

1.3 RÄUME IM MUSEUM: PHYSIKALISCH, SEMANTISCH, TRANSITIV

Ähnlich wie die Museumsdinge erscheint auch der die Exponate umgebende museale Raum als ein Zwitterwesen zwischen konkreter Physikalität und abstrakter Diskursivität. Im Raum besitzen die Museumsdinge Ort, Ausdehnung und Peripherie. Der leere physikalische Raum etabliert einerseits die Trennung und Separiertheit der einzelnen Objekte voneinander und ermöglicht es andererseits, sie als assoziativ-kontingent verbunden zu erleben. Das Museum existiert dementsprechend gemeinsam mit seinen Objekten zugleich auf der Ebene der konkreten Orte, an denen es sich manifestiert, und jener der abstrakten Nicht-Orte, auf die es in seiner Medialität verweist (vgl. Schweibenz 2001: 1). Jedes individuelle physische Museum ist objektbezogen und lokal gebunden. Es beruht auf einem bestimmten und begrenzten Fundus von Exponaten und auf Infrastrukturen, die sein Bestehen ermöglichen – ganz grundlegend z.B. dem Gebäude, in dem es untergebracht ist. Zugleich aber ist das Museum auch ein diskursiver Ort und eine soziale Bezugsgröße, die allgegenwärtig ist und über welche laufend kulturelle Inhalte verhandelt werden. Das einzelne physische Museum ist starr, aber als Institution ist ›das Museum‹ eine fließende Erscheinung (vgl. ebd., vgl. Wersig 1997).

1.3.1 Räume und Zeichen

Dieses ›Zwitterhafte‹ des Museums deutet bereits an, dass es sich beim Raum als Entfaltungsmedium des Kulturellen – im Gegensatz zum Raum als physikalischer Größe – um einen schwierigen Phänomenbereich handelt. Wie die Philosophin Brigitte Scheer feststellt, gibt es in der menschlichen Erfahrungswirklichkeit keinen ›Raum‹ an sich. Der Raum sei vielmehr immer eine Abstraktion aus jenen Erscheinungen, die sich in ihm manifestieren (vgl. Scheer 2000: 234f.). In Relation zum leeren, gegenstandslosen Raum kann sich ein wahrnehmender Betrachter nicht als »unmittelbar bestimmt« (ebd.: 235) erfahren. Scheer verweist in diesem Zusammenhang auf die Leibnizsche Definition des Raumes als eine »Ordnung der Existenzen im Beisammen, wie die Zeit eine Ordnung des Nacheinander ist« (Leibniz 1996: 93; vgl. Löw 2000: 27) und auf Kants Feststellung, dass es sich beim Raum in erster Linie um eine »Form der Anschauung« (Scheer 2000: 235, vgl. Kant 1995: 76ff.) handle, welche das Erleben von Gegenständen erst ermöglicht. Er bedingt die Wahrnehmung, ohne selbst wahrnehmbar zu sein (vgl. ebd.) – und erscheint damit, so lässt sich hinzufügen, als ein geradezu ideales Ur-Medium, dessen Vorhandensein mangels einer materiellen Basis völlig verschleiert ist und nur aus seinem Inhalt überhaupt gefolgert werden kann.

Dementsprechend ist Raumwahrnehmung für Scheer ein »Erfahren« (ebd.) dieses Mediums im allerwörtlichsten Sinne: Den Raum als ein positives ›Etwas‹ (im Gegensatz zu einem formlosen ›Nichts‹) wahrzunehmen, heißt, sich körperlich durch ihn zu bewegen und sich dabei entlang seiner Erscheinungen zu orientieren. Dieses Sich-Orientieren ist für Scheer wiederum ein semiotisches. Der Raum wird erfahrbar, weil Gegenstände – und hier sei noch einmal an Aleida Assmanns Konzept der Dingwahrnehmung als ›Pysiognomik‹ erinnert – als Zeichen gelesen und gedeutet werden (vgl. ebd.). Im Umkehrschluss ist damit für Scheer die gezielte Erfahrbarmachung des Raumes durch menschliche Gestaltungstätigkeit immer zugleich seine semantische Aufladung mit »Sinn«, wobei Sinn hier zunächst nicht mehr bedeutet als »Ausrichtung, den Raum charakterisierende Fügung« (ebd.).

Der wichtigste Modus dieser Sinnstiftung im Raum ist für Scheer die Architektur. Im Zusammenfügen von Gebäuden wird der vorgefundene Raum auf eine Art organisiert, welche dem sich in ihm aufhaltenden Subjekt »etwas zu verstehen« (ebd.) gibt. Indem es einem Stück des räumlichen Kosmos eine Funktion zuweist, wird das Bauwerk »Bedeutungsträger« (ebd.). Die Philosophin Scheer und der Museologe Waidacher greifen also völlig unabhängig voneinander zur selben Wortwahl, um den architektonischen Raum einer- und das museale Ausstellungsobjekt andererseits zu charakterisieren. Führt man beide Überlegungen zusammen, so muss die Frage gestellt werden, ob Architektur und Ausstellungspraxis nicht vielleicht sehr ähnliche Ziele verfolgen. Scheer schreibt:

Die Geschichte menschlicher Bautätigkeiten kann als Prozeß raumerschließender Zeichenvariationen aufgefasst werden. Es gibt eine allgemeine Kultur der menschlichen Lebensräume, zu denen außer den gebauten Räumen auch die Landschaftsräume zählen, die nicht weniger durch Zeichen vergegenwärtigt und durch interpretatorische Akte erschlossen werden. (Ebd.: 236)

Sie stützt sich in diesem Zusammenhang auf Martin Heideggers 1951 gehaltenen Vortrag *Bauen Wohnen Denken*. Heidegger widmet sich in diesem dem Ursprung des Wortes ›bauen‹ im althochdeutschen *buon*, welches ganz wie das altsächsische *wuan* und das gotische *wunian*, aus welchen das Wort ›wohnen‹ hervorgegangen ist (vgl. Heidegger 1992: V), »das Bleiben, das Sich-Aufhalten« (ebd.) bezeichnet. Er entwickelt aus dieser Beobachtung die These, dass Bauen und Wohnen tatsächlich zwei Seiten derselben Medaille seien bzw. dass in jedem Bauen ein Wohnen schon angelegt wäre – und dass dieses Wohnen wiederum die Art und Weise sei, »wie die Sterblichen auf der Erde *sind*« (ebd.). Von *buon* nämlich stamme auch das Wort ›bin‹ ab, also die erste Person Singular des ›Seins‹.⁶ Scheer knüpft an Heidegger mit der These an, dass das Bauen (als Formung des Raumes durch architektonische Zeichensetzung) letztlich ein Prozess sei, in dem der Mensch sich selbst erschafft. Das Bauen

6 Vgl. zu diesen Passagen auch Scheer 2000: 236f.

ist für Scheer ein der Sprache verwandtes Sich-Äußern. Bauen heißt: Räume schaffen, in denen Menschen ›sein‹ können. Damit ist jedes Bauwerk eine Artikulation menschlichen Daseins schlechthin. Der Mensch wird sich gemäß dieser Deutung seines Seins erst bewusst, indem er es bauend verortet (Scheer 2000: 237).

1.3.2 Der Raum in der Museumswissenschaft

Ähnlich wie Architekten sind auch Museumskuratoren auf der grundsätzlichen Ebene ihrer Tätigkeit Gestalter von Räumen, bzw. von Zeichensetzungen im ansonsten qualitätslosen Raum. Wie allerdings der Ausstellungsmacher Stefan Paul in einem Aufsatz aus dem Jahre 2005 bemängelt, leiden Museums- und Ausstellungsschaffende häufig an einer gewissen Betriebsblindheit für die Kategorie ›Raum‹ als Grundbedingung ihrer Arbeit. Diese äußere sich vor allem darin, dass die Museologie bisher kaum systematisch-theoretische Ausarbeitungen zu diesem Thema hervorgebracht habe:

Jeder arbeitet mit dem Raum, aber keiner redet darüber. Auch der Fakt, dass Ausstellungen und Museen im Unterschied zu vielen anderen vermittelnden Medien physisch zu begehen sind, wird in der Regel übersehen. (Paul 2005: 341)

Besonderen Nachholbedarf sieht Paul hier in der deutschen Museumswissenschaft, die traditionell (und, so darf man hinzufügen, wohl gerade aufgrund des Ursprungs der modernen deutschen Museumskultur im humboldtschen Kunstmuseum) ihren Blick fast ausschließlich auf das individuelle Exponat als Träger musealer Inhalte richtet. Eine viel größere Sensibilität für den Raum schreibt er dagegen der anglikanischen Museologie zu – als Ergebnis einer in den 1960er und 70er Jahren durch die Kommunikationstheorie Marshall McLuhans angestoßenen Debatte über Kommunikationsgefüge im Museum, die letztlich den Blick auf dessen räumliche Bedingtheit lenken musste (vgl. Paul 2005: 342).

Pauls Plädoyer für eine Schärfung des museologischen Blickes auf den Raum verlangt dabei gar nicht nach einer Ontologisierung, wie sie Scheer betreibt. Vielmehr interessiert sich Paul für ganz konkrete museale Raumkonzepte und die kommunikativen Zusammenhänge, die sie zwischen Objekten und Besuchern herstellen. Als ein naheliegendes Beispiel führt er repräsentative Museumsbauten des 19. Jahrhunderts wie die *Alte Nationalgalerie* in Berlin an, die in ihrer architektonischen Anlage antike Tempel (und damit eben den Ursprung des Museums überhaupt) zitieren: Sie führen ihre Besucher durch eine Serie von Räumen immer tiefer in ihr zentrales »Heiligtum« (ebd.: 344). Dies bewerkstelligen sie, indem sie sie über einen imposanten, häufig mit Treppenaufgang versehenen Eingangsbereich in Empfang nehmen,

der dann von einem Bereich der »inneren Einkehr« (ebd.) gefolgt wird. Der vorgesehene Weg durch die Ausstellung führt einmal rund durch diesen Bereich und endet wieder am Ausgang – ganz ähnlich wie beim Kirchenbesuch also. Und ganz wie im christlichen Gotteshaus wird, so Paul, auch in diesen Musentempeln der Souvenirladen am Ausgang vom Besucher tendenziell als Störung des Raumkonzeptes erlebt (vgl. ebd.: 344f.).

1.3.3 Museen als ›Theater‹ der Dinge

Das Ergebnis dieser architektonischen Programmatik beschreibt Paul als eine aufsteigende Hierarchisierung der Exponate zum Inneren des Ausstellungsraumes hin, und diese Hierarchisierung wiederum belegt er mit dem Begriff der »Dramaturgie« (ebd.: 345). Die hier angedeutete Verwandtschaft der Einrichtungen ›Theater‹ und ›Museum‹ wird in der museologischen Fachliteratur immer wieder verhandelt. Heinrich Theodor Grütter z.B. beobachtet sie sowohl auf der Ebene des Mediums Ausstellung selbst als auch in der Beschaffenheit musealer Arbeit als Kollaborationsprozess: Wie Theaterinszenierungen haben historische Ausstellungen ein »Drehbuch«, meist verfasst von Historikern, welche eben als »Dramaturgen« thematische Ausrichtung und Vermittlungsinteresse festlegen (vgl. Grütter 1997: 670). Ferner ist, ebenfalls wie am Theater, im Museum die letztendliche ›Vorführung‹ das Ergebnis eines Ineinandergreifens verschiedenster Aufgabenfelder, und dementsprechend wird sie niemals gänzlich den Vorgaben des Skriptes entsprechen (vgl. ebd.). Gottfried Korff wiederum erkennt in der musealen Ausstellung ein »Theater des Gedächtnisses« (Korff 1999: 319) und kehrt damit einerseits zu den Wurzeln der Quicchebergschen Wunderkammer im Gedächtnistheater Giulio Camillos zurück, akzentuiert aber andererseits auch das Element des Inszenatorischen und Dramatischen, das stets mit jener Seriosität ausbalanciert werden muss, die das Museum als Vermittlungsinstitution anstrebt (vgl. ebd.: 319f.).

Für Stefan Paul indes verweist die Theatermetapher vor allem auf ein räumlich ausgedehntes Kommunikationsverhältnis im Museum, von welchem sie zugleich in ihre Grenzen verwiesen wird. Paul diagnostiziert in jüngster Vergangenheit vor allem eine inflationäre Verwendung des Begriffs »Szenographie« – und zwar nicht nur unter den Gestaltern musealer und außermusealer Ausstellungen, sondern in einer Vielzahl von Arbeitsbereichen, die sich mit Raumarrangements befassen (vgl. Paul 2005: 354f.). Die Implikationen dieser Wortwahl führen gewissermaßen Grütters Überlegungen vom kollaborativen Charakter des Machens von Ausstellungen mit jenen Korffs zu deren Dramatik zusammen:

Die Ausstellung wird als Bühne begriffen, auf der mit den Objekten ein Stück inszeniert wird und wo eine Vielzahl von Komponenten auf das fertige Produkt wirken. (Ebd.: 354)

Irreführend wird diese Analogie für Paul jedoch beim Aspekt der Verortung des Rezipienten. Denn während das Theater seinen Besucher statisch gegenüber der Bühne platziert und ihn die Vorführung passiv erfahren lässt, lebt der Museumsraum von der ihm eingeschriebenen Einladung zu seiner aktiven Erschließung. Ja mehr noch: In einer Ausstellung sei es eben gerade erst der Rezipient, der die Dramaturgie durch seine Bewegung im Raum entstehen lässt. Im Gegensatz zum Theaterzuschauer bestimmt der Museumsbesucher viele der Modalitäten seiner Auseinandersetzung mit dem Dargebotenen selbst – so z.B. die Reihenfolge und das Tempo, in denen er sich den Exponaten nähert. Tatsächlich erscheint Paul damit die Museumsausstellung als fotografisches Negativ der Theatervorführung, weil es eben die ›Zuschauer‹ sind, die sich bewegen, während die ›Darsteller‹ (in Form der Objekte) sitzen bleiben (vgl. ebd.: 354f.). Daraus ergibt sich für ihn wiederum die Konsequenz, dass es ›den‹ musealen Raum gar nicht gibt. Vielmehr ›bauen‹ (ebd.: 354) sich Rezipienten als mentale Architekten ihre ganz eigenen Erkenntnisräume aus den Bewegungspotentialen, die das Museum ihnen erlaubt. Museen ›besucherorientiert‹ anzulegen, heißt also, als Kurator einen Teil der Deutungshoheit über die Objekte an die Rezipienten abzutreten und diese Abtretung durch eine möglichst offene Raumgestaltung zu kommunizieren. Als Alternative nennt Paul dagegen die Logik des »schmalen Ganges« – also die Begrenzung der möglichen Bedeutungsebenen der Objekte durch eine Einschränkung der Bewegungsfreiheit des Besuchers (ebd.).

1.3.4 Kommunikationsstrukturen im Museum

Paul nennt nun drei Größen musealer Arbeit, welche konkret die Raumgestaltung bestimmen. Bei der Ersten handelt es sich, ganz erwartungsgemäß, um die Dinge selbst. Moderne Ausstellungspraxis ist es, bestimmte dominante »Leitobjekte« auszuwählen und zentral zu präsentieren, während weniger prominent herausgestellte Exponate sie umrahmen und kommentieren (vgl. ebd.: 351f.). Die zweite Größe ist das Thema: Zeitgenössische historische Ausstellungen verwenden Objekte zweckorientiert. Sie sollen nicht bewundert oder bestaunt, sondern verstanden werden. So entstehen »Themenräume«, die in erster Linie Geschichten erzählen (vgl. ebd.: 352). Drittens und letztens führt Paul den aus medientheoretischer Perspektive etwas missverständlichen Faktor der »Medialisierung« an. Natürlich ist streng genommen das Museum insgesamt eine mediale Anordnung, die Bedeutungen an materielle Träger knüpft. Paul, der ja aus der Sicht des Praktikers schreibt, meint hier speziell den Einzug solcher medialer Formen in den musealen Raum, welche das Präsentationsgefüge ergänzen, ohne selbst Museumsdinge zu sein – so z.B. Hör-, Film-, Tast- und Geruchsinstallationen oder computergestützte Infoterminals. Mit diesem Aspekt verbindet sich für Paul bei schlechter kuratorischer Handhabung zugleich das Risiko, dass

Ausstellungsräume zu reinen Projektionsflächen für Medientechnologien verkommen, gegen deren hyperreale Erlebnisqualität sich die eigentlichen Exponate nicht mehr behaupten können (vgl. ebd.: 352f.).

Das Kommunikationsmodell, das sich für Paul aus diesem Umgang mit Raumelementen ergibt, ist eine Übertragung des Shannon-Weaver'schen Dreigestirns von *Sender – Medium – Empfänger* (vgl. Shannon u. Weaver 1963) auf die musealen Funktionsgrößen Objekt, Raum und Besucher (vgl. ebd.: 353). Hiermit jedoch gerät Paul ins Schlingern: Zweifelsohne ist der Besucher der ›Empfänger‹, aber das Objekt könnte ebenso gut als ›Medium‹ der Ausstellung begriffen werden, während sich dem in diesem Modell überhaupt nicht auftauchenden Kuratorium auch die ›Sender‹-Rolle zuschreiben ließe.

Paul ist sich solcher Einwände durchaus bewusst und verweist für ein alternatives Modell auf einen Vortrag des Kommunikationswissenschaftlers Michael Schmolke, der im Jahre 2002 auf einem Berliner Workshop zum Thema *Ausstellungen als Instrumente der Wissensvermittlung* gehalten wurde. Schmolkes Prämisse ist, dass die Idee von einem ganz für sich selbst sprechenden Exponat zwar für die Museumsdidaktik als anzustrebendes und disziplinierendes Ideal sinnvoll sein mag, an der Realität des Museumsbesuchers aber vorbeigehe. Sie wüssten über die ausgestellten Objekte entweder zu wenig, um sie ohne Hilfestellung interpretieren zu können, oder aber auch zu viel, um unter den verschiedenen möglichen Bedeutungsebenen eine sinnvolle Auswahl treffen zu können. Der Besucher, so Schmolkes These, komme ins Museum, um sich bereits arrangierte Bedeutungen abzuholen – und dementsprechend seien es eben nicht die Dinge selbst, die sich im Museum mitteilen, sondern die Macher der Ausstellung, welche über diese Dinge und das Gesamtgefüge der Ausstellung im Raum eine »Idee« bzw. ein Konzept mitteilen (vgl. Schmolke 2002: 1).

Schon 1976 brachte der Kunsthistoriker Detlev Hoffmann eine ähnliche Kritik an antiautoritären Museumskonzepten der 70er Jahre an, welche nach seinem Dafürhalten jede Form erklärender Vermittlung unter den Verdacht gestellt hätten, im Dienste »autoritärer Weltanschauungen« (Hoffmann 1976: 101) zu stehen. Hoffmann sieht hierin eine naive Einschätzung dessen, was Museumsdidaktik und -pädagogik tatsächlich leisten – nämlich eine Einordnung der Objekte in historische Kontexte. Gerade dieses Prinzip der ›Historisierung‹ sei das, was die Dinge vor der »Interpretationswillkür« (Hoffmann 1976: 101) bewahre, indem es implizite Maßstäbe für die Zulässigkeit von Deutungen etabliere (vgl. ebd.).

Statt der Begriffe ›Sender‹ und ›Empfänger‹, die ja eine klare Richtung des Kommunikationsvorganges und eine klare Begrenzung der Kommunikationsteilnehmer implizieren, verwendet Schmolke in seiner Vorstellung von musealem Informationsaustausch die Ausdrücke »Kommunikator« und »Rezipient« (Schmolke 2002: 2). Dinge, so stellt er fest, sind durchaus Kommunikatoren – aber sie können eine Botschaft immer nur so eindeutig vermitteln, wie es die Rezipienten zulassen. Weil eben

der »ideale Rezipient« (ebd.), der jedes Objekt und dessen Rolle in der Ausstellung ohne weitere Erörterung verstehen könnte, in der Museumspraxis nicht auftaucht, müssen die Dinge epistemisch unterfüttert werden. Sie sprechen, so Schmolke, nicht »ohne Assistenz« (ebd.: 3) durch andere, inhaltlich eindeutiger bestimmte Kommunikatoren. Die üblichste Form dieser Assistenz ist die Beschriftung der Exponate mit erklärenden Tafeln (vgl. ebd.).

Diese Pluralität von Kommunikatoren, die ihre Botschaften mit variierender Klarheit an den Besucher bringen und die Erschließung der Museumsdinge erst ermöglichen, führt uns unweigerlich zurück zu Rheinbergers Experimentalsystemen. Was Schmolke hier beschreibt ist ja eben die Schärfung der Bedeutungen epistemischer Dinge durch ihre räumliche Einkreisung mithilfe technischer. Schmolke allerdings führt noch zwei Größen ein, die im musealen Raum immer mitkommunizieren und die das Rheinbergersche Modell an die Grenzen seiner Anwendbarkeit auf das Museum führen: nämlich die Besucher und die Kuratoren.

1.3.5 Standpunkte und Blickwinkel

Rheinberger ist zwar alles andere als blind für die Rolle des Experimentators als Subjekt der Laborarbeit, er beschreibt die Wissensproduktion der Naturwissenschaften aber in erste Linie von ihren Gegenständen ausgehend, die selbst keine Subjekte sind und mit denen der Forscher wiederum subjektiviert umgehen muss. Museen bringen im Gegensatz zu Experimentalanordnungen keine eindeutig reproduzierbaren Resultate hervor. Welches ›Wissen‹ eine Ausstellung ihren Besuchern einflößt, lässt sich nicht messen – tatsächlich darf man davon ausgehen, dass keine zwei verschiedenen Personen nach dem Besuch ein und derselben Ausstellung exakt dasselbe gelernt haben werden. Für Museumsbesucher gelten im Gegensatz zu Naturwissenschaftlern keine Verhaltens- und Diskursregeln, die ihren Wissenserwerb ordnen und vereinheitlichen. Dasselbe physikalische Experiment wird unter Laborbedingungen auch nach tausend Durchläufen noch dasselbe Ergebnis hervorbringen – aber dieselbe Ausstellung stößt bei tausend unterschiedlichen Besuchern ebenso viele verschiedene Effekte an.

Schmolke vergleicht das Museum daher mit einem »Rangierbahnhof von Kommunikation« (ebd.: 1). Seine Aufgabe sei es nicht vorrangig, konkretes Wissen zu vermitteln – dieses ist für Schmolke als »Inhalt der Waggons« (ebd.: 2) ein Phänomen zweiten Grades – sondern vielmehr, Kommunikationsprozesse anzustoßen. Museumskommunikation wird dabei nicht mehr als einseitiges Phänomen begriffen. Vielmehr spricht auch das Publikum *in* und *über* Ausstellungen. Wenn Museumsbesucher miteinander reden, dann diskutieren sie sowohl die von der gegenwärtigen Ausstellung angebotenen Wissensinhalte, als auch ein »Meta-Wissen« (ebd.) über Ausstel-

lungen schlechthin – womit sie zugleich ständig den Horizont ihrer möglichen Museumserfahrungen neu verhandeln. Die Rollen von Kommunikator und Rezipient erscheinen vor diesem Hintergrund nicht als harte Kategorien der kommunikativen Situation ›Museum‹, sondern vielmehr als fließend ineinander übergehende Rollen, in welche Museumsbesucher je nach Situation schlüpfen.⁷ Es wird uns an anderer Stelle noch die Frage beschäftigen, wie es darüber hinaus gerade virtuelle Medien dem Publikum zunehmend ermöglichen, auch direkt mit den Museumsmachern zu kommunizieren.

Niemand geringerer als Franz Boas, der Vater der modernen Anthropologie, stellte 1907 in seinem Aufsatz *Some Principles of Museum Administration* ganz bewusst den Besucher in den Mittelpunkt der Gestaltung musealer Ausstellungen. Dabei beschrieb er die seiner Ansicht nach kaum zu unterschätzende Bedeutung der Perspektive und des Vorwissens der Besucher für die Vermittlung von Wissen im Museum mit dem Begriff des »point of view«. Dieser meint zugleich die vom Besucher mitgebrachten und kaum zu antizipierenden Vorbedingungen seiner Museumserfahrung als aber auch seine vom Kurator ermöglichten Verortungen im Raum. Tatsächlich sei, so Boas, die Jonglage mit den Blickpunkten der Besucher die eigentliche Königsdisziplin in der Ausrichtung von Museumsausstellungen:

The greater the number of people who desire to consult the museum in this manner, the more numerous will also be the points of view from which systematization will appear desirable. I think even to those not familiar with museum administration it will be at once apparent that the attempt to organize entire collections of a large museum from this point of view can have only one result. If every justifiable point of view is included, the complexity of the system will become so great that the usefulness of the whole series will become very doubtful. If, on the other hand, only a few points of view are selected, then all sciences as presented in that particular museum will appear in the strait-jacket into which they have been put by the narrowness of the selected view-points, while the material should rather be so arranged that it can be grasped from a multitude of points of view. (Boas 1907: 926)

7 Hier ist im Übrigen eine weitere Problematik bei der Übertragung von Rheinbergers Begriffssystem auf das Museum angezeigt: Der naturwissenschaftliche Experimentator hat im Kommunikationsgefüge des Museums keine eindeutige Entsprechung. Wer im Labor einen Versuch durchführt, möchte das Unbekannte in ein Bedeutungssystem zwingen und entwirft für diesen Zweck eine bestimmte räumliche Anordnung von Einzelelementen. Für Museumskuratoren sind ihre Objekte aber kein Unbekanntes – sonst ließen sie sich gar nicht museal verwenden. Die Tatsache, dass sie in eine Ausstellung aufgenommen wurden, setzt voraus, dass sie für die Schöpfer dieser Ausstellung bereits mit Bedeutungen belegt sind. Umgekehrt ist aber der Besucher, für den das Exponat tatsächlich noch nicht epistemisch erschlossen ist, im Gegensatz zum Laboranten nicht der Urheber des räumlichen Systems, das diese Erschließung ermöglichen soll.

Bemerkenswert ist hier zweierlei: Erstens stellten diese Ausführungen die gängigen Museumskonzepte des frühen 20. Jahrhunderts buchstäblich vom Kopf auf die Füße. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von Boas' Text waren gerade amerikanische Museen noch in hohem Maße als Forschungsinstitutionen angelegt, an denen vor allem in Disziplinen wie der Archäologie und Ethnologie mehr wissenschaftliche Arbeit geleistet wurde als an vielen Universitäten. Entsprechend wurden Ausstellungen im Allgemeinen von den Objekten her gedacht und das Museum selbst konstituierte sich fast ausschließlich über seine Sammlung – Besucher und der Umgang mit ihnen waren eher eine Randerscheinung (vgl. Redman 2010: 2).

Zweitens erkannte Boas das Problem der Besucherperspektive im Museum als ein räumliches: Exponate und Besucher sind für ihn Angelpunkte von Strategien semantischer Raumbewältigung. Dabei hat in seiner Konzeption des Museums aber gerade das Scheitern solcher kuratorischer Strategien didaktisch produktive Auswirkungen: Was das Museum als Vermittlungsinstitution auszeichnet ist eben gerade, dass seine Macher nur vage vorausahnen können, welche konkreten Inhalte die Besucher den Exponaten entnehmen werden (vgl. Boas 1907: 922). Die Konsequenz, die Boas daraus zieht, ähnelt der Absage, die Stefan Paul fast einhundert Jahre später dem »schmalen Gang« erteilt: Es sei ein zum Scheitern verurteiltes und der Beschaffenheit der Institution völlig widerläufiges Unterfangen, Ausstellungen um lineare Erzählungen herum zu konzipieren. Stattdessen gelte es, den goldenen Schnitt zu finden zwischen dem didaktischen »roten Faden«, der einer Ausstellung nachvollziehbare Zusammengehörigkeit verleiht, und den potenziell unzähligen »points of view« der Objektdeutung, die zwischen Exponaten und Besuchern entstehen. Je mehr unterschiedliche Blickwinkel ein museales Konzept bedienen kann, desto mehr schöpft es die medialen Möglichkeiten der Institution aus. Zugleich jedoch kann eine zu weitreichende epistemische Offenheit die Objekte unscharf und beliebig werden lassen. Die Herausforderung für den Ausstellungsmacher ist daher nach Boas die einer konzeptuellen Eingrenzung der Ausstellung auf eine Anzahl von Zugängen, welche die Vieldeutigkeit der Exponate zwar als Stärke ausspielt, dabei aber vermeidet, dass die Vielfalt möglicher Bedeutungen allen pädagogischen Anspruch unter sich begräbt (vgl. ebd.: 926).

Richard Saul Wurman behandelt in *Information Anxiety* ein ganz ähnliches Problem: Jede Form von Informationsverarbeitung hänge ganz entscheidend vom »vantage point« des Rezipienten ab – welcher wie Boas' »point of view« sowohl Kenntnisse und Vorannahmen beinhaltet, die von Rezipient zu Rezipient variieren, als aber auch die technische Beschaffenheit des Mediums, über welches die Informationen vermittelt werden. Die Art und Weise, wie Information situiert ist, entscheidet mit darüber, was ein Rezipient mit ihr tun kann: ob sie aus unterschiedlichen Perspektiven erfasst werden kann, ob man sich ihr nähern und von ihr entfernen, sie heranzoomen kann, ob Detailansichten möglich sind und ob sie für sich allein oder im Kontext weiterer Information präsentiert wird (vgl. Wurman 1989: 65). Als ein einfaches und

prägnantes Beispiel für die Bedeutung des vantage point nennt Wurman hier den Effekt, den das bloße Umdrehen einer Weltkarte erzielt. Die Welt mit dem Süden aufwärts darzustellen ändert nichts am messbaren informationellen Gehalt einer Karte, aber der veränderte Blickwinkel legt offen, welche impliziten kulturellen Vor- und Werturteile sich mit der genordeten Darstellungsform verbinden (vgl. ebd.: 66).

Vantage points liegen dabei immer außerhalb der konkreten Informationsinhalte – gewissermaßen also in den Zwischenräumen (vgl. ebd.: 72). Diese Zwischenräume wiederum erhalten laut Wurman jedoch selbst Informationswert, insofern sie durch Informationseinheiten gegliedert und begrenzt sind (vgl. ebd.: 73). Ohne sich hier selbst in die Tiefen der Raumtheorie zu begeben, entwirft Wurman also ein Informationsmodell, das deutliche Parallelen aufweist zu Brigitte Scheers These, die Zeichensetzung im Raum mache den Raum schlechthin erst erfahrbar macht und ermögliche es, Räumen Bedeutungen zuzuschreiben. Wurmans Argumentation läuft jedoch in die genaue Gegenrichtung: Während für Scheer der leere Raum nur von jenen Punkten aus gedacht werden kann, an denen er mit Zeichen belegt ist, können für Wurman Informationsinhalte nur dann vermittelt werden, wenn man die Vermittlung aus dem Zustand der Informationsleere heraus konzipiert. Wissen vermitteln, so stellt Wurman fest, kann nur, wer sich in den Zustand des Nichtwissens zurückversetzen kann: »Communication equals remembering what it's like not to know.« (ebd.: 130).

Diese Feststellung mag auf den ersten Blick trivial erscheinen und deckt sich zweifelsohne mit den Erfahrungen eines jeden, der jemals gelehrt oder gelernt hat. Bemerkenswert ist hier jedoch zweierlei: Zum einen bedient sich Wurman in *Information Anxiety* laufend räumlicher Metaphern, um abstrakte Informations- und Kommunikationszusammenhänge zu beschreiben. Erst relativ spät kommt er in einem eingeschobenen Interview mit dem Ausstellungsdesigner Ed Schlossberg tatsächlich auch auf Mitteilungssysteme zu sprechen, die im physikalischen Raum ausgedehnt sind.⁸ Zweitens begreift er als Informationstheoretiker die Entstehung von Wissensgegenständen aus ihrem bedeutungsleeren Umfeld heraus, während der Museumspraktiker Paul und die Philosophin Scheer das Umfeld als Produkt seiner Inhalte verstehen. Dies wird uns später im Zusammenhang mit dem Begriff der ›Information‹ noch näher beschäftigen.

1.3.6 Inszenierungen des Sozialen zwischen Ort und Raum

Verweilen wir noch einige Seiten lang bei der Vorstellung vom Museum als einem Raum vielstimmiger Kommunikation. Im Jahre 1971 unterschied der damalige Direktor des *Brooklyn Museum*, Duncan F. Cameron, zwei kommunikative Formen,

8 Schlossberg unterstreicht hier übrigens wie Paul und Boas die Wichtigkeit der Offenheit von Ausstellungsräumen und die Gefahren zu enger Programmatiken (vgl. Wurman 1989: 133ff.).

welche das Museum annehmen könne: einerseits jene des ›Tempels‹, andererseits jene des ›Forums‹. In der hier schon mehrfach diskutierten Form des Tempels bleibt das Museum auch für Cameron seinen Ursprüngen im Museion verbunden: Es ist eine überwiegend von Machteliten gestiftete und erhaltene Einrichtung, die über das Bewahren von Objekten zugleich Wertvorstellungen und soziale Gefüge konserviert und der Etablierung von Idealen und Standards des gesellschaftlichen Lebens dient (vgl. Cameron 1972; 195, vgl. auch Morrissey u. Worts 1998: 149f.). Cameron bewertet diese Form von Museum durchaus nicht durchweg negativ, obwohl er zwei große Probleme identifiziert, an denen sie krankt: Erstens sei sie den didaktischen Intentionen kleiner und elitärer »club[s] of curators« (Cameron 1972: 194) unterworfen, welche diese der Gesellschaft gegenüber nicht immer rechtfertigen müssen. Zweitens unterwerfe das ›Tempel‹-Museum üblicherweise – und man erinnere sich hier an die ›ästhetischen‹ Museen nach Korff – seine Objekte dem Narrativ der Ausstellung, anstatt es aus ihnen zu entwickeln (vgl. ebd.: 194f.).

Zugleich aber sei es gerade der Aspekt des Tempelhaften, auf den sich bis heute die kulturelle Autorität der Institution Museum gründe und aus dem heraus sie ihre kulturpolitische Relevanz behauptete. Trotz der autoritären Struktur solcher Museen sieht Cameron in ihnen ein notwendiges Werkzeug zivilisatorischer Identitätsstiftung: Um ihre Funktion in modernen Gesellschaften überhaupt erfüllen zu können, müssten Museen auf ihrer »proven excellence« (ebd.: 195) und unbedingten Interpretationshoheit über das von ihnen betreute materielle Kulturerbe bestehen (vgl. ebd.: 195f.).

Auf der anderen Seite aber müsse den ›Tempeln‹ die museale Form des ›Forums‹ beigelegt werden (vgl. ebd.). Die Aufgabe des Forums sei es, kommunikative Brücken zwischen dem Mitteilungssystem der Ausstellungen und der Lebenswelt des Publikums zu bauen. Der Musentempel, so seine These, spreche nämlich allzu oft völlig an seinen Besuchern vorbei – mit weitreichenden Konsequenzen und ohne sich dessen je gewahr zu werden:

A very special task in reform for those museums concerned with alien, exotic or historic cultures is to relate those collections to contemporary life and society. Most museum directors would be shocked if they knew how their visitors interpret oriental collections or collections from the classical world when they are presented in the traditional fashion. By failing to provide meaningful interpretation of the collections museums are, by that omission, guilty of misrepresentation, distortion of fact and the encouragement of attitudes towards cultures other than our own which are dangerous and destructive in what McLuhan has called today's »global village«.

(Ebd., 196)

Diese Verfehlungen klassischer Museen macht Cameron dafür mitverantwortlich, dass zum Zeitpunkt der Entstehung seines Textes im Rahmen der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung ebenso wie europäischen Studentenproteste unlängst auch

die Museen in den Fokus der Kritik gerückt waren: Als reine Kultstätten der gesellschaftlichen Führungsrollen von Aristokratie und Bürgertum hätten sie es verabsäumt, dieser die Errungenschaften und den historischen Werdegang der Arbeiterschaft gegenüberzustellen (vgl. ebd.: 197). Dass die Museumskultur beherrschende »Establishment« (ebd.) habe am Museum stets nur insofern ein Interesse gehabt, als dass sich in ihm Ewigkeitsansprüche für sein Gesellschaftsmodell formulieren ließen. Die Aufgabe des »Forums« hingegen sei es, die materiellen Zeugnisse dieses Gesellschaftsmodells der Diskussion durch eine möglichst breite Öffentlichkeit zugänglich und somit das Museum zu einem Raum der kritischen Reflexion über soziale Zustände zu machen (vgl. ebd.: 197f.). Die hiermit angedeutete neue Funktion des Museums sei »the creation of an *equality of cultural opportunity*« (ebd.: 196).

Auch hier geht es also – wie immer man in der Rückschau Camerons linksliberalen politischen Impetus bewerten mag – um einen Wandel der musealen Kommunikationskonstellation von einem einfachen Sender-Empfänger-Verhältnis zu einer Polyphonie aller Beteiligten. Cameron äußert dabei große Zweifel daran, ob ein einziges Museum jemals zugleich Tempel *und* Forum sein könne. Schließlich sei das Wesen des Forums als Ort offener Kritik jenem des Tempels als Ort des autoritären Abschlusses von Sinnstrukturen und Deutungsmustern diametral entgegengesetzt. Die beste räumliche Lösung sieht Cameron in einem Kompromiss zwischen Nähe und Distanz: Forum und Tempel sollten baulich getrennt sein, damit das Forum nicht die Existenzberechtigung des Tempels in ständigen Zweifel ziehen kann, zugleich aber so nah beieinanderliegen, dass sie sich Anlagen, Dienste und vor allem ein gemeinsames Publikum teilen können. Für den Besucher müsse unbedingt ihre klare Unterscheidbarkeit gewährleistet bleiben (vgl. ebd.: 200). Die große Herausforderung einer zeitgemäßen Museumsreform sei es, neue kritische Dialogstrukturen im Museum zu ermöglichen ohne dabei seine Selbstverortung als das unzweifelhaft »objektive« Musterhaus des Realen preiszugeben, das über kulturelle Relevanz zu richten ermächtigt bleibt:

Museums must concern themselves with the reform and development of museums *as museums*. They must meet society's need for that unique institution which fulfills a timeless and universal function – the use of the structured sample of reality, not just as a reference but as an objective model against which to compare individual perceptions. (Ebd.: 201)

Damit plädiert Cameron also zugleich auch für die Koexistenz zweier völlig unterschiedlich angelegter musealer Raumkonzepte. Der Tempel etabliert in erster Linie eine Dichotomie des Innen und Außen: Die physische Museumswand stellt zugleich eine diskursive Grenze dar zwischen einerseits dem, was erhaltenswert und universell bedeutsam genug ist, um Gegenstand sanktionierter sozialer Erinnerungs- und Identitätsbildungsprozesse zu sein, und andererseits jenem, was der Sphäre des Alltagslebens, des Gebrauchs und des Warenverkehrs zugehörig bleibt. Das Forum dagegen

steht im Zeichen räumlicher Offenheit und soll Diskussionen zwischen Museumsraum und Lebenswelt über die Museumswände hinweg ermöglichen.

Vierzig Jahre später ist die Diskussion über die Rolle des Besuchers im Museum so lebendig wie eh und je. Eine der jüngeren deutschsprachigen Veröffentlichungen zu diesem Problem- und Phänomenbereich erschien 2011 in Form des Sammelbandes *Das partizipative Museum*, herausgegeben von Susanne Gesser, Martin Handschin, Angela Jannelli und Sibylle Lichtensteiger, bei denen es sich durchweg um Museums- und Ausstellungspraktiker handelt.

Aus den Beiträgen dieses Sammelbandes sticht ein Aufsatz des Schweizer Kurators Beat Hächler heraus, der die Frage nach dem Museum als Einrichtung, die Besucher ins Gespräch bringen soll, nicht nur rein gestalterisch angeht, sondern sie auch raumphilosophisch kontextualisiert. Hächler bedient sich dabei des bereits im Zusammenhang mit den Überlegungen Stefan Pauls gefallenem Begriffes der ›Szenographie‹, der er das Adjektiv ›sozial‹ voranstellt. »Soziale Szenographie« ist für ihn eine Herangehensweise in der Ausstellungsgestaltung, die weniger darum kreist, mit Raumelementen ein bestimmtes narratives Konzept zu vermitteln, sondern über die Beschaffenheit von Ausstellungsräumen in erster Linie den Austausch unter den Besuchern anstoßen möchte. Diese sollen selbst zu einem Teil der Ausstellung werden und soziale Gefüge ausspielen, indem sie sich durch sie hindurchbewegen (vgl. Hächler 2011: 137f.).

Hächler beruft sich dabei auf die Raumtheorie des französischen Jesuitenpaters und Kulturphilosophen Michel de Certeau, wie dieser sie 1980 in seinem wichtigsten Werk *Die Kunst des Handelns (Arts de Faire)* dargelegt hat. Certeau unterscheidet darin kategorisch zwischen *Raum (espace)* und *Ort (lieu)*. Der Ort ist für Certeau ein statisches Gebilde, das sich aus der gefügten Koexistenz von benenn- und lokalisierbaren Elementen ergibt. Räume dagegen sind zeitlich gebundene Zusammenkünfte von »Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und [der] Variabilität der Zeit« (Certeau 1988: 218). Der Raum ist also für Certeau nichts als fertiges Produkt Vorgefundenes, sondern etwas, das prozedural erst ›gemacht‹ werden muss. Er ergibt sich aus dem Umstand, dass in ihm gehandelt wird. Und weil er eben erst durch Handlungen geschaffen wird, ist der Raum im Gegensatz zum Ort nach Certeau kontinuierlich, fließend und veränderlich – er ist »ein Ort, mit dem man etwas macht« (ebd.) und existiert in seiner Wesensart nur innerhalb dieser Pragmatik, die nicht an den Raumbegriff der Physik gebunden ist:

So wird zum Beispiel die Straße, die der Urbanismus geometrisch festlegt, durch die Gehenden in einen Raum verwandelt. Ebenso ist die Lektüre ein Raum, der durch den praktischen Umgang mit einem Ort entsteht, den ein Zeichensystem – etwas Geschriebenes – bildet. (Ebd.)

Texte sind für Certeau also Orte, geometrisch klar lokalisierbar in den Positionen von Buchstaben auf Papier, aus denen das Lesen einen Sinnraum entstehen lässt. Folgerichtig wäre auch das Museum ein Ort, der im Akt des Besuches zum Raum gemacht wird. Beat Hächler indes beobachtet im klassischen Museumskonzept (das in Camerons Diktion dem Modell ›Tempel‹ entspricht) eine Überbetonung der Kategorie ›Ort‹ bzw. ein kuratorisches Misstrauen gegenüber dem rezipientenseitigen Veräumlichungsvorgang. Die soziale Szenographie (welche nach Cameron unter die Modalitäten des ›Forums‹ einzuordnen wäre) soll daher ausdrücklich ein Paradigma des ›Raumes‹ stark machen, weil hier die Ausstellung prozesshaft von den Besuchern geschaffen werde, die sie erleben (vgl. Hächler 2011: 138f.).

Insofern ist soziale Szenographie ein Antizipieren von interpersonellen Prozessen, verbunden mit dem Versuch, sie über Raumkonzepte zu befördern und ihnen einen Kontext zu geben. Hächler nennt fünf Methoden, mit denen sie dies tut: »Personalisierung«, »Selbstbefragung«, »Partizipation«, »Dialogische Interaktion« und »Exponierung« (ebd., 142ff.).

Personalisierung schafft laut Hächler die »Benutzeroberfläche für Identifikation« (ebd.: 142). Sie meint, den von der Ausstellung thematisierten Phänomenbereichen personale Qualitäten aufzuerlegen und es damit den Besuchern zu erlauben, sie auf sich selbst zu beziehen und als für ihr eigenes Leben bedeutsam zu erkennen (vgl. ebd.).

Unter dem Aspekt der Selbstbefragung wird verstanden, dass ein Museum laufend nachhalten solle, wie sein Publikum die Ausstellung erlebt – und zwar explizit indem es seine Besucher ermutigt, sich zu ihr zu äußern. Zugleich aber muss eine Selbstbefragung auch beim Publikum angestoßen werden: Die Ausstellung soll sie zwingen, ihre eigenen Prämissen zu hinterfragen und sich damit der Warte bewusst zu werden, aus der sie ihr gegenüberreten. Es gilt also in sozialen Szenographien stets, den Besucher herauszufordern und ihn über die Grenzen seiner üblichen Komfortzonen hinauszulocken (vgl. ebd.: 142f.).

Der Faktor Partizipation beschreibt eine Demokratisierung des Museumsbetriebes, indem Besucher bereits in die Gestaltung von Ausstellungen mit eingebunden werden. Dies könnte z.B. in Form eines Angebotes geschehen, dem Museum Ausstellungsstücke zukommen zu lassen, welche die Besucher für sich selbst als signifikant empfinden (vgl. ebd.: 143).

Unter ›dialogische Interaktion‹ fallen für Hächler all jene Gespräche, welche eine soziale Szenographie innerhalb eines Ausstellungsraumes anstößt. Das Museum soll Besucher dazu bringen, sowohl miteinander als auch mit dem Museumspersonal zu sprechen (vgl. ebd.: 144).

Mit dem Begriff der ›Exponierung‹ schließlich beschreibt Hächler die bereits angesprochene Zielsetzung sozialer Szenographie, den Besucher selbst zum Teil der Ausstellung zu machen. Exponierung meint, dem Publikum und dem ganzen Spekt-

rum seines Verhaltens in der musealen Anordnung selbst Exponatscharakter zu verleihen, oder kurz: die Besucher immer auch füreinander in Szene zu setzen (vgl. ebd.: 145).

Eine Extremform des Museums als Aushandlungs- und Etablierungsraum für soziale Gefüge und Verhältnisse beschreibt die Kuratorin Angela Jannelli mit jener des »wilden Museums« (Jannelli 2011: 165). Gemeint sind hiermit in erster Linie Amateurmuseen, wobei die Terminologie Claude Lévi-Strauss' Konzept des »wilden Denkens« aufgreift. Genau wie Strauss es ablehnte, die mentalen Weltordnungen von Naturvölkern als unterentwickelte Vorstufen des europäisch-modernen wissenschaftlichen Denkens zu begreifen, will Jannelli das Amateurmuseum nicht als Vulgärform des professionellen verstanden wissen, sondern als eine eigene und legitime Erscheinungsform dessen, was Museen sein können (vgl. ebd.).

Wilde Museen nach Jannelli zeichnen sich in erster Linie durch ihre sozialen Funktionen aus: Sie werden von freiwilligen Gemeinschaften getragen und sind damit zugleich die Fixsterne, um welche herum diese Gemeinschaften überhaupt erst entstehen. Ihre Sammlungen sind entsprechend nicht das Ergebnis eines geordneten Erwerbs von Exponaten im Sinne eines strukturierten thematischen Überentwurfs, sondern vielmehr Anhäufungen von Spenden ihrer Konstituenten, deren Zusammenhalt oberste Priorität ist. Wilde Museen nehmen Objekte zuerst einmal in die Sammlung auf, bevor nach ihrem Ausstellungswert gefragt wird – häufig auch einfach, um die Menschen, die sie vorbeibringen, nicht enttäuschen zu müssen. Die vom Exponat getragene Bedeutung ist entsprechend nicht zuvorderst eine didaktische. Objekte sind Träger von Beziehungen zwischen dem Museum und der Gemeinschaft, die es stützt (vgl. ebd.: 166). Für Jannelli manifestiert sich hier eine Form des vom französischen Soziologen und Anthropologen Marcel Mauss beschriebenen Rituals des »Gabentausches« (vgl. Mauss 1990). Die Schenkungen an das Museum, so ihre These, lassen in ihm soziale Räume entstehen und ermöglichen weitere Interaktionen zwischen den Spendern. Weil das Ablehnen eines Objektes zugleich der Negierung einer zwischenmenschlichen Beziehung entspricht, trennen wilde Museen ihren Fundus meist nicht von der Ausstellung: Um niemanden auszugrenzen, wird nach Möglichkeit die ganze Sammlung auf einmal präsentiert (vgl. Jannelli 2011: 167).

Hier sieht Jannelli zugleich auch das große Konfliktpotential zwischen Museumsamateuren und Museumsfachleuten. Letztere nämlich seien typischerweise dazu ausgebildet, Museumsdinge als konzise Sinnträger stark zu machen und sie (soweit eben möglich) aus personenbezogenen Kontexten herauszulösen. Das wilde Museum stellt dagegen gerade die Personen in den Mittelpunkt, welche die Ausstellung ermöglicht haben und deren Beziehungsgeflecht sie abbildet (vgl. ebd.). Im professionellen Museum werde das Objekt als Zeichen gedacht, im wilden dagegen als »Symbol« (ebd.: 168), das professionelle möchte seinen Exponaten möglichst eindeutige Verweisbeziehungen auferlegen, das wilde möglichst vielfältige (vgl. ebd.). Entspre-

chend befinden sich wilde Museumsausstellungen auch ständig im Zustand der Veränderung und hören niemals auf, zu entstehen – sie wandeln sich mit jedem Eintrudeln eines neuen Exponates (vgl. ebd.: 170f.).

Damit sind wilde Museen auch immer von epistemischer Unschärfe gekennzeichnet. Die Frage nach einem für sich selbst stehenden Objekt stellt sich für sie gar nicht erst. Wilde Museen sind als soziale Orte meist darauf ausgelegt, unter der Anleitung ihrer Verantwortlichen in Führungen erlebt zu werden. Sie sind, so Jannelli, nicht etwa Orte, an denen Objekte sprechen, sondern Orte, die das Sprechen über Objekte, das »Erzählen über Dinge« (ebd.: 168) ermöglichen sollen.

Das Funktionieren musealer Ausstellungen beschreibt Jannelli interessanterweise mit den filmwissenschaftlichen Termini »Story« und »Plot«⁹. In der Filmwissenschaft bezeichnen diese Begriffe zwei Ebenen, auf denen ein Film seine Handlung entfaltet. Seine Story ist die chronologische Abfolge der Ereignisse. Der Plot hingegen ist die Art, wie uns diese Ereignisse präsentiert werden und damit also die tatsächliche narrative Umsetzung der Story. Der Plot muss dabei nicht der Chronologie der Story folgen (ebd.: 170). Quentin Tarantinos Gangsterfilm *Pulp Fiction* beispielsweise spaltet seine Handlung in Einzelepisoden auf, welche dem Zuschauer in chaotischer Reihenfolge präsentiert werden und ihn vor die Herausforderung stellen, selbst herausfinden zu müssen, in welchem zeitlichen Verhältnis sie zueinander stehen. Der Plot von Orson Welles' Hauptwerk *Citizen Kane* beginnt kurz vor dem Ende seiner Story – nämlich mit dem Tod des Protagonisten, dessen Lebensgeschichte danach in Rückblenden erzählt wird. Um beim Schauen eines Filmes vom Plot zur Story zu gelangen, ist also mitunter eine intellektuelle Anstrengung des Rezipienten vonnöten – und ganz ähnlich verhält es sich in Museen, deren materielle Oberfläche ja immer erst durch Interpretation die ihr zugrunde gelegte Meistererzählung preisgibt.

Das häufig prekäre Verhältnis von Story und Plot werde laut Jannelli besonders deutlich in solchen Museen, welche wie eben die »wildten« ihre soziale Komponente besonders in den Mittelpunkt stellen. Denn wenn eine Ausstellung in ihrem Objektbestand nicht scharf einzugrenzen ist, dann verschiebt sich das Plotting notwendigerweise immer weiter in den Bereich der Führung und Anleitung durch das Museumspersonal. Dies könne mitunter zu einer erheblichen Entkopplung zwischen derjenigen Story führen, welche sich die Besucher beim alleinigen Erforschen eines wilden Museums erschließen würden, und jener, welche aus dem Plot der Führung hervorgeht (vgl. Jannelli 2011: 170). Daraus lässt sich ableiten: Auf epistemischer Ebene werden Museen nicht notwendigerweise offener, nur weil ihrem Aufbau keine umfassende didaktische Konzeption zugrunde liegt. Vielmehr kann der Verlust konziser Interpretierbarkeit der Objekte dazu führen, dass die Ausstellung nur mehr sozial erfahrbar

9 Die Film- und Medienwissenschaft zieht diesen häufig die weitgehend gleichbedeutenden, dem russischen Formalismus entstammenden Begriffe »Fabel« und »Sujet« vor (vgl. Propp 1972: 27).

ist und damit die Autorität der Museumsmacher hinterrücks wieder eingeführt wird, weil ihre Anleitung unentbehrlich ist.

1.3.7 Authentizität, Aura, Atmosphäre

Im laufenden Kapitel wurde das Museum bisher vor allem als eine Institution der Wissensvermittlung beschrieben. Dies ist freilich nur ein Teil ihres gesellschaftlichen Auftrages. Friedrich Waidacher sieht ihre Funktion als Lernort als ein zeitlich stets sehr eng begrenztes Überbauphänomen, welches in Abhängigkeit von dem Zeitgeist unterworfenen pädagogischen Maßstäben sehr unterschiedliche Gestalten annehmen kann. Als Ort der historischen Unterweisung ändert das Museum seinen Charakter mit den geltenden Maßstäben der historischen Forschung und Geschichtsdidaktik ebenso wie mit den wechselnden Ansprüchen und Erwartungen seines Publikums. Als die zeitübergreifend bestehenbleibende Aufgabe des Museums sieht Waidacher hingegen seine Funktion als Erinnerungsspeicher: Unabhängig von vorübergehenden Trends und Zielsetzungen des Museumsbetriebes bewahrt das Museum die materiellen Überreste der Vergangenheit und legt damit Zeugenschaft über bestimmte historische Wirklichkeiten ab (vgl. Waidacher 2000: 1ff.). Im Museum, so Waidacher, geht es nicht vorrangig darum, etwas Bestimmtes über die Vergangenheit zu lernen, sondern vielmehr darum, sich anhand der Evidenz der Exponate der Realität der Vergangenheit überhaupt zu vergewissern (vgl. ebd.: 6). Ihre Daseinsberechtigung bezögen die Museen dementsprechend in allererster Linie daraus, als einzige gesellschaftliche Einrichtungen materielle Kulturgüter professionell zu betreuen und immer wieder aufs Neue für die öffentliche Rezeption aufzubereiten (vgl. ebd.: 18). Eine ganz ähnliche Einschätzung des Museums und seines Auftrages findet sich auch bei Gottfried Korff:

Jede Zeit schafft sich ihre Museen neu, ordnet sie um, präsentiert deren Bestände in wechselnden Arrangements. So sind Museen gekennzeichnet durch die Historische Dialektik der Tätigkeiten Deponieren und Exponieren. Das Exponieren ist der Ort, an denen intellektuelle und ästhetische Vorstellungen der jeweiligen Zeit Bilder von Geschichte generieren, Bilder, die deswegen mit der Vergangenheit zu tun haben, weil das Museum Ort der Aufbewahrung von Relikten, survivals, Überresten (im Sinne Droysens) ist. (Korff 1999: 327)

Die in den Arbeiten Korffs immer wieder betonten Funktionen des Deponierens und Exponierens ranken sich, so fährt er fort, in erster Linie um eine ästhetische Kategorie – nämlich um jene der Authentizität:

Durch seinen Authentizitätsbezug ist das Museum eine Institution der sinnlich-ästhetischen Wahrnehmung. Eine Re-Dimensionierung, eine Kontextualisierung mit Mitteln der bildhaften

Insenzierung ist dem Medium Museum deshalb angemessen, weil mit der Authentizität der Dinge eine ästhetische Erfahrungsform in Spiel kommt, deren Konsequenz eine ästhetische Präsentationsform ist. (Ebd., 332)

Das Museum ist demnach also eine Institution, die dem ästhetischen Erleben dient, was zugleich auch die Verwendung dramatisch-inszenatorischer Präsentationsformen legitimiert, welche einer reinen Lehrinstitution nicht angemessen wären. Dieses ästhetische Erleben wiederum benötigt Objekte, die nicht nur mit Sinn belegt, sondern eben vor allem auch *authentisch* sind.

Diese Argumentation erscheint auf den ersten Blick schlüssig – niemand, der einmal ein Museum besucht hat, wird abstreiten, dass gerade die affektive Anmutung der Objekte einen bedeutenden Teil des Reizes der Institution ausmacht. Das Erleben von Authentizität ist ein fester und dabei weitgehend intuitiver Bestandteil unserer kulturellen Welterfahrung – wir erkennen das ›Authentische‹, wenn wir es vor uns haben, ohne dass wir genau benennen könnten, was es als solches ausmacht. Als ästhetischer Terminus ist die Authentizität dementsprechend alles andere als unproblematisch.

Die Literaturwissenschaftlerin Susanne Knaller verortet seinen Wortursprung im griechischen Adjektiv *αθηντικός* (»zuverlässig, richtig«), das sich wiederum vom Substantiv *αθέντης* (»Ausführer, Selbstherr, [...] auch Urheber«) ableitet (Knaller 2005: 18). Obwohl der Begriff schon in der griechischen Antike vor allem auf Schriftstücke bezogen wurde und hier deren Originalität bzw. Rückführbarkeit auf den Urheber beschrieb, konnte er auch Formen der Selbstermächtigung implizieren – so beschrieb er laut Knaller auch Selbst- und Verwandtenmörder (vgl. ebd.). Das Spätlateinische machte aus *αθηντικός* *authenticus* und beschrieb hiermit ebenfalls vorrangig Schriftdokumente als »anerkannt, rechtmäßig, verbindlich« – jene Bedeutungen also, mit denen das Wort in variierenden Kontexten bis heute in den meisten europäischen Sprachen belegt ist (vgl. ebd.). Der Duden definiert das Adjektiv ›authentisch« gegenwärtig als »echt, den Tatsachen entsprechend und daher glaubwürdig«. ¹⁰

Jedoch weist Knaller darauf hin, dass bereits in der latinisierten Form als *authenticus* keineswegs Eigenschaften beschrieben wurden, die einem Schriftstück selbst innewohnten. Authentizität war ein Begriff der kirchlichen Doktrin und meinte die Anerkennung der göttlichen Inspiriertheit von Texten durch die Autorität der Kirche selbst (vgl. ebd.). Seine weltliche Fortsetzung erfuhr diese Begriffsnutzung in der Juristerei des 18. Jahrhunderts, welche die Auslegung von Gesetzen in zwei Modi unterteilte: den *Doktrinalen* und den *Authentischen*, wobei doktrinale Gesetzesdeu-

10 <http://www.duden.de/rechtschreibung/authentisch> vom 11.04.2018.

tung die Domäne der Rechtgelehrten war, authentische hingegen jene des Gesetzgebers, welche sich in neuen Verwaltungsrichtlinien niederschlagen konnte (vgl. ebd.: 18f.).

In der frühen Neuzeit blieb der Authentizitätsbegriff in den meisten europäischen Sprachen zunächst autoritätsorientiert und beschrieb vor allem die Absegnung und Sanktion durch offizielle Instanzen. Erst im 20. Jahrhundert nahm er zunächst im Französischen und Italienischen die Bedeutung einer eigenbedingten Echtheit an, er wurde synonym mit Adjektiven wie »sincère, juste, naturel, vrai, non affecté, vero, genuino, schietto« (ebd.: 19). Knaller fährt fort, dass Authentizität als Begrifflichkeit der Kunsttheorie seit dem 20. Jahrhundert vor allem als »normativer Vermittlungsbegriff« (ebd.: 21) zwischen verschiedenen Disziplinen fungiere und eine Vielzahl von Eigenschaften sowohl von Subjekten wie von Objekten beschreibe (vgl. ebd.). Auf der Ebene des Subjekts meine Authentizität z.B. die Überwindung von individueller Entfremdung, eine Rückkehr zu Ursprung und Innerlichkeit und ein Zurückfinden zum »unkontaminierten Selbst« (ebd.: 22). Auf jener des Objekts hingegen manifestiere sich Authentizität oberflächlich in seiner Originalität (im Gegensatz zur Fälschung), fernerhin aber auch in seiner Verortbarkeit in bestimmten ästhetischen Traditionen wie z.B. einer kunsthistorischen Epoche und ihrer Stilistik (ebd.).

Knaller führt hier daher noch eine Unterscheidung zwischen reiner »Objektauthentizität« und »Kunstaauthentizität« ein. Objektauthentizität gründet sich für Knaller üblicherweise auf eine Urheberschaft und Zugehörigkeit, die institutionell-autoritär beglaubigt werden muss. Kunstobjekte hingegen bezögen ihre Authentizität aus einem Autorschaftskonzept, das weit über bloße Urheberschaft hinausgeht und in enger Verbindung mit dem System der Kunstkritik steht. In der Figur des Autors manifestiere sich die »der Künstlerperson immanente Schaffensqualität« (ebd.), während die Kunstkritik die Aufgabe übernehme, verbindliche (aber historisch flexible) Maßstäbe dafür auszuhandeln, wann genau Kunstwerke als authentisch gelten dürften. Gegenwärtig werde die Authentizität in der Kunst vor allem als »Synonym von Unmittelbarkeit« (ebd.) gedacht, womit zugleich angedeutet ist, dass Kunstwerke, wollen sie Authentizität beanspruchen, ihren medialen Charakter zu verschleiern haben. Damit werde, so Knallers These, Authentizität in erster Linie zum »Ergebnis von Strategien der Wiedererkennung«, sie ließe sich analytisch am besten »als Anerkennung, als Spiel oder als Medienpakt« greifen (ebd.).

Knallers Begriffsgeschichte folgend kann also zunächst festgehalten werden: Authentizität ist nicht vorrangig etwas, das einem Objekt anhaftet, sondern vielmehr eine kulturelle Größe, die vom Objekt lediglich mediiert bzw. anhand des Objektes sozial ausgehandelt wird. Im Lichte dieser Überlegung können wir museale Authentizitätserfahrungen auf zwei Ebenen verorten: Einmal auf jener der Exponate, welche das authentische Moment als dessen Trägermedium kommunizieren, und einmal auf jener der Institution Museum selbst, welche gewissermaßen den Rahmen und die

Funktion jenes ›Medienpaktes‹ vorgibt, der die Museumsdinge überhaupt erst als authentisch erfahrbar kennzeichnet.

Dies wirft wiederum die Frage nach einer möglichen Beliebigkeit der Museumsdinge auf, welche vor allem die Notwendigkeit des ›echten‹ Objektes berührt. Wenn Authentizität nicht etwa eine Eigenschaft *von* Objekten sondern vielmehr eine Kategorie der Verständigung *über* Objekte ist, könnte dann nicht eine Kopie ebenso authentisch sein wie ein Original? Tatsächlich haben in der Museumsgeschichte immer wieder in der einen oder anderen Form Reproduktionen ihren Platz in Ausstellungszusammenhängen gefunden, ohne dass damit eine Täuschung des Publikums oder eine Unterwanderung musealer Verhaltensrichtlinien intendiert oder auch nur verbunden gewesen wäre. Krzysztof Pomian sieht den frühesten Ursprung menschlicher Sammeltätigkeit tatsächlich in einer Abkehr von Originalgegenständen und führt als Beleg die Begräbnisriten altertümlicher Kulturen an: Von Europa bis nach China ließe sich fast überall eine Tendenz beobachten, Grabbeigaben in Form vom Gebrauchsobjekten nach und nach durch Modelle und Nachbildungen zu ersetzen. Als Beispiele nennt Pomian Beigaben von Tonfiguren anstelle einer Opferung von Sklaven und Tieren, die ihrem verstorbenen Herrn im Jenseits dienen sollten, oder die Fertigung rein ornamentaler Nachbildungen von Waffen und Werkzeugen, die häufig sehr viel wertvoller als die tatsächlich brauchbaren Originalobjekte und von vornherein offenbar nur als Sinnträger gedacht waren – eine Denkfigur, welche das (museale) Sammeln im neuzeitlichen Sinne erst ermöglicht habe (vgl. Pomian 2007: 22).

Auch die humboldtschen Kunstmuseen des 19. Jahrhunderts, welche durch und durch als Kultstätten des authentischen Originals konzipiert waren, erlaubten durchaus das Ausstellen von Reproduktionen. Zwar standen die von der Museumsarchitektur zu Kultgegenständen aufgewerteten Kunstwerke im Mittelpunkt dieser vorrangig ästhetischen Museumskonzeption, aber in weniger exponierten Winkeln der Gebäude waren durchaus auch ethnographische und historische Sektionen vorgesehen. Da den hier ausgestellten Exponaten nicht dieselbe inspiratorische und erzieherische Qualität beigemessen wurde wie den Kunstobjekten, wurde von ihnen auch keine Originalität verlangt – es genügten Nachbildungen, z.B. in Form von Abgüssen (vgl. Korff 2002a: 115).

Auch in der Gegenwart ist die Verwendung von Reproduktionen im Museum nicht unüblich. Sie vertreten z.B. Objekte, die im Ausstellungskontext wichtig, aber aus irgendwelchen Gründen nicht verfügbar sind – womöglich können sie nicht gefahrlos (oder gar nicht) transportiert werden, ihre Besitzerinstitution verleiht sie nicht, oder sie existieren schlicht nur noch in Form von Abbildungen (man denke hier an die enormen Zerstörungen von Kulturgütern in den Weltkriegen). Vielleicht befindet sich das Original auch durchaus im Besitz des Museums, aber es kann aufgrund seiner Empfindlichkeit oder eines schon fortgeschrittenen Verfalls nicht dem Publikum präsentiert werden, ohne seine Zerstörung zu riskieren. Die moderne Museums-

praxis erachtet es dann üblicherweise als den didaktisch richtigen Weg, solche Platzhalter ausdrücklich als Kopien auszuweisen und transparent zu machen, warum das Original nicht ausgestellt werden kann (vgl. Beier-de Haan 2010: 2f.). Reproduktionen dürfen also durchaus Teil von Ausstellungen sein, solange ihr Dasein erstens im Ausstellungskontext als wichtig erachtet wird, zweitens plausible Gründe dafür vorliegen, nicht auf das Original zurückzugreifen und drittens der Besucher nicht in die Irre geführt und glauben gemacht wird, er habe ein Original vor sich. In diesem Sinne kann also offenbar auch Kopien durch Museen und ihre Kuratoren das Prädikat ›authentisch‹ verliehen werden: Die Objekte sind keine tatsächlichen historischen Überreste, weisen aber zumindest augenscheinlich in der musealen Situation all deren ausstellungsrelevante Merkmale auf. Nichtsdestoweniger bleibt die Autorität und Notwendigkeit des Originals in der Museumsarbeit von der museologischen Fachliteratur weitgehend unangefochten.

Einer der zentralsten und meistzitierten Texte über die Affektqualität des Authentischen und das Verhältnis von Original und Kopie ist nach wie vor Walter Benjamins 1935 entstandener Aufsatz über *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In diesem Klassiker der Kunsttheorie diagnostiziert Benjamin zwei Phänomene, welche sich aus der massenhaften Reproduzierbarkeit von Kunstgegenständen ergeben: Auf der einen Seite steht die Auflösung der originären und überlieferten sozialen Kontexte, in welchen die Objekte ursprünglich zu rezipieren waren, auf der anderen der Verlust ihrer ›Aura‹. Beide Erscheinungen begreift Benjamin als ursächlich zusammenhängend.

Dabei ist Benjamins im Titel schon programmatisch vorgegebene Prämisse, dass sich das Wesen der Reproduktion von Kunstwerken mit ihrer Technisierung – Benjamin bezieht sich hier vornehmlich auf mechanisch-photographische Abbildungsverfahren und den modernen Druckereibetrieb – einschneidend verändert habe. Zwar seien Kunstwerke schon immer kopiert worden, aber im manuellen Nachvollzug der Entstehung des Originals durch den Kopisten habe das Original gleichsam immer seine Autorität bewahrt. Die manuelle Kopie sei entsprechend lediglich Vertreter des Originals und Verweis auf dasselbe. In der technischen Reproduktion hingegen verliere das Original seine Autonomie. Es ist nicht länger das ›Eigentliche‹ des Reproduktionsvorganges, sondern nur mehr eines unter vielen Funktionselementen innerhalb eines industriellen Apparates, der identische Abbilder in astronomischer Zahl ausspeit (vgl. Benjamin 2008: 12). Oder anders ausgedrückt: In technischen Reproduktionsverfahren sieht Benjamin den Subjektcharakter des Originals aufgehoben, den es in der manuellen Nachbildung noch besessen hat.

Originale besetzen für Benjamin einen bestimmten und bestimmbaren Ort sowohl in der sozialen als auch in der historischen Welt. Sie sind für soziale Räume und Zusammenhänge geschaffen worden, zu welcher sie eine repräsentative Referenz aufweisen. Das Ergebnis technischer Reproduktion ist laut Benjamin eine Loslösung der Originale von ihren Ursprungskontexten und damit zugleich der Verlust ihrer

Verweisqualität (vgl. ebd.: 13). Dies wiederum führe zur Vernichtung der ›Aura‹, die als Begriff das vielleicht wichtigste Vermächtnis des Kunsttheoretikers Benjamin ist. Mit ihm bezeichnet er die Gesamtheit und Summe aller affektiven Wirkungen, welche das Betrachten eines Kunstwerkes beim Rezipienten hervorruft. Zugleich betrachtet er die Aura als eine Größe, in welcher das Zeitliche und das Zeitlose in Verbindung treten: Kunstwerke sind auratisch, weil sie historisch sind. Sie sind aus einer bestimmten geschichtlichen Situation entstanden, die sich in ihrer Materialität den Beleg ihrer Wirklichkeit geschaffen hat und die in der Gegenwart des Kunstwerks nahbar zu werden scheint, dem Betrachter zugleich jedoch fern und flüchtig bleibt. Andererseits behauptet sich die Aura bei Benjamin aber auch durch alle historischen Rezeptionserfahrungen hindurch und wird damit gewissermaßen übergeschichtlich. Die Aura verleiht dem Betrachter und seiner historisch gebundenen Erfahrung des Kunstwerks ein Moment des Ewigen (vgl. ebd.: 16). Technische Reproduktionen zerschlagen dementsprechend die Aura des Kunstwerkes vor allem dadurch, dass sie es aktuell und zeitgenössisch werden lassen, es in der Gegenwart neu beheimaten.

Gottfried Korff sieht in der auratischen Qualität des Originals den *raison d'être* des Museums schlechthin (vgl. Korff 2002a: 120). Dabei weist er darauf hin, dass sie keinesfalls an die Schönheit des Objektes geknüpft ist. Entscheidend sei vielmehr seine *Echtheit*. Die auratische Funktion der Museumsdinge sei es nicht etwa, zu bezaubern, sondern vielmehr zu erschrecken. Affektivität und Narrativität des Museums greifen für Korff ineinander – die epistemische Unbestimmtheit des Museumsobjekts einerseits und seine Fähigkeit, emotional zu berühren andererseits lassen es zu einem Ort werden, der beim Besucher Fragen aufwerfen, nicht etwa geschlossene Geschichten erzählen soll. Das Mittel hierzu sei der ›Schock‹ – ein Begriff, den Korff bewusst der Theorie Benjamins entlehnt (vgl. ebd.). Der Wert des Originals liegt demnach gerade darin, dass es durch seinen auratischen Nimbus auf eine Art und Weise sperrig ist, welche der von vornherein ortlosen Reproduktion abgeht, und nur hierdurch eine ›Reibungsfläche‹ für das Publikum darstellen kann.

Damit wäre ein erster Umriss des authentisch-auratischen Charakters der Exponate im Museum gezeichnet, aber wie verhält es sich mit dem Raum, dem dieses Unterkapitel ja gewidmet ist? Einen Zugang zu dieser Frage ermöglicht vielleicht die ästhetische Philosophie Gernot Böhmes – bzw. die Kategorie der ›Atmosphäre‹, welche in dieser eine entscheidende Rolle einnimmt. In seinen *Essays zur neuen Ästhetik* wendet sich Böhme gegen eine in Philosophie und Kunstgeschichte seiner Ansicht nach tonangebende »Beurteilungsethik« (Böhme 1995: 7) und meint hiermit die klassische ästhetische Kunstkritik, die sich normativ-hermeneutisch am Einzelkunstwerk abarbeitet und nach Böhmes Dafürhalten einer welthistorischen Situation nicht länger gerecht wird, deren entscheidendes Merkmal eine umfassende Ästhetisierung von Lebensrealitäten und Gesellschaftsordnungen ist. Seinen Gegenentwurf stellt Böhme unter das Vorzeichen einer Wiederentdeckung und Neubewertung des Menschen als leibliches Wesen: Es gelte, so Böhme, abzukommen von einer Ästhetik, die

den Menschen vorrangig als reflektierendes Vernunftgeschöpf begreift, und sich stattdessen seiner körperlichen Verortung in seiner Umwelt bewusst zu werden. Die ›Atmosphäre‹ stellt für Böhme das Kernkonzept dieser Ästhetik dar. Sie soll den ästhetischen Blick nicht auf das Erkannte, sondern auf das Empfundene scharf stellen (vgl. ebd.: 14f.).

Interessanterweise springt Böhme von diesen Vorüberlegungen direkt zur praktischen Raumsituation des Museums, welche er als eine Schule des Erlebens und Verstehens von Atmosphären begreift:

Die Kunst ermöglicht es uns, im Freiraum des Museums Atmosphären zu erfahren, ohne dass wir dabei in einem Handlungskontext stehen. (Ebd.: 16)

Die Kunst hat laut Böhme die Aufgabe, jene »Sinnlichkeit« (ebd.) beim Betrachter zu konditionieren, welche Voraussetzung ästhetischen Erlebens sei. Und weil diese Sinnlichkeit jedweder intellektuellen Auseinandersetzung mit Kunstwerken vorge-schaltet sei, könne sie nur im zweckfreien Erfahren atmosphärischer Situationen ohne Handlungsanweisung entwickelt werden (vgl. ebd.). Kurzum: Atmosphären sind das, was man erlebt, wenn man sich durch ästhetisch aufgeladene Räume bewegt und sie einfach auf sich wirken lässt.

Mit seinem nach eigenem Anspruch ›neuen‹ Ästhetikbegriff plädiert Böhme zugleich für ein neues Wahrnehmungsparadigma. Ganz im Sinne der Raumkonzeption Brigitte Scheers und von Aleida Assmanns Semiose-Vorstellung sieht Böhme unsere Dingwahrnehmung in einem Zustand starker Funktionalisierung befangen: Wir seien, so seine Diagnose, kulturell darauf eingespielt, materielle Objekte nur noch als transitive »Signale« (ebd.: 17) für abstrakte Zusammenhänge zu lesen und damit als kulturelle Zeichen- und Bedeutungsträger zu interpretieren. Unsere Sensibilität für das Ding in seiner reinen, materiellen Anmutung (und damit also die Fähigkeit zu dem, was Assmann als den ›langen Blick‹ bezeichnet) sei uns dabei zunehmend abhandengekommen, was sich besonders sinnfällig in unserem gesellschaftlichen Umgang mit der Kunst äußere: Böhme stellt in der professionellen Kunstkritik ebenso wie beim Laienpublikum eine völlige Fixierung auf das Kunstwerk als Zeichen und Verweis fest, in welcher es nur mehr auf seine Bedeutung befragt werde, nicht aber auf seine auratische Wirkung (vgl. ebd.: 23).

Diesem eindimensionalen Kunst- und Ästhetikverständnis möchte Böhme einen »ökologischen Zugang zu ästhetischen Fragen« (ebd.: 22) entgegensetzen, dessen zentraler Betrachtungsmodus eben die Kategorie der Atmosphäre ist. ›Ökologisch‹ ist dieser Zugang insofern, als dass er das (jedweder Reflexion über irgendeine Form von ›Sinn‹ vorgeschaltete) ästhetische Empfinden des leiblich anwesenden Menschen in einer komplexen Umwelt aus materiellen Entitäten verortet, die auf ihn einwirken. Er verhandelt das emotionale Erleben im Raum gewissermaßen als ein ma-

schinelles Ineinandergreifen von Einzelkomponenten – ganz ähnlich, wie es Rheinbergers Modell des Experimentalsystems mit der Produktion von Wissen tut. Und ebenfalls ähnlich dem Rheinberger'schen Konzept lenkt auch der Atmosphärenbegriff den Blick unweigerlich vom Einzelobjekt auf das Gesamtarrangement, das über dessen Wirkung und Rolle mit- und vorentscheidet.

Böhmes ästhetischer Entwurf ist vor allen Dingen eine Raumästhetik, oder genauer noch: Eine Ästhetik des Zwischenraumes. Wie Richard Saul Wurman und Franz Boas die Herausforderung von Wissensvermittlung darin sehen, die den Inhalten gegenüberstehenden Blickwinkel der Lernenden vorauszuahnen, dreht sich für Böhme die Schaffung atmosphärischer Räume immer um die Verortung des empfindenden Betrachters zwischen den Dingen. Als den Gegenstand atmosphärischer Ästhetik bezeichnet er die »Beziehung zwischen Umgebungsqualitäten und menschlichem Befinden« (ebd.: 23) – »dieses *Und*, dieses zwischen Beidem [...], das sind die Atmosphären« (ebd.).

Weil die Atmosphäre für Böhme eben ins Befinden (und nicht etwa den Intellekt) mündet, verschließt sie sich der »Urteilsästhetik« (ebd.) der Kunstkritik. Ja mehr noch: Laut Böhme ist sogar deren mediales Äußerungsvermögen dem Phänomen ›Atmosphäre‹ nicht angemessen, weil die beurteilende, interpretierende Ästhetik sich mit der Idee vom Zeichenhaften des Kunstwerkes auch der präzisen sprachlichen Ausformulierung von Bedeutungen verschrieben habe. Atmosphären hingegen seien in diesem Modus des Sprechens nicht abschließend zu erfassen, weil sie auf keine äußere Referenz verweisen. Böhme führt hier unter Rückgriff auf Umberto Eco's *Einführung in die Semiotik* (und zugleich in Abgrenzung zu dieser) das Beispiel der Mona Lisa an: Das Bild der Gioconda habe sich so tief in das kulturelle Bewusstsein der westlichen Welt eingegraben, dass die Person, deren ikonische Abbildung es ist, längst nicht mehr sein Signifikat darstelle. Vielmehr überlagere der Ruhm des Gemäldes *als Gemälde* seine Funktion als Abbildung *von etwas* so sehr, dass die Mona Lisa für die meisten Betrachter nur mehr sich selbst signifiziere:

Das Bild ist in gewisser Weise selbst, was es darstellt, d.h., das Dargestellte ist in und durch das Bild präsent. Natürlich kann man auch ein solches Bild lesen und deuten, aber das heißt die Erfahrung der Präsenz des dargestellten, nämlich die Atmosphäre des Bildes, überspringen oder gar verleugnen. (Ebd.: 24)

Böhme selbst diagnostiziert eine enge Verwandtschaft zwischen seiner Atmosphäre und Benjamins Aura und verwendet die Begriffe stellenweise sogar synonym (vgl. ebd.: 26f.). Ihnen beiden sei gemeinsam, dass sie eine schwer fassbare Qualität in der Dingwahrnehmung benennen wollen – ein kaum systematisierbares und nicht auf einfache Deutungen herunterzubrechendes »Mehr« (ebd.: 26), das keine klare Substanz besitze, zugleich aber doch »etwas räumlich Ergossenes« (ebd.: 27) sei, das vom Betrachter »geatmet«, ja »leiblich aufgenommen« werde (ebd.). In Abgrenzung

zu Benjamin spielt für Böhme allerdings die Frage nach Original und Reproduktion keine herausragende Rolle. »Authentisch« ist hier die Atmosphäre bzw. das atmosphärische Erleben selbst, nicht das individuelle Objekt. Tatsächlich seien die Versuche der Avantgarde-Kunst des 20. Jahrhunderts, sich vom Element des Auratischen zu befreien, genau an den Atmosphären der Ausstellungsräume gescheitert: Indem man nicht-auratische Objekte als Kunstwerke präsentierte, habe man nicht etwa die Auren etablierter Kunstgegenstände dekonstruiert, sondern lediglich die entsprechenden Gegenstände auratisiert (vgl. ebd.: 26). Marcel Duchamps berühmtes Urinalkunstwerk *Fountain* war nicht imstande, den sozialen Stellenwert der Kunst jenem der Klempnerei anzugleichen. Es erhob vielmehr ein einziges, singuläres Pissoir in den Status eines authentischen Kunstwerkes. Die Werke der Avantgarde blieben in den »heiligen Hallen der Kunst« (ebd.) und ließen hier nur umso deutlicher die Macht von Aura und Atmosphäre sichtbar werden.

Die Beziehung zwischen Ding und Raum – die für das Museum ja relevant ist wie kaum eine andere – stellt Böhme über den Begriff der »Ekstase« (ebd.: 33) her. Als »Ekstasen« bezeichnet Böhme all jene wahrnehmbaren Zustände der Dinge, in welchen sie ihre räumliche Anwesenheit behaupten, so z.B. Form, Ausdehnung, Farbe und Klang. Atmosphäre und Ekstase befinden sich in einem symbiotischen Verhältnis, das sich im Raum vollzieht – Atmosphären sind Raumverhältnisse, welche von den Ekstasen der Dinge »tingiert« (ebd.) sind, sie seien damit »Sphären der Anwesenheit von Etwas« (ebd.), die über eine distinkt räumliche Wirklichkeit verfügen. Diese Wirklichkeit ist aber nicht als eine rein physikalische zu verstehen: Atmosphären werden real erst durch die Anwesenheit eines erlebenden, fühlenden, leiblichen Subjektes (vgl. ebd.: 34). Sie entstehen, wenn das menschliche Empfindungsvermögen einer Raumsituation ausgesetzt wird.

Man darf diesem ästhetischen Modell sicher skeptisch gegenüberstehen. Böhmes konsequente Ausarbeitung der Atmosphäre als eine bewusst nichtsystematische Annäherung an die Ästhetik materieller Dinge lässt sie für einen wissenschaftlich-analytischen Zugriff auf ästhetische Phänomene mindestens problematisch werden. Ihr Wert für die vorliegende Studie liegt daher eher in den von ihr ausgehenden Denkanstößen als in ihrem konkreten theoretischen Programm. Böhmes Atmosphärenbegriff erweitert in erster Linie die »Aura« nach Walter Benjamin um eine räumliche Komponente: Während Benjamin das affektive Wirkungspotential der Kunst im Einzelobjekt verortet, richtet Böhme seinen Blick auf die Ästhetik von Umwelten sowie jene des Zusammenspiels von Objekten miteinander und einem Beobachter, der sich physisch in ihrer Präsenz aufhält. Der Ästhetik des individuellen Originalobjektes, an welcher sich Benjamin abarbeitet, setzt Böhme also eine Ästhetik von Raum und Körperlichkeit entgegen. Während für Benjamin die Aura das Resultat der Tatsache darstellt, dass das Kunstobjekt den Prozess der Geschichte durchlaufen hat und Referent einer historischen Situation ist, sieht Böhme in den Atmosphären das Produkt einer bestimmten Form von Anordnung im Jetzt, und das heißt auch: Während die

Aura nur vorgefunden werden kann, sind Atmosphären *machbar* (vgl. ebd.: 34ff.). Übertragen wir diese Überlegung nun auf das Museum, dann präsentiert sich sein affektives Funktionieren als analog zu seinem epistemischen. Museen sind nicht nur Sinn-, sondern auch Atmosphärenmaschinen, in denen die von Rheinberger beschriebene Bricolage der Objekte nicht nur bestimmte Bedeutungen, sondern auch Anmutungen hervorbringt. Sie produziert nicht nur Wissensstrukturen, sondern auch Befindlichkeiten, die sich einem rein interpretatorischen Zugang widersetzen.

1.4 STATT EINER DEFINITION: DAS MUSEUM ALS DISPOSITIV

Weder die Museologie selbst, noch die sie umgebenden Rechtssysteme sind bis jetzt übereingekommen, was ein ›Museum‹ im Wesentlichen ist oder zu sein habe, und entsprechend ist der Begriff auch nirgendwo geschützt. Dieses Fehlen eines definitiven Schlusses führt unweigerlich dazu, dass jedes individuelle Museumskonzept zugleich eine Stellungnahme darüber ist, worin seine Kuratoren Rolle und Funktion der Institution Museum überhaupt sehen. Friedrich Waidacher erteilt dementsprechend jedem Versuch einer finalen Definition des Museumsbegriffs eine Absage und plädiert stattdessen in der Museumsforschung für eine Pluralität von Arbeitsdefinitionen, welche sich jeweils den akuten wissenschaftlichen Erkenntnisinteressen anpassen (vgl. Waidacher 2000: 1f.). Werner Schweibenz schlägt ähnliche Töne an und besteht zugleich darauf, solche Definitionen weit und offen zu halten, um der Vielgestaltigkeit ihres Gegenstandsbereiches gerecht zu werden. Er selbst verwendet ein von der *United Kingdom Museums Association* ausgelobtes *mission statement*, welches das Museum – wie es eben ist, wenn epistemische Dinge Form annehmen – anhand einer Auflistung von Tätigkeiten beschreibt (vgl. Schweibenz 2001: 2):

Museums enable people to explore collections for inspiration, learning and enjoyment. They are institutions that collect, safeguard and make accessible artefacts and specimens, which they hold in trust for society.¹¹

Minimalanforderung an ein Museum ist also, dass es erstens die materiellen Hinterlassenschaften unserer Vorzeit sammelt und diese zweitens einer wie auch immer beschaffenen Öffentlichkeit zur Rezeption anbietet. Gottfried Korff hat genau diesen Dualismus mit dem Begriffspaar des Deponierens und Exponierens belegt.

Erweitern müssen wir diese Definition hier zusammenfassend folgendermaßen: Indem Museen Objekte auf eine bestimmte Art im Raum anordnen, machen sie aus

11 <http://www.museumsassociation.org/about/frequently-asked-questions> vom 12.04.2018, vgl. auch Schweibenz 2001: 3.