

Sinngefüge beschreibt, wird in diesem Kontext einen zentralen Erklärungsansatz bilden. Darüber hinaus soll Aleida Assmanns Idee einer ›wilden Semiose‹ diskutiert werden, gemäß derer für die Dingwahrnehmung gerade das Nicht-Verstehen bestimmend ist. In der dritten Etappe der Auseinandersetzung wird die Kategorie des ›Raumes‹ in den Blick genommen werden. Nach einem kurzen Exkurs in die Raumphilosophie soll dessen Bedeutung für das Museum sowohl auf der Ebene eines sinntragenden und –vermittelnden Kommunikationsraumes oder *semantic space* (dieser dem Systemingenieur Alan Wexelblat entlehnte Begriff wird in Kapitel 2 dieser Arbeit noch zu klären sein) als auch jener eines affektiven, *atmosphärischen* Raumes (im Sinne der phänomenologisch orientierten Ästhetik Gernot Böhmes) untersucht werden. Das Museum wird in diesem Zusammenhang sowohl als ein ›Theater der Dinge‹ wie auch als Schauplatz zwischenmenschlicher Kommunikation diskutiert und auf die Kommunikationsstrukturen hin befragt werden, die sich aus seiner inneren Anlage und äußeren sozialen Einbettung ergeben. In einer letzten Etappe schließlich werden die Einsichten dieses Kapitels zu einem analytischen Modell zusammengeführt, welches sich des auf Michel Foucault zurückgehenden Begriffs des *Dispositivs* bedient.

1.1 DAS MUSEUM: BEGRIFF UND INSTITUTION

Die Geschichten sowohl des Begriffs als auch der Institution ›Museum‹ begannen in der Antike, jedoch sollte es bis in die frühe Neuzeit dauern, bevor sie schließlich ineinander mündeten. *Museum* bzw. *μυσεῖον* (*Museion*) war in der griechischen und römischen Antike ein vieldeutiger und evokativer Begriff. Ursprünglich bezeichnete er den »Sitz« (Pertsch 2008: 406) oder das »Heiligtum« (Glock 2006) der Musen – eine Kultstätte also, an welcher den Schutzgöttinnen der Künste gehuldigt wurde. Erst später weitete sich seine Bedeutung auch auf jene Stätten aus, die der Vermittlung und Pflege von Wissenschaft, Kunst und Philosophie gewidmet waren (vgl. ebd.). Wann genau dies geschah, ist nicht zu rekonstruieren. Ein entscheidender Faktor dürfte jedoch eine wachsende Verschränkung zwischen kultischer Praxis am Museion und schulischer Bildung in den musischen Disziplinen (u.a. Tanz, Musik, Gesang, Dichtung) gewesen sein, die sich besonders gut anhand des attischen Lyceums im vierten vorchristlichen Jahrhundert aufzeigen lässt (vgl. ebd.).

1.1.1 Das antike Museion

Seine mustergültigste und beeindruckendste Ausformung als räumliche Agglomeration von Musenkult- und Lehrstätten erhielt das antike Museum im hellenistischen Ägypten. Begründet unter der Herrschaft Ptolemaios I. (323–283 v. Chr.) und unter

dessen Sohn Ptolemaios II. weiter ausgebaut (vgl. ebd.) sollte sich das Museion von Alexandria für anderthalb Jahrhunderte zu einem der bedeutendsten intellektuellen Gravitationszentren der antiken Welt entwickeln. Eratosthenes, der die Welt anhand von Schattenwürfen vermaß; Herophilus von Chalkedon, der erste Beschreibungen des menschlichen Blutkreislaufs verfasste; Euklid, der Vater der Geometrie; Kallimachos, dem die Philologie ihr Dasein verdankt – wie die großen Museen unserer Gegenwart gründete auch das ptolemäische seinen Ruhm auf eine Sammlung. Anders als diese jedoch sammelte es nicht Dinge, sondern Menschen und ihre Ideen, die es räumlich zusammenführte und in Dialog und Austausch treten ließ. Es lebte von dem Gelehrtenkolleg, das an ihm wirkte, und der berühmten Bibliothek, von welcher die Arbeit dieses Kollegs ebenso abhängig war, wie sie sich in ihr verewigte (vgl. Pomian 2007: 23 u. Glock 2006). Dabei blieb das religiöse Element stets nicht nur ein sinnstiftender, sondern auch ein institutioneller Faktor: Die Leitung des Museions nämlich oblag Priestern, die per königlichem Dekret eingesetzt wurden (vgl. Glock 2006). Krzysztof Pomian sieht gerade in diesem Moment des Kultischen und der Einrichtung des Tempels das Bindeglied zwischen Museion und Museum: Wo den Göttern gehuldt wurde, da fielen auch Opfergaben an, die aufbewahrt und präsentiert werden wollten.

Ein einmal geweihter Gegenstand, so fährt Pomian fort, sei im Grunde der menschlichen Sphäre entrückt. Was man den Göttern zum Geschenk gemacht hat, das kann man sich niemals wieder aneignen, weil es seine rein dingliche Wesensart verloren hat und zum Zeichen und Kristallisationspunkt des Göttlichen geworden ist. Es wieder zu entwenden oder auch nur achtlos zu berühren würde bedeuten, sich eines Verbrechens gegen die Götter selbst schuldig zu machen. Opfergaben sind dem Kreislauf menschlichen Wirtschaftens und Gebrauchs nicht länger zugehörig und auch nicht mehr rückführbar: Wurden in griechischen Tempeln Kultobjekte beschädigt, so begrub man sie entweder, um sie vor weiterer Profanierung zu schützen, oder man schmolz sie, sofern es sich um Metallobjekte handelte, zur Herstellung neuer Kultgegenstände ein (vgl. Pomian 2007: 23f.).

Nun konstituiert eine Sammlung allein noch kein Museum im modernen Sinne des Wortes, und die Objekte, aus denen sich die von Pomian beschriebenen Tempelschätze zusammensetzten, unterschieden sich natürlich in einem ganz entscheidenden Punkt von den Exponaten moderner Museen: jenem nämlich, dass Weihobjekte für den sakralen Kontext geschaffen werden, während Museen sich ja gerade Dinge einverleiben, deren Entstehungs- und Gebrauchskontexte nicht länger bestehen. Dennoch fallen zwei gewichtige Parallelen zwischen Tempel und Museum ins Auge. Erstens sind im Tempel wie im Museum die Objekte einer alltäglichen Verwendung ebenso entzogen wie ihrem Zirkulieren in wie auch immer beschaffenen Marktprozessen. Zweitens tritt in beiden Fällen an die Stelle von Gebrauch und Vermarktung eine neue Funktionalität der Bezeichnung und Repräsentation. Weder im Gotteshaus noch im Museum stehen Objekte ganz für sich allein, sie signifizieren vielmehr ein

abstraktes ›Abwesendes‹, dessen Beschaffenheit an anderer Stelle dieser Arbeit noch näher zu erörtern sein wird.

Für die Tempel und die ihnen angeschlossenen Schatzhäuser des Vorderen Orients lässt sich ein gezieltes Sammeln von mit kultischer Relevanz versehenen Gegenständen etwa bis zurück ins zweite Jahrtausend vor Christi Geburt belegen (Samida 2002: 55). Das hellenistische Museion band diese Tempelschätze zwar in ein erweitertes Sinngefüge ein, in dem sich zur Religion nun die innerweltliche Gelehrsamkeit gesellte, aber es veränderte weder ihre Zusammensetzung noch ihre Funktion. Damit ist seine wichtigste Hinterlassenschaft an das moderne Museum wohl vor allem der Begriff selbst, der sich in Laufe der Jahrhunderte zur ausdrücklichen Bezeichnung für eine Einrichtung zur Präsentation kulturell bedeutsamer materieller Gegenstände entwickeln sollte. Die Institution des Museions indes würde ihren Nachfolger in jener der Universität finden.

1.1.2 Mittelalter und frühe Renaissance

Die Schätze der antiken Tempel sollten sich für das christliche Mittelalter als nur begrenzt anschlussfähig erweisen. Die Kirche schuf sich ihre eigenen Kultgegenstände und hatte wenig Interesse an jenen, die schon anderen Göttern als jenem Abrahams verschrieben waren. Die geheiligten Objekte des Altertums wurden überwiegend zu kulturellem Abfall. Wo einzelne antike Artefakte als bewahrenswert empfunden wurden und den Weg in die Schatzkammern des katholischen Klerus fanden, verloren sie dabei ihre referentiellen Qualitäten. Das Mittelalter schätzte sie ob ihres Materialwertes oder ihrer kunstreichen Ausführung, nicht jedoch als Zeugnisse einer erinnerungswürdigen Vergangenheit. Sie verkamen zu ›Wundern‹ bzw. »Mirabilien«, deren Attraktion in ihrer schieren Fremdartigkeit lag (vgl. Samida 2002: 5; Pomian 2007: 56). Der größte Teil des Mittelalters erscheint damit als ein dunkler Fleck in der Museumsgeschichte – und das Museum in der Rückschau als eine Institution, in deren Auftreten sich die Neuzeit ankündigt.

Indem der beginnende Humanismus des 14. Jahrhunderts die geistigen Hinterlassenschaften der antiken Philosophie und Literatur neu entdeckte, schuf er zugleich den Kontext für eine Neubewertung des materiellen Erbes der vorchristlichen Vergangenheit (vgl. Pomian 2007: 56). An den weltlichen Höfen Europas begann man ebenso wie in den Schatzkammern der Kirche, gezielt entsprechende Objekte zu sammeln – ein Prozess, der (ebenso wie die Auseinandersetzung mit den antiken Sprachen) unkoordiniert ablief. Obwohl den gesammelten Dingen nun erstmals Zeugniswert zugeschrieben wurde, fehlte noch das notwendige Instrumentarium, um an ihnen tatsächlich etwas Bestimmtes über jene historischen Wirklichkeiten ablesen zu können, deren Hinterlassenschaften sie waren. Mirabilien wurden von bloßen Kuriositäten zu Statussymbolen, an die Stelle der Befremdung mit der Alterität historischer

Objekte trat eine Fetischisierung des Reliktcharakters an sich. Entsprechend lagen den Sammlungen der Epoche auch keine abstrakten didaktischen Konzepte zugrunde – angestrebt wurden vor allem Umfang und Abwechslungsreichtum. Ihre Funktion war für die Sammler in erster Linie repräsentativer Art und räumlich blieben sie dekorativ über deren Wohnbereich verstreut (vgl. Samida 2002, 5). Erst in der Renaissance begann sich dies zu ändern, und die bestimmende Größe dieses Wandels sollte eine neue, planvolle Form sein, Sammlungen in eigens dafür vorgesehenen Räumlichkeiten anzuordnen: Mit der Geburt der Kunst-, Naturalien- und Wunderkammern, die vom 16. bis ins 18. Jahrhundert die proto-museale europäische Sammlungskultur bestimmen sollten, zwang man den Dingen erstmals konkrete Sinninhalte auf.

1.1.3 Die Kunst-, Naturalien- und Wunderkammern der frühen Neuzeit

Der Belgier Samuel Quiccheberg (1529–1567) verfasste im Jahre 1565 unter dem Titel *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi* einen umfassenden Leitfaden über den Zweck und idealtypischen Aufbau eines solchen Kabinetts. Den unmittelbaren Anlass hierfür bildete die von 1562 bis 1567 andauernde Einrichtung der Münchener Kunstkammer Herzog Albrechts V. von Bayern, mit welcher Quiccheberg als herzoglicher Berater beauftragt worden war. Die *Inscriptiones* verstanden sich indes ausdrücklich als allgemeingültig (vgl. Bredekamp 2007: 33), enthielten sie doch nichts Geringeres als die Leitlinien zur Abbildung einer Kosmologie durch die Anordnung von Gegenständen in einem nunmehr explizit nur noch diesem Zweck gewidmeten Ausstellungsraum. Beeinflusst von *L'idea del teatro* des italienischen Philosophen Giulio Camillo (1480–1544) verstand Quiccheberg Sammlungsgegenstände nicht nur als Objekte zauberhafter Befremdung, sondern als mnemotechnische Hilfsmittel für das Erinnern von Wissensinhalten. Sie wurden damit von ›Wunderdingen‹, deren Wirkung eben gerade in ihrer Nichtanschließbarkeit begründet lag, zu Vermittlungsinstanzen, welche für ihr Funktionieren sehr spezifische Bindungen benötigten (vgl. Hanak-Lettner 2011: 74ff.).

Ganz konkret schlägt Quiccheberg zu diesem Zweck eine Organisation der Sammlung als eine Abfolge von fünf Abteilungen vor, welche nacheinander zu durchschreiten sind. Die erste Abteilung führt über heilsgeschichtliche Darstellungen zu einer Ahnengalerie des Fürsten sowie zu Karten, Modellen und Dioramen des fürstlichen Herrschaftsgebietes und bindet damit die weltliche Herrschaft an die biblische Offenbarung zurück. Die zweite Abteilung widmet sich dem einheimischen, auswärtigen und auch antiken Kunsthandwerk – so z.B. Holzschnitzereien, Steinmetzarbeiten, Glasbläserei, Weberei und Töpferei, ferner aber auch der Edelsteinschneiderei, Münzprägung, Gold- und Silberschmiedearbeiten und schließlich Druckplatten. Diese Abteilung verfolgt ein entschieden historisches Programm: Sie

führt ihren Besucher aus dem Altertum mit jedem Objekt weiter in die Gegenwart. Die dritte Abteilung rückt die Naturgeschichte in den Fokus, wobei Mineralien sowie Tiere und Pflanzen (also die drei aristotelischen Weltreiche) in Originalpräparat und Nachbildung im Zentrum stehen. Abteilung Vier befasst sich einerseits mit technisch-mechanischen Exponaten, andererseits aber auch jener Objektgruppe, die wir heute als ›ethnographisch‹ bezeichnen würden. Hier finden u.a. Musikinstrumente, Messgeräte aller Art, Uhren, Schreibgeräte, Werkzeuge, Waffen und jede Form von Maschinen ihren Platz. Zugleich werden aber auch Spielzeuge, Kleidungsstücke und Schmuck der Fürstenfamilie sowie Puppen in unterschiedlichsten Landestrachten in dieser Abteilung gesammelt. Die letzte Abteilung thematisiert schließlich abermals das Fürstenhaus, indem sie Gemälde, Stiche, Ahnentafeln, Wandteppiche und Wapen zusammenträgt. Über diese fünf Sektionen hinaus sollte nach dem Quiccheberg'schen Prinzip jede Kunstkammer über eine Bibliothek und ein Ensemble nutzbarer Handwerkstätten verfügen (vgl. Bredekamp 2007: 33ff.; vgl. Hanak-Lettner 2011: 90ff.).

Horst Bredekamp sieht in der Kunstkammer die mikrokosmische Abbildung des mechanistischen Weltsystems, in dem sich die Gelehrten des frühneuzeitlichen Abendlandes bewegten. Dabei weist er darauf hin, dass der Mechanismusbegriff des 15. und 16. Jahrhunderts ein sehr viel weiteres Einzugsgebiet aufweist als jener unserer Gegenwart: Ihm liegt das nur bedingt ins Deutsche übersetzbare Konzept der *machinamenta* zugrunde, welches nicht nur ›Maschinen‹ im Sinne technischer Gerätschaften beinhaltet, sondern schlechterdings alle Zusammenstellungen von Einzelelementen, die einen gemeinsamen Zweck erfüllen. Hierunter fallen auch Kunstobjekte und Gebäude, ebenso wie all jene Gefüge, welche die Natur hervorbringt (vgl. ebd.: 45ff.).² Vor diesem Hintergrund erscheint natürlich die ganze Welt als ein sinnreiches *machinamentum*, und mit ihr auch die Kunstkammer, welche diese Welt als ein Gefüge von Gefügen abbildet – im Modell Quicchebergs vorne und hinten gerahmt und zusammengehalten von den Zeugnissen weltlicher Herrschaftsgewalt. Zugleich wird die Kunstkammer zu einem medialen Raum, welcher ein bestimmtes Narrativ über die kosmische Ordnung transportiert.

Damit war der erste große Schritt zum modernen Museum bereits getan: Die Kunst-, Naturalien- und Wunderkammern der frühen Neuzeit hatten Mirabilien zu Signifikanten eines räumlich ausgedehnten Bedeutungssystems gemacht. Der Museologe Friedrich Waidacher sieht gerade in diesem »Erzählen mit Hilfe von Dingen«

2 Angemerkt sei, dass ähnlich weitgefasste Maschinenbegriffe auch in der Gegenwart durchaus noch zur Anwendung kommen. So definiert z.B. Henning Schmidgen in großer Nähe zu den *machinamenta* ›Maschinen‹ schlicht als Anordnungen heterogener Elemente, die in ihrem Zusammenwirken einen ökonomischen Effekt hervorbringen (vgl. Schmidgen 2007: 145).

das definitorisch Wesentliche des Museums begründet (vgl. Waidacher 2000: 6). Ferner verwiesen die Objekte nun, im Gegensatz zu den Tempelschätzen der Antike, nicht mehr auf ein unnahbares Heiliges außerhalb der erfahrbaren Welt. Ebensovienig fielen sie in reine Dinghaftigkeit zurück. Sie fanden vielmehr einen neuen kulturellen Ort, der sich in Paul Valéry's eingangs erwähneter Feststellung widerspiegelt, die Menschen sprächen im Museum leiser als im Alltag, doch lauter als beim Gottesdienst.

Der didaktische Anspruch, der das spätere Museum auszeichnen sollte, war ebenfalls in der Anlage der Kunstkammern bereits vorhanden. Sie waren als Idealtypen eines planvoll geordneten »Spielraums« (Bredekamp 2007: 68) konzipiert, in welchem ihre Beschauer die »natürliche« Ordnung der Dinge in komprimierter Form bei der Entfaltung beobachten können sollten – von Gesteinsbrocken über die Königreiche der Pflanzen und Tiere bis zur Welt des Menschen mit ihren künstlerischen und technischen Errungenschaften. In diesem Sinne standen sie auch in der Tradition des utopischen Denkens und fanden ihren Niederschlag in der utopischen Literatur. Bredekamp verweist hier insbesondere auf die 1619 entstandene Schrift *Reipublicae Christianopolitanae descriptio* des Theologen und Mathematikers Johann Valentin Andreae: Hier erscheint die Stadt »Christianopolis« als eine riesige, ideal gestaltete Kunstkammer, in welcher die Bauwerke selbst die kosmische Ordnung so vollkommen abbilden, dass sich um »Bildung« niemand mehr bemühen muss – allein in der Bewegung durch diesen perfekten Wissensraum fliegt sie seinen Bewohnern nämlich »spielend« zu. Die Umwelt selbst formt den Verstand (vgl. Bredekamp 2007: 68; vgl. Andreae 1977: 72ff.). Bredekamp identifiziert dementsprechend das Menschenbild hinter der Kunstkammer mit jenem, das Platon in seinem *Theaitetos* Sokrates in den Mund legt (vgl. Platon 2012: 162f.) und welches in der frühen Neuzeit vor allem von John Locke, Francis Bacon und (im deutschsprachigen Raum) Johann Daniel Major vertreten wurde: jenem der *tabula rasa*, gemäß dessen der noch unkultivierte Mensch einer unbeschriebenen Wachstafel gleicht, auf der sich sein Umfeld einprägen kann. Interessanterweise spannt Bredekamp hier, freilich ohne das Wort als solches zu benutzen, den Bogen zum modernen Virtualitätsbegriff, indem er die »Tafel« als Metapher für den menschlichen Geist in genealogische Verbindung zu Alan Turings Idee des *tape* stellt. Der Magnetbandstreifen, bei Turing der entscheidende materielle Träger für die Kulturtechnik des Programmierens, wird hier zum Symbol von Bewusstseinsprozessen, in welchen die Welt immer wieder aufs Neue erschaffen, ausgelöscht und überschrieben werden kann (vgl. Bredekamp 2007: 100ff.).

1.1.4 Die Geburt des Museums

Als erste Museen der Welt werden heute typischerweise das 1661 gegründete *Amerbach-Kabinett* in Basel und das *Ashmolean Museum* in Oxford aufgeführt, welches

seine Türen 1683 dem Publikum öffnete (vgl. Samida 2002: 6).³ In der Frühaufklärung war die Grenze zwischen Museum und Kunstkammer aber grundsätzlich eine fließende. Nahezu jedem frühen Museum war eine Naturalien-, Kunst- oder Wunderkammer vorausgegangen, deren Sammlung unverändert das Fundament der Ausstellung bildete. Das entscheidende definitorische Kriterium der Museen war vielmehr, dass sie im Gegensatz zu den Kunstkammern einem breiten Publikum zum Besuch offenstanden. Damit gehörten sie zu einer Gruppe von Institutionen, die Jürgen Habermas in seinem *Strukturwandel der Öffentlichkeit* als Fokalfpunkte der Entstehung bürgerlicher Öffentlichkeiten beschreibt: Wie der Lesesaal, das Theater und das Konzert waren die frühen Museen »öffentlich zugänglich gewordene Gebilde der Kultur« (Habermas 1982: 46), welche kulturelle Inhalte überhaupt erst subjektiviert diskutierbar machten:

Die Museen [sic] institutionalisieren, wie Konzert und Theater, das Laienurteil über die Kunst: die Diskussion wird zum Medium ihrer Aneignung. Die zahllosen Pamphlete, die Kritik und Apologie der herrschenden Kunsttheorie zum Gegenstand haben, knüpfen an die Salongespräche an und werden ihrerseits von diesen aufgenommen – Kunstkritik als Konversation. [...] In dem Maße, in dem die öffentlichen Ausstellungen weitere Kreise anziehen, die Kunstwerke mit dem breiten Publikum über die Köpfe der Kenner hinweg unmittelbar in Berührung bringen, können diese zwar nicht länger ihre Position behaupten, ihre Funktion ist jedoch unentbehrlich geworden; sie wird jetzt von der professionellen Kunstkritik übernommen. (Ebd.: 57)

Diese Charakterisierung des Museums als Katalysator für einen öffentlichen Diskurs über die Kultur (und im Besonderen die Kunst) ist sicher nicht falsch, überakzentuiert aber womöglich die Freiheitsgrade des Besuchers gegenüber dem didaktischen Programm der Ausstellung. Verbunden mit ihrer Öffnung änderte sich auch der Auftrag der früheren Wunderkammern: Hatten diese nämlich noch im Zeichen einer privaten und weitgehend selbstbestimmten Gelehrsamkeit ihrer Besitzer gestanden, waren Museen nun mit dem didaktischen Auftrag versehen, das soziale und kulturelle Programm der Aufklärung in die breite Masse zu tragen (vgl. Smith 1989: 6).

An diesem kulturpolitischen Bekenntnis der Museumstifter lässt sich das Ausmaß des Wandels in der Bewertung der Sammlungsgegenstände ablesen, den das Prinzip »Kunstkammer« ermöglichte. Museale Objekte waren zu medialen Trägern gesellschaftlicher Sinnbildung geworden, denen historische Prozesse nicht nur a priori Bedeutungen eingraviert hatten, sondern die sich auch im Hier und Jetzt mit neuen belegen ließen. Die Museen sollten so zu Umschlagplätzen kultureller und geistiger Bewegungen im Sinne der Eliten werden, von denen sie gestiftet wurden

3 Letzteres ging aus der Privatsammlung des britischen Politikers, Offiziers und Privatgelehrten Elias Ashmole hervor, welche dieser der Universität acht Jahre zuvor zur Verwendung im Unterricht zur Verfügung gestellt hatte (vgl. Pomian 2007: 66).

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

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

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

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