auch von der Person ab, die sie liest. Also ist die Bedeutung des Alten Objektes partiell perspektivisch. Außerdem unterliegt diese Bedeutung einem starken zeitlichen Wandel. Man denke nur daran, welche neuen Bedeutungsnuancen das Brandenburger Tor nach der deutschen Wiedervereinigung, oder in jüngster Zeit die Frauenkirche in Dresden hinzu gewonnen hat.

Alte Träger von Spuren ist das Alte Objekt ebenso Symbol wie Zeichen. Denn es steht auch für Gegenstände, Prozesse und Zustände, die nur mittelbar oder nur aufgrund einer Verallgemeinerung mit ihm verbunden sind. So verweisen die Pyramiden von Gizeh nicht nur auf den Totenkult der vierten Herrscherdynastie Ägyptens und auf die einstige symbolische Bedeutung dieser Monumentalgräber als Himmelsaufstieg und Brücke zum Jenseits.⁷ Sie symbolisieren darüber hinaus die gesamte altägyptische Kultur. Mehr noch: Sie stehen für das Land Ägypten in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Viele sehen in ihnen sogar ein Symbol der Unvergänglichkeit.

Aus dem Vorangegangenen ergibt sich die ungeheure Bedeutungsvielfalt des Alten Objektes und die Unmöglichkeit, seine Verweiskraft auf einen ein-

7 Zur altägyptischen Symbolik der Pyramiden vgl. Jan Assmann: Ägypten. Eine Sinngeschichte. Frankfurt a.M. 1999, S. 72 ff.

heitlichen Nenner zu bringen. Ernst E. Boesch hat diese Vielfalt am Beispiel einer afrikanischen Maske geschildert. Die Plastizität dieser Schilderung rechtfertigt ein längeres Zitat:

»Die hölzerne Maske repräsentiert – materiell – das Holz mit seinen Qualitäten, den Baum und den Wald; die Natur mit ihrem Reichtum und ihrer Kargheit, mit ihrer Güte und ihrer Bedrohlichkeit. Die Maske repräsentiert auch – sozial – den Menschen, der sie geschaffen hat, den, der sie trägt, und den, der sich vor ihr fürchtet – vielleicht sogar noch den, der sie kauft und mit Lämpchen hinter den Augenhöhlen irgendwo aufhängt. Natürlich repräsentiert die Maske auch ihren denotativen Inhalt: die Götter und Geister oder sonstige Mächte, die sich in ihr verkörpern [...] der Schnitzer denkt an das Holz und seine weichen und harten Stellen, an Termiten, die es verderben können, an seinen Sohn, der ihm bei der Arbeit zuschaut oder hilft, an den Nachbarn, der ihm die Maske abkaufen will; dieser aber denkt vorwiegend an die Feier, bei der er sie zu tragen gedenkt [...] Und so verschiebt sich, von einem zum anderen, der Konnotationskreis, in den die Maske eingebettet ist, und nur für einen vielleicht, den Ethnologen nämlich, repräsentiert sie – mehr oder weniger annähernd – die Gesamtheit der Bezüge. Und erst eines Nachts, wie der Ethnologe träumt, die Maske verwandle sich langsam in das grinsende Gesicht eines lang vergessenen Lehrers, bemerkt er, dass sie auch für ihn, über die Bezüge ihres Herkommens hinaus, noch anderes bedeutete.«⁸

III.2 Sammeln

Fundamentalbestimmungen des Sammelns

Aus heutiger Sicht besteht ein Gegensatz zwischen musealem Sammeln und dem permanenten Zeigen der Ausstellung. Denn in der Regel entzieht das Sammeln die Gegenstände dem Blick und spart sie für die Zwecke des Sammlers beziehungsweise der sammelnden Institution auf. Zum Wesen des musealen Sammelns scheint heute also das Verbergen, und nicht das Zeigen zu gehören. Gesammelt wird für den einzelnen Liebhaber, den Forscher, den Sammlungsleiter eines Museums (der nicht selten wie Fafnir vor seiner Schatzhöhle sitzt), für einen exklusiven Kreis von Kennern oder aber – Hybris

8 Boesch, das Magische und das Schöne, S. 56.

ist im Sammlermilieu keine Seltenheit – für die Ewigkeit. Dagegen sucht das museale Zeigen, das heißt das Ausstellen von Gesammeltem, ganz im Gegenteil den öffentlichen, und nicht den individuell-privaten Blick. Bezogen auf die heutige Situation setzt das museale Zeigen die Gegenstände dem Blick aus, statt sie für ihn aufzusparen: Ausstellen (re)präsentiert, Sammeln privatisiert.

Vor einer Fokussierung auf das Museumssammeln sind an dieser Stelle einige allgemeine Ausführungen zum Sammeln erhellend. Sammeln ist entweder ein Geschehen, oder eine Handlung. Ist es ein Geschehen, so läuft es von selbst ab, das heißt ohne menschlichen Initiator oder Lenker. So sammelt sich beispielsweise Wasser in einer Pfütze. Ist Sammeln aber eine Handlung, so beruht es auf einem gezielten Anhäufen, einem peripetalen Versammeln von Gegenständen.⁹ Diese werden aus einem Zustand der räumlichen Zerstreung in einen Zustand der räumlichen Konzentration überführt. Gesammelt werden kann nur eine Vielheit von Gegenständen. Ein Sammeln, das auf den Besitz eines einzelnen Gegenstandes abzielen würde, wäre ein Widerspruch in sich. Eine weitere Voraussetzung für das Sammeln ist die Gleichzeitigkeit der Gegenstände, die man sammelt. Das Gesammelte besteht nebeneinander in Raum und Zeit.

Die älteste Form des Sammelns ist das akkumulierende Sammeln aus ökonomischen Gründen, das beispielsweise Pilz- und Lumpensammler seit jeher umgetrieben hat. Von dieser Art des Sammelns ist das Sammeln aus ästhetischen oder musealen Gründen zu unterscheiden. Während das akkumulierende Sammeln das Eingesammelte nur als Zwischenstation auf dem Weg zum Verkauf oder Verzehr auffasst, bezweckt das ästhetische und museale Sammeln die dauerhafte Anwesenheit des Gesammelten und dessen dauerhafte Verfügbarkeit für den Blick des Sammlers. Die entsprechende Konstellation von Gegenständen ist grundsätzlich stabil. Die Gegenstände werden aufgehoben und bleiben tendenziell zusammen, weil ihr Wert sich nicht zuletzt aus der Einbettung in den Gesamtzusammenhang des Gesammelten ergibt. Daran ändert auch die Tatsache nichts, dass die meisten Sammler langfristig den Wert ihres gesammelten Besitzes erhöhen wollen und deshalb weniger wertvolle Gegenstände gegen andere mit höherem Wert eintauschen.

9 Dazu Thomas Schlozs Dissertation: Die Geste des Sammelns. Eine Fundamentalspekulation – Umgriff, Anthropologie, Etymographie, Entlass. Stuttgart 2000. Ferner die wesentlich differenziertere Arbeit von Manfred Sommer: Sammeln. Ein philosophischer Versuch. Frankfurt a.M. 1999.

Die Abweichung als Wesen des Gesammelten

Die Tätigkeit des Sammelns bringt niemals Zeug oder »Kruscht« zusammen, das keinen inneren Zusammenhang hätte. Vielmehr werden Gegenstände gesammelt, die man als ähnlich erkannt hat, beziehungsweise, die etwas gemeinsam zu haben scheinen. Ähnlichkeit kann sich in diesem Zusammenhang auf ganz verschiedene Merkmalsgattungen beziehen: Es kann sich um eine Ähnlichkeit der äußeren Form, der Struktur, des Materials oder der Funktion handeln, um einen gemeinsamen Besitzer der Gegenstände, um einen gemeinsamen Herkunftsort, um eine gemeinsame Geschichte oder um eine Ähnlichkeit, die sich in der Gemeinsamkeit der sprachlichen Benennung erschöpft.

Indes: Während das Interesse des aus ökonomischen Motiven Sammelnden gerade auf die Ähnlichkeit des Gesammelten gerichtet ist, achtet der ästhetisch oder museal Sammelnde auf die Abweichungen der gesammelten Stücke von der Norm, die ihr Typus vorgibt. Ästhetisches und museales Sammeln setzen Nichttrivialität im Sinne der Außergewöhnlichkeit, im Idealfall sogar der Einzigartigkeit des Gesammelten voraus. Nach konventionellem Sammlerethos und Kuratorendenken muss der begehrte Gegenstand wenn möglich ein Unikat, mindestens aber eine Rarität sein. Die Münze mit dem Prägefehler ist wertvoller als das Exemplar ohne Makel. Während der Pilzsammler nur darauf achtet, dass das Eingesammelte dem Begriff »Pffifferling« entspricht, legt der Sammler von Münzen, Briefmarken und Ähnlichem auf die Einzigartigkeit der Sammlungsstücke Wert und vermeidet Doubletten. Der eine will das Typische, der andere die Variante.

Der Sammler sieht den Erwerb von Objekten nicht als lohnend an, die oft reproduziert werden, in großer Stückzahl vorhanden sind und daher jederzeit ausgetauscht werden können. Es ist ihm wichtig, nicht nur Gegenstände um sich versammelt, sondern sie auch dem Alltag entzogen zu haben. Dies macht die Sammlung zu einer Sphäre, die nicht nur außeralltäglich ist, sondern sich dem Alltag in gewisser Hinsicht, und zwar in Bezug auf die Verfügbarkeit von Rarem, überlegen zeigt. Darüber hinaus müssen die gesammelten Gegenstände original und authentisch sein. Ohne Echtheit, Einzigartigkeit und historische Aussagekraft wäre das Gesammelte nicht nur unnützlich, sondern auch wertlos. Das Unechte und Austauschbare widerspricht dem Rollenverständnis und dem Ehrenkodex des Sammlers.

Der Sammelnde bringt nicht nur zusammen, was er als ähnlich erkannt hat, sondern er wählt auch das Ähnliche aus dem Unähnlichen aus. Auf diese Weise setzt er eine Differenz von Innerhalb und Außerhalb, von Welt und Sammlung. Freilich bleiben Welt und Sammlung aufeinander bezogen, denn letztere rechtfertigt sich dadurch, dass sie einen Extrakt der Welt darstellt,

die den Sammelnden umgibt.¹⁰ Dabei ist das Sammeln stets auch ein gewalttätiger Akt, der die Gegenstände aus ihrem vorgefundenen Zusammenhang reißt. Sie werden »ihrer Welt entzogen«, wie es Heidegger von den Ägineten in der Münchner Sammlung gesagt hat.¹¹ Diesen rabiatischen Zug haben Sammeln und Ausstellen im Sinne des permanenten Zeigens gemeinsam. Beide versetzen Dinge und Gegenstände. Das heißt, sie entziehen sie ihrer Welt und stellen sie in einen neuen Rahmen.¹² Es zeigt sich also, dass Versetzung die gemeinsame Wurzel von Ausstellen und Sammeln ist.

Sammeln als Vorratsbildung

Jede Art von Sammeln ist durch den Zweck der Vorratsbildung charakterisiert, sonst könnte sich keine Gleichzeitigkeit des Gesammelten einstellen. Der Sammler legt einen Vorrat an und versagt sich die triebverzehrende Endhandlung, das heißt die Verwendung oder den Verzehr des Angehäuften. Es stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, inwieweit das Sammeln eine spezifisch menschliche Tätigkeit ist. Zwar sind Hunde, so sagt man, nicht in der Lage, einen Wurstvorrat anzulegen. Andererseits lässt sich das Anlegen von Vorräten auch bei Eichhörnchen beobachten. Allerdings würde es sich skurril anhören, das Eichhörnchen als Sammler zu bezeichnen, auch wenn man umgangssprachlich sagt, dass es Haselnüsse sammelt. Das Sammeln ist hier nur ein Ansammeln, das weder auf einen Plan zur effizienten Vorratshaltung, noch auf das Bedürfnis des Eichhörnchens, über Nüsse zu reflektieren, noch auf seinen musealen Ehrgeiz zurückzuführen ist. Angesammelte Gegenstände sind sich zwar in der Eigenschaft ähnlich, die das Interesse des Sammelnden an ihnen begründet hat. Doch andererseits sind sie grundsätzlich aus-

-
- 10 Mit Blick auf diesen Zusammenhang lohnen sich die in wissenschaftssatirischer Form verfassten Reflexionen von Andreas Urs Sommer, Dagmar Winter und Miguel Skirl: *Die Hortung. Eine Philosophie des Sammelns*. Düsseldorf 2000, bes. S. 22 f.
- 11 Heidegger fährt fort: »Auch wenn wir uns bemühen, solche Versetzungen der Werke aufzuheben oder zu vermeiden, indem wir z.B. den Tempel in Paestum an seinem Ort und den Bamberger Dom an seinem Platz aufsuchen, die Welt der vorhandenen Werke ist zerfallen.« Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart 1960, S. 39.
- 12 Auf den Aspekt der Ausstellung als Rahmen hat als erster Siegfried Giedion aufmerksam gemacht. Ders.: *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*. Ravensburg 1965, S. 175-203.

tauschbar. Das Eichhörnchen will keine besonders geformte Nuss, sondern einfach nur eine Nuss.

Menschen sind zu vorsorgendem Ansammeln, das nicht notwendigerweise bewusste Planung voraussetzt, sondern instinktgeleitet sein kann, ebenso wie Tiere in der Lage. Es ist Sammeln in seiner ältesten Form, das seine begriffliche Kontur durch den Gegensatz zu Jagd, Zucht und zum Ackerbau erhält. Spezifisch menschlich dagegen, weil immer kulturell bestimmt, ist das planvolle Sammeln von Nutzlosem, kurzum: das Anlegen einer Sammlung.

Es mag wohl angehen, von einer Lumpensammlung im Sinne einer zeitlich genau eingrenzbaeren Sammelaktion zu sprechen, oder von einem Lumpensammler, der zum Zwecke der Daseinsfristung Stoffabfälle aufliest, die er später verkauft. Doch von einer Sammlung von Lumpen zu reden hat einen merkwürdigen Klang, der gleich an ein Lumpenmuseum denken lässt. Denn eine Sammlung besteht aus Gegenständen, die deshalb aus dem alltäglichen Leben herausgenommen worden sind, weil sie in ihrer Ansammlung etwas Außeralltägliches ergeben. Von einer Sammlung Bierflaschen zu reden, ist nur dann sinnvoll, wenn ihr Eigentümer sie weder auszutrinken noch zu verkaufen gedenkt. Ansonsten handelt es sich nur um einen Vorrat, und noch nicht um eine Sammlung. Nicht nur ist Nützlichkeit ein unerhebliches Kriterium für den Wert einer Sammlung. Es ist im Gegenteil ein wesentliches Merkmal von Sammlungen, dass sie aus unnützen Gegenständen, nämlich Kunstwerken oder Alten Objekten bestehen, die ihrer ursprünglichen Bewandnisganzheit entzogen worden sind. Daher läuft jede Sammlung auch Gefahr, von radikalen Pragmatikern und Utilitaristen für überflüssig gehalten zu werden. Indessen ist eine Sammlung zwar unnützlich, aber nicht bedeutungslos, da sie ja aus Gegenständen, und nicht aus Zeug besteht. Sie bedeutet dem Sammler etwas. Das Eintreten des Gegenstandes in die Sammlung setzt voraus, dass die Wurzeln, die ihn in seiner ersten Welt hielten, ausgerissen worden sind. Gerade dies ist aber Voraussetzung für seine Bedeutung als Sammlungsstück.

Sammlung und Sammler

Die Sammlung ist es also, die dem Sammeln musealen Charakter verleiht. Es lohnt sich hier ein Blick auf den Begriff des Aufhebens, in dem die Bedeutungen Aufgreifen, Bewahren und Umwerten enthalten sind. In einem dreifachen Sinne ist das Bilden einer Sammlung mit Aufheben gleich bedeutend: Auf einer elementaren Ebene bedeutet es Aufgreifen, das heißt die Einbeziehung eines Objektes in das unmittelbare Wahrnehmungsfeld. Zweitens ist das Bilden einer Sammlung ein Bewahren. Das heißt, die Kontinuität des Gegenstandes soll im Hinblick auf seine Form, seine Materialität und seine Ver-

ständigkeit gesichert werden. Drittens wird in der Sammlung die Bedeutung des aufgefundenen Gegenstandes umgewertet, da sich das Gesammelte nun im Umfeld des Mitgesammelten, und nicht mehr im Umfeld seiner ursprünglichen Bewandnisganzheit bestimmt. Die Bedeutung wird in dem Sinne aufgehoben, dass sie sich auf einem anderen Niveau entfaltet. Es ist möglich, dass sich die Bedeutung des Gesammelten nur dem Sammler erschließt. Häufig ist persönliche Liebhaberei, meistens aber eine mehr oder weniger sublimierte Form der Besessenheit und der Gier für das museale Sammeln verantwortlich. Mit wissenschaftlichen Motiven ist dies keineswegs unvereinbar.

Ohne dazu genötigt zu sein, entwirft der Sammler eine Ordnung, die er den von ihm versammelten Gegenständen überstülpt. Mit dieser Ordnung simuliert er absolute, vielleicht sogar göttliche Freiheit. Unter diesem Blickwinkel hat Sammeln eine narzisstische Komponente, die gelegentlich sogar in Größenwahn umschlägt. Viele Sammler ziehen Lust aus dem Ausleben von Allmachtsfantasien. Bei der Leidenschaft für extrem große (Dampfmaschinen) und extrem kleine Gegenstände (Modelleisenbahnen) ist es besonders offensichtlich, dass der Wunsch nach spielerischer Beherrschung der Welt zu den Triebfedern des Sammelns gehört. Das Erwerben großer Sammlungsgüter ist als Potenzbeweis interpretierbar; das kleine Sammlungsgut dagegen erzeugt die berauschte Illusion des vogelperspektivischen, Allwissenheit verschaffenden Überblicks.

Diesem narzisstischen Motiv entspricht auch der expansive und aggressive Grundcharakter des musealen Sammelns. Denn es ist es stets der fehlende, noch nicht besessene Gegenstand, der das Sammeln ausrichtet und vorantreibt. Diese Rolle des fehlenden Glieds in der Kette der Besitztümer kann grundsätzlich von jedem unverfügbaren Gegenstand eingenommen werden, der ins Sammlungsgebiet fällt, auch vom vermeintlich letzten, den der Sammler noch nicht hat. Denn diesem geht es nicht um das Erreichen eines endgültigen Sammlungsziels, sondern um den Prozess des Sammelns selbst: um das Vexierspiel von Sehnsucht nach Vollständigkeit, vermeintlicher Erfüllung, heimlich erhoffter Enttäuschung und erneutem Versuch, das Begehrte zu erlangen und über es zu verfügen.

Im Grunde genommen sammelt der Sammler sich selbst. Die Sammlung wird ihm sozusagen zu einem zweiten Körper, mit dem er sich identifiziert. Er kann sich in diesem Körper vollkommen verlieren und wieder finden. Er sieht, wie sich in der Sammlung seine geheimsten Wünsche aufbauen und deren Erfüllung in den Bereich des Möglichen zu rücken scheint. Was ihm gehört, gibt der Sammler ungern weg, weil man, wie Baudrillard zutreffend ange-

merkt hat, ja auch nicht so ohne weiteres seinen Phallus herborgern will.¹³ Die Ordnung, die er dem Sammlungsgut verliehen hat, tritt an die Stelle der Alltagszeit. Gerade darin zeigt sich einer der geheimsten Wünsche des Sammlers: Die Zeit soll ausgeschaltet und die Unumkehrbarkeit der Geschichte überwunden werden, was auch eine symbolische Überwindung des eigenen Todes ermöglicht.¹⁴

Unzählige Personen gehen einer Sammelleidenschaft nach – in den USA wahrscheinlich jeder Dritte.¹⁵ Dabei ist wohl das entscheidende Motiv die Enttrivialisierung des persönlichen Alltags durch das Sammeln. Dies führt in der Regel zu einer signifikanten Hebung des Selbstgefühls. Für die Psychologie des Sammelns ist es entscheidend, dass der Wert des Gesammelten über den profanen Alltagsnutzen weit hinausreicht. Es zeichnet sich durch einen nutzlosen, wengleich wertvollen Überschuss aus, der das Sammeln letztlich jeder ökonomischen Logik entzieht. Dieser Überschuss ist es auch, der die Person des Sammlers mit einem Nimbus des Luxuriösen und Rätselhaften – nicht selten auch des Kauzig-Skurrilen oder gar Pathologischen – umgibt. In seinen verschiedenen Schattierungen lässt sich dieser Nimbus grundsätzlich von jedem Sammler erwerben – unabhängig von seinem sozialen Status. Der Nimbus des Sammelns umgibt nicht nur Personen, sondern ist heute auf viele sammelnde Institutionen, darunter vor allem Museen, übergegangen.

Die Bedeutung einer musealen Sammlung für den Sammler liegt in ihrem Wert. Dieser Wert lässt sich allerdings nur in den seltensten Fällen und nur durch erhebliche Vereinfachungen – beispielsweise als geschätzter Versicherungswert – in einem gesellschaftlich akzeptierten Tauschwert ausdrücken. Der besondere Wert einer Sammlung ist nicht quantifizierbar, er beruht ganz wesentlich auf subjektiver Wertschätzung. Dies ist der eigentliche Grund, warum viele Museumsexponate unschätzbar sind. Manchmal wird der besondere Wert des Gesammelten in der Außergewöhnlichkeit und Exotik der zusammengetragenen Sachen gesehen. Manchmal ist es gerade das außergewöhnlich Normale, der Norm Entsprechende, das den Gegenstand würdig erscheinen lässt, in eine Sammlung aufgenommen zu werden. Andere Gegenstände haben in der Biographie des Sammlers eine Rolle gespielt. So

13 Baudrillard, *System der Dinge*, S. 122 f.

14 A.a.O., S. 126.

15 Susan S. Pearce: *Collecting as medium and message*. In: Eilean Hooper-Greenhill: *Museum, Media, Message*. New York 1995, S. 15-23, dort S. 22.

manche Briefmarke oder Münze schließlich erscheint durch nichts anderes wertvoll als durch ihre Zugehörigkeit zu einer Serie.

Formen des musealen Sammelns

Drei idealtypische Formen des musealen Sammelns sollen im Folgenden voneinander unterschieden werden: das erinnernde, das fetischistische und das systematische Sammeln.¹⁶ Diese Unterscheidung soll der Orientierung dienen. In der Wirklichkeit treten nur Mischformen auf.

Das erinnernde Sammeln akkumuliert autobiographisch relevante Zeugnisse. Diese haben einen sentimentalischen Wert aufgrund ihrer Fähigkeit, Erinnerungen und Gedanken an verlorene Zeiten zu evozieren. Das sich erinnernde Individuum erschafft sich seine Sammlung, die im Extremfall zu einer materialisierten Autobiographie werden kann. Diese Autobiographie kann er mit Hilfe der verschiedenen Sammlungsstücke vergegenwärtigen und nacherleben. Die Möglichkeit dieses Nacherlebens ist vom Speicher, den die Sammlung bildet, jederzeit abrufbar. Das erinnernde Sammeln ist eine Form von Lebenssimulation.

Im Fokus des fetischistischen Sammelns dagegen stehen die Gegenstände selbst und nicht die Erinnerungen, die sie heraufbeschwören. Die Gegenstände beherrschen den Sammler auf Grund der Leidenschaft, die sie in ihm entfacht haben und die diesen dazu getrieben hat, sie in möglichst großer Zahl zu erwerben und zu besitzen. Das irrationale Moment und die Besessenheit, die dieser Art des Sammelns eigen sind, verleihen ihr den Reiz des Exzentrisch-Dämonischen und entrücken sie der Sphäre irdisch-praktischer Notwendigkeiten. Nicht selten wächst den gesammelten Gegenständen die Rolle von lebendigen Wesen zu. Der Sammler umgibt sich mit ihnen wie mit den Frauen eines Harems, in dem er wie ein Sultan agieren kann. Vielleicht liebt er einen Gegenstand besonders und lässt einen anderen in Ungnade fallen und trennt sich womöglich sogar von ihm. Nur Eunuchen, von denen angenommen werden kann, dass sie seine Leidenschaft nicht teilen, dürfen außer ihm den Harem betreten.

Systematisches Sammeln schließlich legt Wirklichkeit in einer bestimm-

16 Dazu grundlegend Susan M. Pearce: *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*. London/New York 1999. Pearce unterscheidet »souvenir, fetishistic and systematic modes of collecting«. Ebd. S. 32 f.

ten Art und Weise aus – im buchstäblichen und im übertragenen Sinne. Es kann als entdeckendes oder als bewahrendes Sammeln manifest werden.¹⁷

Was das entdeckende Sammeln betrifft, so werden Gegenstände auf Grund ihrer Auffälligkeit und Neuartigkeit behalten und aufbewahrt. Erst in der Frühen Neuzeit, als der Blick auf die Natur an wissenschaftlicher Schärfe gewann, hat sich diese Form des Sammelns voll entfaltet. Entdeckendes Sammeln wird vom Zweck geleitet, zu einer Gesamtschau der Gegenstände zu gelangen, um deren Zusammenspiel auf den Grund gehen und gewissermaßen einen Blick hinter die Kulissen der Natur erhaschen zu können. Klassischer Vertreter dieser Art des Sammelns war Goethe, für den das Sammeln von Mineralien und Pflanzen nicht nur eine Form der Naturerkundung, sondern auch der Persönlichkeitserkundung und -bildung darstellte, der, wie O. Marquard dies in einem anderen Zusammenhang genannt hat, »Selbstentdeckung durch die Entdeckung des Fremden«.¹⁸ Im geordneten Nebeneinander eines gegliederten Gebildes bildet das Gesammelte sozusagen eine Momentaufnahme der Schöpfung. Für Goethe spiegelte sich in Anschauungen dieser Art seine eigene Subjektivität, die sich selbst die Werkzeuge zu ihrer Weiterentwicklung und Steigerung schuf.

Viele Sammlungen, die mit einem systematischen Anspruch angelegt worden sind, reihen ihre Objekte in schier unendliche, aus Einzelexponaten gebildete Fluchten evolutionärer Reihungen, morphologischer Ähnlichkeiten oder funktionaler Entsprechungen ein. Die einzelnen Objekte scheinen dabei in ihrem Sammlungskontext unterzugehen, vermitteln dabei aber, indem sie auf das verweisen, was ihnen vorausgeht, folgt, ähnlich sieht, Ähnliches bezweckt oder genauso funktioniert, eine Vorstellung von der schier unauslotbaren Komplexität und Vernetztheit des Kosmos. Manche zoologische oder mineralogische Sammlung wird auf diese Weise für den Betrachter wertvoll und gewinnbringend, indem sie als Auszug und Abbild der Welt eine Vorstellung von deren Unendlichkeit vermittelt.

Im 18. Jahrhundert entwickelte sich eine andere Form des Sammelns, die zu einer der tragenden Säulen des modernen Museums werden sollte: das bewahrende Sammeln. Die gelehrte Welt wurde immer empfänglicher für die historische Dimension des Gegenstandes. Dieser wurde zur Quelle, von dem

17 Zu diesen Aspekten des Sammelns vgl. Volker Ilgen und Dirk Schindelbeck: *Jagd auf den Sarotti-Mohr. Von der Leidenschaft des Sammelns*. Frankfurt a.M. 1997, S. 12 f.

18 Marquard, *Wegwerfgesellschaft*, S. 913.

man die Vergangenheit ablesen wollte. Als unmittelbarer Zweck des bewahrenden, konservierenden Sammelns kristallisierte sich heraus, die Gegenstände vor jeder Veränderung zu schützen und sie dadurch gewissermaßen aus dem Strom der Zeit herauszunehmen. Dies konnte nur dann annäherungsweise gelingen, wenn die Verbindungen des Gegenstands zur Welt rigoros gekappt wurden. Nur wenn der Gegenstand nicht mehr von dieser Welt war, zeigten sich an ihm ehemalige Welten. Damit dies auf Dauer so blieb, sterilisierte man den Gegenstand sozusagen, um ihn von den zahllosen Keimen der Veränderung zu säubern und vor ihnen zu schützen. Dies war die Geburtsstunde der modernen Museumsdepots und -magazine.

Die Orte des Sammelns

Drei idealtypische Orte lassen sich beschreiben, die auf uralte Schemata zurückgehen und bis auf den heutigen Tag die Fluchtpunkte für das museale Sammeln bilden: den Hort, den Tempel und das Kabinett. Diese Orte bilden in ihrer komplementären Verbindung das, was man eine moderne Sammlung nennen könnte. Hort, Tempel und Kabinett stehen nicht nur für Etappen auf dem Weg zur modernen Sammlung, sondern auch für aktualisierbare Möglichkeiten, Alte Objekte in einen materiellen Kontext einzubinden. Durch den Wandel der kulturellen Rahmenbedingungen äußern sich diese Möglichkeiten immer wieder in neuen Varianten und können neue Kombinationen bilden. Jeder dieser Sammlungsorte hebt sich auf eine charakteristische Weise von der Wirklichkeit ab, aus der er sein Sammlungsgut bezieht und auf die dieses als Fetisch, als Beleg oder als Symbol zurückverweist. Darüber hinaus zeichnet sich jeder Ort durch ein besonderes Verhältnis des Sammlers beziehungsweise der sammelnden Instanz zum Sammlungsgut aus.

Der Hort ist der Ort des magisch motivierten Sammelns. Er entsteht durch Ansammlung von Gegenständen, die nicht nur einen hohen materiellen Wert haben – wie etwa Gold, Silber und Edelsteine –, sondern auch eine besondere Verbindung zum Jenseits herstellen können. Der Besitz dieser Gegenstände verleiht Macht. Vor allem im Nordeuropa der Bronzezeit war es üblich, solche Horte – entweder separiert oder als Grabausstattung – zu vergraben oder aber im Wasser zu versenken, so wie dies der Legende nach Hagen von Tronje mit dem Nibelungenhort tat.¹⁹ Im Konzept des Hortes schwingt aber auch die Grundidee des Opfers mit. Das Wertvolle erfährt dadurch einen Zuwachs an Heiligkeit, dass der Eigentümer endgültig darauf verzichtet und er sich

19 Pearce, *On Collecting*, S. 58 ff.

freiwillig einem Verlustschmerz aussetzt. Im Hort stirbt das Wertvolle für den Eigentümer und wird bestattet, was einerseits einen Verzicht auf Macht bedeutet, andererseits aber, weil der Tod des Gegenstandes ein Opfer ist, überirdische Kräfte gnädig zu stimmen vermag. Ferner zeichnet sich der Hort durch sein besonderes Verhältnis zur Zeit aus. Ein Hort wird bewusst verschüttet und damit dem ökonomischen Kreislauf der Dinge entzogen. Dadurch sind die Gegenstände, die den Hort bilden, auch dem Verschleiß entzogen und treten in eine Art irdische Ewigkeit ein, die freilich auch mit einem Zustand absoluter Verborgenheit verbunden ist.

Formen des Hortes gibt es noch heute. Dies zeigt sich unter anderem an Vorgängen, die realsatirisch wirken. Ende der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts, als der kalte Krieg noch im Gange war, wurde in einem stillgelegten Bergwerkstollen in Oberried im Schwarzwald, 688 m unter Granit, das »kulturelle Erbe der Nation« atombombensicher untergebracht. Es handelte sich dabei um 250 Millionen Einzelbildaufnahmen von Manuskripten, Urkunden, Aktenstücken und Kunstwerken, die in sechzehnfach verschraubten Edelstahlcontainern eingeschlossen wurden. Auf diese Weise sollte einer wie auch immer vorzustellenden »Nachwelt« ein möglichst umfassender Einblick in das ermöglicht werden, was die Initiatoren dieser Aktion für deutsche Kultur hielten.²⁰

Anders als der Hort ist der Tempel eine zugängliche Kultstätte – auch wenn er ein Allerheiligstes enthält, das nicht für jedermann einsehbar ist. Der Tempel stiftet Identität, weil sich eine Gemeinschaft von Gläubigen dort treffen und ihres gemeinsamen Glaubens versichern kann. Jeder Tempel birgt eine Sammlung heiliger Gegenstände, die entweder von auserwählten Privilegierten, oder von sämtlichen Gläubigen angeschaut werden dürfen. Spätestens die alten Griechen begannen damit, gesammelte Gegenstände in Tempelbezirken auf Dauer zu zeigen. Das Gesammelte wurde präsentiert, damit die passierte Wirklichkeit, die es bezeugte – beispielsweise ein siegreicher Feldzug oder ein Sieg bei einem olympischen Wettbewerb – jedem vor Augen trat und als Erinnerung wirksam blieb.²¹ Ein frommes Publikum konnte das Präsentierte bewundern und anbeten. In einem Tempel wird Gesam-

20 Ernst Schulin: Absage und Wiederherstellung von Vergangenheit. In: Moritz Csáky und Peter Stachel (Hg.): Speicher des Gedächtnisses: Bibliotheken, Museen, Archive. Teil 1: Absage an und Wiederherstellung von Vergangenheit. Kompensation von Geschichtsverlust. Wien 2000, S. 23-41, dort S. 34.

21 Pomian, Ursprung des Museums, S. 26 ff.

meltes zum sozialen Engramm und zum Souvenir, zum identitätsstiftenden Verweis auf Gewesenes, das auch für die Zukunft verbindlich ist. Man braucht nur in den Louvre oder das Deutsche Museum zu gehen, um zu begreifen, dass dieser Typus von Sammlungsort noch lebendige Gegenwart ist.

Kabinette schließlich sind Orte, in denen private Sammlungen angehäuft und räumlich strukturiert werden. Der Sammler gibt nicht nur den Anstoß für den Aufbau der Sammlung, sondern betreut auch sein Sammlungsgut permanent. Dabei changiert sein Verhalten zwischen zwei Polen. Einerseits kann der Sammler kühl-systematisch, andererseits aber auch leidenschaftlich und habgierig handeln. Die Gegenstände können nach bestimmten Prinzipien geordnet werden, damit sie die Zusammenhänge der Welt, der sie entstammen, belegen und erklären. Der Eigentümer des Kabinetts empfindet Genugtuung darüber, dass das, was ihm gehört, keinem anderen gehört – sei es, dass dieser andere ein konkurrierender Privatmann der Sammlerszene, sei es, dass es sich um einen wissenschaftlichen Antipoden handelt. Er setzt alles daran, seine Sammlung zu mehren. Dabei lässt er die konkurrierenden Sammler zwar wissen, dass er sie mehrt, hat aber kein echtes Interesse daran, dass sie tatsächlich am Genuss seiner Schätze teilhaben. Die reichhaltigen Bestände zeitgenössischer Numismatiker und Käfersammler, die nicht selten in den Besitz von Museen übergehen, sind Beispiele solcher Orte.

Die moderne Sammlung lässt sich als eine Verbindung aus Tempel, Hort und Kabinett auffassen. Vom Hort hat sie den Anspruch auf Zeitlosigkeit und die Tendenz zum Objektfetischismus, vom Tempel die Funktion der identitätsstiftenden Erinnerungsevokation, vom Kabinett schließlich die Strukturierung des Sammlungsgutes, aber auch die expansiv-aggressive Grundeinstellung des Sammelnden, der niemals ein Gefühl der Saturiertheit empfinden wird.

