

Jana Scholze
Medium Ausstellung

Für Ute und Paul Scholze

Jana Scholze (Dr. phil.) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im »Victoria and Albert Museum« in London, wo sie zurzeit an einer Ausstellung zur Moderne arbeitet.

Jana Scholze

Medium Ausstellung

Lektüren musealer Gestaltung

in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin

[transcript]

*Diese Arbeit wurde im Oktober 2002 als Dissertation an der Fakultät I
Geisteswissenschaften der Technischen Universität Berlin angenommen.*

*Gedruckt mit freundlicher Unterstützung von
Sennheiser electronic GmbH & Co. KG.*



Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben
sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2004 transcript Verlag, Bielefeld

Lektorat & Satz: Jana Scholze

Umschlaglayout: Kordula Röckenhaus, Bielefeld,

Titelbild: Installation der Arbeit »Strandgut« der Schweizer Künstlerin

Ursula Stalder in der Ausstellung »Niemals echt. Die Kunststoff-
sammlung im Werkbundarchiv« (16.09.1997 bis 11.01.1998) im

Museum der Dinge – Werkbundarchiv Berlin

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 3-89942-192-2

INHALT

Vorwort	8
1 Einleitung	11
1.1 <i>Vorhaben</i>	11
1.2 <i>Theoretische Grundlagen</i>	15
Dinge, Objekte, Artefakte	15
Museumsobjekte als Zeichen	19
Codierungs- und Decodierungsprozesse	22
1.3 <i>Methodisches Vorgehen</i>	26
Deskriptionen	26
Denotation	30
Konnotation	32
Metakommunikation	35
2 Klassifikation	40
2.1 <i>Das Pitt-Rivers-Museum</i>	40
Sammeln und Ordnen	40
Von der Sammlung zum Museum	41
Die Ordnung der Sammlung	43
Dichte Präsentation	49
2.2 <i>Die Ausstellung</i>	57
Der Ausstellungsraum	58
Ausgewählte Objektklassen	62
Geografische Ergänzung	73
Umgang mit schwierigem Erbe	76
2.3 <i>Präsentationsform: Klassifikation</i>	80
Nachhaltiger Raumeindruck	80
Bedeutungsbegrenzung	82
Textmangel	84
Klassifikation – Ein Definitionsangebot	86

3	Chronologie	89
3.1	<i>Das Zeitgeschichtliche Forum in Leipzig</i>	89
	Die Gründung eines „Ortes lebendigen Erinnerns“	89
	Das Präsentationskonzept	90
3.2	<i>Die Ausstellung</i>	94
	Der Raum	94
	Geschichte als ablaufbare Raumfolge	99
3.3	<i>Präsentationsform: Chronologie</i>	122
	Funktionale Museumsobjekte	122
	Privilegierung der Sprache	129
	Bildungspolitische Intention	135
	Chronologie – Ein Definitionsangebot	138
4	Inszenierung	142
4.1	<i>Das Tropenmuseum in Amsterdam</i>	142
	Nähe von Welt- und Museumsgeschichte	142
	Umsturz eines alten Präsentationskonzeptes	145
4.2	<i>Die Ausstellung</i>	155
	(Museologischer) Umgang mit dem Fremden	155
	Die Afrika-Präsentation	156
	Modifikationen – Ein Vergleich	177
4.3	<i>Präsentationsform: Inszenierung</i>	192
	Medien der Szenen	192
	Zwischen Authentizität und Fiktion	196
	Präsentationsmethoden	199
	Inszenierungen – Ein Definitionsangebot	201
4.4	<i>Exkurs: Freilichtmuseum</i>	203
	Inszenierung eines Dorfschullehrergartens	203
	Gründe für und gegen naturalistische Rekonstruktionen	205
	Sprachliche Verweise	208
	Grenzen gestalterischer Codierungen	210
	Konzessionen des Museums als öffentliche Institution	213
5	Komposition	216
5.1	<i>Das Museum der Dinge – Werkbundarchiv in Berlin</i>	216
	Wege zu einem Museum	216
	Objekte für Blicke auf die Gegenwart	217
	Raumbilder als Präsentationskonzept	222

5.2	<i>Die Ausstellung</i>	231
	Das Kontinuum	231
	Die Raumbilder	236
5.3	<i>Präsentationsform: Komposition</i>	257
	Der Raum	257
	Die Ästhetik	258
	Die Dingbedeutsamkeit	260
	Der Gegenwartsbezug	262
	Komposition – Ein Definitionsangebot	263
6	Schluss	267
6.1	<i>Ausstellungsanalyse</i>	267
6.2	<i>Ausblick</i>	269
	Der Charakter von Museum und Ausstellung	269
	Aisthesis	273
	Mimesis	278
7	Anhang	281
7.1	<i>Abbildungsverzeichnis</i>	281
7.2	<i>Bibliografie</i>	283

VORWORT

Die Motivation, sich Präsentationsformen in musealen¹ Ausstellungen zu widmen, gründete zunächst in einem in der Ausstellungspraxis entstandenen, persönlichen Bedarf nach Wissen und theoretischer Auseinandersetzung. Dieser traf auf einen Mangel. Denn grundsätzlich bedarf die Ausstellungstheorie überhaupt einer Anerkennung als Untersuchungsgegenstand, was sich sowohl in der vorliegenden Literatur, der Lehre wie auch der Ausstellungspraxis zeigt. Diese Situation ruft Verwunderung hervor, da Ausstellungen das spezifische Medium von Museen sind, durch welches sie sich der Öffentlichkeit mitteilen und präsentieren.

Wenn Ausstellungen betrachtet und bewertet werden, findet dies heute hauptsächlich unter pädagogischen oder ökonomischen Aspekten statt. Auch in der theoretischen museologischen Literatur² finden sich erst in jünster Zeit Arbeiten, die sich vornehmlich mit der Art und Weise der Präsentation und Vermittlung auseinandersetzen. Meist widmen sich diese ausschließlich den ausgestellten Objekten und damit primär den thematisierten Inhalten. Seit wenigen Jahren ist eine (zögerliche) Zunahme von Literatur über Ausstellungen³ zu beobachten, welche zum einen der veränderten gesellschaftlichen Rolle von Museen seit den 1980er Jahren, zum anderen den fundamentalen Modifikationen der Ausstellungspraxis geschuldet zu sein scheint. Besonders die deutsche Literatur ist jedoch oft eher eine Dokumentation der aktuellen Veränderungen als eine kritische Auseinandersetzung. Nach dem sogenannten Museumsboom der 1980er Jahre wurde beispielsweise vornehmlich die neue Architektur

- 1 Der Begriff „museal“ wird hier im Sinne einer Beziehung oder Verbindung zur Institution Museum verwendet und nicht im umgangssprachlichen Sinne von „alt“, „verstaubt“, doch auf Grund eines gewissen Wertes „museumswürdig“ im Gegensatz zu Abfall.
- 2 Hervorzuheben sind die Schriftenreihe des Karl-Ernst-Osthaus-Museum „Museum der Museen“ sowie die Reihe „Museum zum Quadrat“ der Wiener Arbeitsgruppe für theoretische und angewandte Museologie.
- 3 Ausstellungskataloge werden hier ausgeschlossen.

thematisiert und durch Vorstellen der neuen technischen Medien und beispielhafter Ausstellungen die veränderte Ausstellungspraxis besprochen. Die praxisbezogene Ausrichtung letztgenannter Arbeiten, selten von den für die Ausstellungskonzeptionen Verantwortlichen geschrieben, schien den Mangel an theoretischer Auseinandersetzung vorerst vergessen zu machen.⁴ Eine unangefochtene Pionierrolle hinsichtlich einer kritischen Auseinandersetzung übernimmt seit Mitte der 1980er Jahre die englische und amerikanische Literatur, wo im Zusammenhang mit neuen Disziplinen wie Material Culture Studies, Gender Studies und Critical Analysis das Museum bzw. Ausstellungen einen wichtigen Gegenstand der Untersuchungen zur Konstruktion von Kultur, Gesellschaft, des Eigenen und Fremden bildeten.⁵

Die vorliegende Untersuchung war infolgedessen eher ein Wagnis, sollte sie einem scheinbar unpopulären Untersuchungsgegenstand gewidmet werden. Da sie im Rahmen eines Dissertationsprojektes vorgenommen wurde, war es nicht leicht, Betreuer zu finden. Deshalb danke ich an erster Stelle Roland Posner für das motivierende Interesse sowie die Geduld im Verlauf der Arbeit. Ebenso danke ich Gottfried Korff für animierende kritische Diskussionen und das Vertrauen in den Umgang mit einem ihm sehr vertrauten Thema. Ein besonderer Dank gilt Susan Pearce und Adrian von Buttlar.

Ebenfalls danke ich dem Cusanuswerk, welches diese Arbeit finanziell großzügig unterstützte. Für anregende Gespräche und Hinweise, Ermunterungen und Unterstützung geht mein Dank an Jeremy Coote, Rainer Eckert, Wolfgang Ernst, Susanne Hauser, Susan Legene, Harrie Ley-

- 4 Siehe beispielsweise das *Handbuch Museografie und Ausstellungsgestaltung* mit einer wertvollen Sammlung an Erfahrungsberichten von Ausstellungsgestaltern, das aber den Anspruch eines Handbuches nicht erfüllt. Siehe Schwarz u.a. (Hrsg.) 2001. In der englischen und amerikanischen Literatur sind Belcher (1991), Dean (1996) und aktuell Lord und Lord Dexter (2002) vorbildliche Beispiele.
- 5 Hier kann nur eine Auswahl an Beispielliteratur erfolgen: Appadurai (1986), Bal (1996), Coombes (1994), Hallam (2000), Karp und Lavine (1991), MacDonald (1998), Nairne u.a. (1996), Shanks und Tilley (1992), Sherman und Rogoff (1994), Pearce (1990, 1991, 1992), Tilley (1990, 1991, 1993) und Walsh (1992). Es muss betont werden, dass die Museologie in Nordamerika und Großbritannien einen interdisziplinär ernst genommenen Untersuchungsgegenstand bildet und sowohl in der Theorie wie Praxis permanent entwickelt wird. Aus diesem Grund wird diese Arbeit überwiegend auf englischsprachige Literatur zurückgreifen.

ten, Peter van Mensch, Eckhard Siepmann sowie an Mathias Antonioli, Christine Beil, Börries Blanke, Axel Dossmann, Renate Flagmeier, Georg Hartwig, Thorsten Hinz, Volker Janke und in besonderer Weise Matthias Scholze, Nikolai Delvendahl und Ursula Scholze.

Die endgültige Fassung dieses Buches verdanke ich der Arbeitsgruppe für theoretische und angewandte Museologie in Wien, im Besonderen dem gründlichen Lesen, Auseinandersetzen und den intensiven Diskussionen mit Roswitha Muttenthaler, Herbert Posch und Regina Wonisch.

1 EINLEITUNG

1.1 Vorhaben

Dieses Buch widmet sich den Präsentationsformen von Ausstellungen in Museen. Unter „Präsentationsform“ wird die Ausstellungsgestaltung im weitesten Sinne verstanden, d.h. das Arrangement aller Präsentationsmedien von Ausstellungsobjekten über architektonische Konstruktionen, Vitrinen, grafische Materialien, Licht, Ton bis zu bewegten Bildern als konkreter räumlicher Umsetzung oder Übersetzung eines Ausstellungskonzepts. Die Aufzählung der Präsentationsmedien verweist bereits auf den Fokus der folgenden Untersuchung. Gegenüber den Arbeiten zu Ausstellungen, welche sich im Besonderen den Ausstellungsobjekten und -themen widmen, sollen hier alle Medien des Präsentationskontextes in die Untersuchung einbezogen werden. Es wird vorausgesetzt, dass die ausgestellten Museumsobjekte eine besondere Rolle innerhalb einer musealen Ausstellung spielen.⁶ Dennoch können die weiteren Elemente der Präsentation nicht vernachlässigt werden, da ihnen, intendiert oder unbeabsichtigt, immer Vermittlungs- und/oder Verweisfunktionen im Präsentationskontext übertragen werden. Sie nehmen als Medien an den Bedeutungsprozessen in Ausstellungen teil. Folglich sollen Ausstellungen als komplexe Medien aufgefasst und als solche behandelt werden.⁷

- 6 Mittels dieser Voraussetzung sowie der Einbeziehung aller übrigen Präsentationsmedien soll hier eine Weiterführung der langjährigen Debatte um eine primäre oder untergeordnete Positionierung der Museumsobjekte in Ausstellungen verhindert werden.
- 7 Dabei muß die banal scheinende Unterscheidung zwischen Museum als sammelnder Institution und Ausstellung als Präsentationsmedium dieser Institution betont werden. Unbewusst werden diese beiden Termini oft als Synonyme verwendet, was zu Missverständnissen führt.

Im Folgenden wird davon ausgegangen, dass es Konventionen⁸ der musealen Präsentation gibt, die im Laufe der Museumsgeschichte modifiziert und den jeweils spezifischen Anforderungen einer konkreten Ausstellung angepasst wurden und werden. Trotz dieser vielfältigen Veränderungen kann auf Grund der institutionellen Bindung an eine Sammlung und deren Ordnung von allgemeinen typischen Formen der Ausstellungspräsentation ausgegangen werden. Diese sind der Untersuchungsgegenstand dieses Buches. Sie sollen unter besonderer Beachtung ihres Vermittlungsvermögens historischer, sozialer, kultureller, ethnologischer, politischer, ethischer, technischer, künstlerischer und/oder museumsspezifischer Phänomene beschrieben werden. Zu diesem Zweck müssen alle bedeutungsvollen – im Sinne von deuten und bedeuten – Elemente des Ausstellungs- bzw. Kommunikationskontextes und deren Beziehungen analysiert werden. Das sind sowohl die Ausstellungsobjekte, deren Beziehungen untereinander, im Raum sowie im Ausstellungsverlauf, als auch alle Mittel der Gestaltung des räumlichen Kontextes. Anhand der Beschreibungen sollen Aussagen zu möglichen Ausstellungserfahrungen und -inhalten⁹, den durch die Objekte und ihre Arrangements vermittelten Botschaften der Ausstellung getroffen werden. Dabei werden Ausstellungen als Orte verstanden, wo Signifikations- und Kommunikationsprozesse¹⁰ stattfinden. Für diese Prozesse formulieren Ausstellungskuratoren Inhalte, Absichten und Erwartungen, welche von den Gestaltern mit Hilfe von Ausstellungsobjekten und Gestaltungsmaterialien in räumliche Arrangements übertragen werden. Dort machen

8 Unter „Konventionen“ werden hier gesellschaftliche Praktiken verstanden im Gegensatz zu „Traditionen“, welche immer auch rituelle oder symbolische Funktionen zu erfüllen haben. Siehe dazu Eric Hobsbawms Text „Introduction. Inventing Traditions.“ In: Hobsbawm u.a. (Hrsg.) 1984: 1-14.

9 Wenn hier und im Weiteren von Ausstellungsinhalten geredet wird, sind nur bedingt Informationen mündlicher oder schriftlicher Art gemeint. Ausstellungen werden vielmehr als Medien verstanden, die in erster Linie durch räumliche und visuelle Erfahrungen mitteilen und bedeuten. Alle Formen von Mitteilungen und Bedeutungen bilden die Ausstellungsinhalte.

10 Die Unterscheidung zwischen Signifikation und Kommunikation beruht auf der Unterscheidung von Nichtintentionalität und Intentionalität der in Ausstellungen auszumachenden Zeichenbeziehungen. Siehe Mounin 1970 und Posner 1993.

Ausstellungsbesucher Erfahrungen und sammeln Erkenntnisse, die idealerweise mit den zu vermittelnden Inhalten übereinstimmen.

Dieser Vorgang des Verschlüsseln und Entschlüsseln von Informationen – des Codierens und Decodierens – ist ein Zeichenprozess. Darin werden der Raum, die Ausstellungsobjekte und die Gestaltungsmittel zu Zeichen, die auf konkrete Inhalte und auch weniger bestimmte Bedeutungen verweisen. Für die Untersuchung solcher Signifikations- und Kommunikationsprozesse bietet sich eine semiotische Analyse an, da sie „Bedingungen der Mitteilbarkeit und Verstehbarkeit der Botschaft (der Codierung und Decodierung) untersuchen soll.“ (Eco 1994: 72)¹¹ Mit den Methoden der Semiotik sollen auf der Ebene der Kommunikation und Signifikation Codes gefunden werden, die zu Aussagen über vermittelte Zusammenhänge, Kenntnisse und Erfahrungen, die Ästhetik, Didaktik und Poetik von Ausstellungen führen. Ein Ziel soll die Suche nach allgemeinen, für die jeweiligen Präsentationsformen charakteristischen Codes sein, welche die Signifikation und Kommunikation¹² prägen.

Darüber hinaus wird das Ziel verfolgt, eine Analysemethode für Museumspräsentationen zu entwickeln. Dieses Vorhaben verweist auf einen Mangel an Analysemethoden und Beschreibungsmodellen von Ausstellungen, der sich in der alltäglichen Museumsarbeit bis hin zu den Ausstellungskritiken der Feuilletons widerspiegelt. Eine Ursache dafür liegt in der ausgeprägt fachwissenschaftlichen und nur eingeschränkt museo-

11 Die Semiotik untersucht alle Kommunikationsprozesse. Jeder Kommunikationsakt setzt als notwendige Bedingung ein Zeichensystem voraus und entsteht, wenn ein Zeichen im Empfänger eine Interpretationsreaktion hervorruft. Diese wird durch die Existenz eines Codes ermöglicht.

12 Nach Eco umfasst Kommunikation „alle Akte der Praxis, in dem Sinne, dass die Praxis selbst globale Kommunikation, Begründung von Kultur und folglich von gesellschaftlichen Beziehungen ist. Sie ist der Mensch, der sich die Welt aneignet und der bewirkt, dass sich die Natur ständig in Kultur verwandelt. Nur dass die Handlungssysteme als Zeichensysteme interpretiert werden können, wenn nur die einzelnen Zeichensysteme sich in den globalen Kontext der Handlungssysteme einfügen.“ (1994: 442)

logischen Ausrichtung der Museen und ihres Personals.¹³ Besonders in der konkreten Museumspraxis macht sich das Fehlen von analytischem Werkzeug¹⁴ bemerkbar, wenn Ausstellungsprojekte begutachtet werden müssen oder in der Zusammenarbeit mit den an Ausstellungsprojekten Beteiligten eine gemeinsame Sprache gefunden werden muss. Denn für ein genaues Betrachten und kritisches Beschreiben von Ausstellungen sind spezifische Begriffe und Methoden zwingend erforderlich.

Die vorliegende Untersuchung stützt sich im Bereich der angewandten Semiotik vornehmlich auf Theorien und Methoden Umberto Ecos und Roland Barthes.¹⁵ Entgegen den Vorstellungen eines ontologischen Strukturalismus wird die Auffassung vertreten, dass die Semiotik Operations- bzw. Erklärungsmodelle¹⁶ liefert, mittels derer Beschreibungen und Bewertungen vorgenommen werden können. Eine ontologische Beschaffenheit der Kommunikationsphänomene sowie eine absolute Objektivität sowohl bei der Beschreibung wie der Bewertung werden von der Autorin angezweifelt. So sollen die Bedingungen untersucht werden, welche die Codierung und Decodierung bestimmen, doch sollen diese weder als zu Grunde liegende generative Strukturen aufgefasst noch formalisiert werden. Die Untersuchungen sollen sich auf das Feststellen von Codes beschränken, auf deren Grundlage Signifikations- und Kommunikationsprozesse in Ausstellungen entstehen können. Dabei soll den gefundenen Codes eine auch nur individuell gültige Charakterisierung zugestanden werden. Dieser Prämisse wird die Definition Ecos (1994: 417) von Codes als „intersubjektive[n] Erscheinungen,...die auf der Gesellschaftlichkeit und der Geschichte basieren...“, zugrunde gelegt. Demnach können sich Codes je nach aktuellem Werte- und Bezugssystem verändern, was die Modifikation des Zeichens bzw. Zeichensystems auf der Grundlage unterschiedlicher Decodierungserfahrungen einschließt. Damit wird ein offener Kommunikationsprozess, eine

13 Diese Situation spiegelt zum einen die akademische Tradition europäischer Museen, zum anderen die beschränkte und sehr unterschiedliche museologische Aus- und Weiterbildung.

14 Siehe „Beschreibungsapparat“. in Posner 1988: 172.

15 Siehe besonders Eco 1994 und 1995 sowie Barthes 1964, 1985 und 1988.

16 Modelle sind provisorisch, müssen aber Rechenschaft über eine synchrone Struktur und über eine diachronische Prozeßhaftigkeit der untersuchten Objekte ablegen.

„Semiose in progress“¹⁷ behauptet. Diese Behauptung scheint für die Untersuchung von Ausstellungen von grundlegender Bedeutung, weil davon ausgegangen werden kann, dass Ausstellungen schon für zwei Besucher nie identische Erfahrungen und Erkenntnisse liefern.

So wird mit den vorliegenden Analysen auch die Absicht verbunden, die Formierung verschiedener Diskurse in Ausstellungen als Resultat der Existenz unterschiedlicher Codes nachzuweisen. Die Motivation dafür liefert die Überzeugung der Notwendigkeit einer textuellen Pluralität von Ausstellungen, um das Interesse bei unterschiedlichsten (um nicht zu sagen allen denkbaren) Besuchergruppen zu wecken. Da Pluralität aber immer auch die Gefahr eines unverständlichen Stimmengewirrs mit sich bringt, wird angenommen, dass es einer gewissen Ordnung, wenn nicht gar Hierarchisierung der verschiedenen Codes bedarf. Diese Ordnung wird vermutlich mit der Bestimmung von Objektarrangements und Raumgestaltungen angelegt, wo Objekte kombiniert oder vereinzelt werden, mittels Farben Betonungen vorgenommen oder mit Licht Aufmerksamkeit gelenkt wird. Dabei werden bestimmte Lesarten protegiert, andere verdeckt, untergeordnet oder sogar unterdrückt. In diesem Gestaltungsprozess kann die diskursive Pluralität eingeschränkt werden, ohne aufgehoben zu werden.

1.2 Theoretische Grundlagen

Dinge, Objekte, Artefakte

Für die im Museum gesammelten Objekte gibt es keine einheitliche Bezeichnung. „Ding“, „Objekt“, „Gegenstand“, „Artefakt“, „Exemplar“ und „Ware“ gelten als mögliche Begriffe.¹⁸ Alle materiellen Objekte,

17 Eco unterscheidet zwischen „geschlossenen“ semiotischen Systemen und „offenen“ Semioseprozessen. (Eco 1994: 437).

18 Pearce (1992: 5f.) definiert eine Auswahl der für den englischen Sprachraum häufig verwendeten Begriffe: „natural history pieces inside museum collections for which ‚specimen‘, meaning an example selected from a group, is our customary term... ‚Thing‘ is our most ordinary word for all that pieces ... of non-material matters...which have a bearing on our daily lives. ‚Objects‘ shares the same slipperiness both in ordinary speech and in intellectual discourse...The term ‚artefact‘ means made by art or skill... ‚Goods‘ comes to us from the world of economics and production theory and relates to that aspect of material pieces which embr-

verstanden als jegliche Ausdehnungen in Raum und Zeit, werden Museumsobjekte, wenn sie auf Grund von Wertzuschreibungen als Elemente für museale Sammlungen ausgewählt werden. In diese Definition werden neben den materiellen auch alle nichtmateriellen Objekte der sozialen und mentalen Kultur eingeschlossen, also auch Naturobjekte, Schriftdokumente, Geräusche, Gerüche, Ereignisse, Traditionen, Rituale, virtuelle Objekte usw. Eine ähnlich umfassende Bestimmung liefert Pearce, wenn sie schreibt: "... the lumps of the physical world to which cultural value is ascribed include not merely those discrete lumps capable for being moved from one place to another, which is what we commonly mean when we say 'thing' or 'artefact', but also the larger physical world of landscape with all the social structure that it carries, the animal and plant species which have been affected by humankind (and most have), the prepared meal which the animals and plant become, and even the manipulation of flesh and air which produces song and speech" (Pearce 1992: 5).

Eine der wesentlichen Bedingungen für die Eingliederung von Objekten in museale Sammlungen ist die Authentizität der Objekte. Die Frage nach Original und Authentizität hat sich in der aktuellen museologischen Diskussion mit dem Konstatieren des Verschwindens der Dinge und einer zunehmenden Aufmerksamkeit gegenüber immateriellen Dingen zugespitzt und den Gegenstand des musealen Sammelns zur Diskussion gestellt.¹⁹ Die Frage nach dem Sammeln von Geschichte, d.h. der Reformulierung von Geschichte mittels materieller Objekte, wurde aber nicht erst durch Digitalisierung und Medialisierung vorgebracht. Seit Beginn des vergangenen Jahrhunderts wird neben den materiellen Objekten besonders den Objekten der mentalen Kultur als Sammlungsgegenstände Aufmerksamkeit geschenkt.²⁰ Die Zugehörigkeit von individuellen Ge-

ces the market-place value which is set upon them and their exchange rate in relation to other similar or different goods and services".

- 19 Der Problematisierung dieses Phänomens in einer Ausstellung stellte sich Jean-François Lyotard als Organisator der Ausstellung „Les Immatériaux“, die vom 28.3.1985 bis zum 15.7.1985 im *Centre national d'art et de culture Georges Pompidou* in Paris gezeigt wurde. Für eine Vorstellung der Konzeption siehe *Art & Text*, 17 (1985), S. 47-57.
- 20 Seit Mitte des 20. Jahrhunderts widmet die Geschichtsschreibung, besonders in der Tradition der Annales Schule, in der Mentalitätsgeschichte auch den immateriellen Objekten ihre Aufmerksamkeit. In den 1980/90er Jahren wird mit der Feststellung zunehmender Transforma-

schichten, Erinnerungen, Traditionen und Ritualen zum Museumsmaterial wird kaum bestritten, wenngleich das Sammeln auf Grund der Flüchtigkeit des Materials und der Erscheinungsqualitäten Schwierigkeiten bereitet und neue Strategien erfordert. Tondokumente, Interviews und Videos sind Möglichkeiten der Dokumentation und Aufzeichnung von Zeitzeugenberichten und Erinnerungen. An dieser Stelle relativiert sich die Frage nach dem Original bzw. der Authentizität schon durch die Grenzen der Aufbewahrungsmöglichkeiten.²¹

Für die Eingliederung in museale Sammlungen verleihen oder entziehen nicht nur äußere oder kulturell bedingte Merkmale den Objekten die gewünschten Eigenschaften. Vielmehr entscheiden kulturelle und individuelle Zuschreibungen über Wert oder Nicht-Wert, Bewahrenswertes oder Abfall. Dabei ist weder ausschließlich die Materialität noch die Funktion der Objekte relevant, sondern die Geschichte der möglichen Bedeutungen, mit denen die Objekte verknüpft waren und werden können. Nach der Explikation der Objektgeschichte(n) wird in der Erforschung der Objekte gesucht, die sich neben der äußeren Erscheinung auf die historische Umgebung, den sozialen Ort, den verbalen Kontext und das Verhältnis zu möglichen Nutzern stützt.²² Die Erkenntnisse dieser Forschungen wie auch die Auswahl des zu sammelnden Materials entsprechen dabei immer der aktuellen Sicht auf Objekte, Werte und Zusammenhänge wie auch den individuellen Interessen von Sammler oder Kurator. Ferner erscheinen Museumsobjekte in Sammlungen nicht in Isolation, wenn auch ihre Trennung aus dem ursprünglichen Kontext Abkapselung und Vereinzelung zur Folge zu haben scheint. Sie werden ausgewählt mit Blick auf bereits vorhandene Objekte und Objektgruppen der Sammlung. Durch die Beziehung zu anderen Museumsobjekten werden sie zu potentiellen Trägern von Bedeutungen für die wissenschaftliche Forschung sowie den spezifischen Museumskontext, der neben dem

tion der Materialität infolge von Digitalisierung, Virtualisierung und Medialisierung das Verschwinden bzw. Verwandeln der Dinge und deren „Sprachverlust“ thematisiert. Siehe beispielsweise Langenmaier 1993.

- 21 Es wird vielmehr das Problem möglicher Verfälschung und Imitation aufgeworfen.
- 22 Für das Studium der materiellen Objekte, die als historische Quellen dienen, zeichnen sich in erster Linie Anthropologie, Ethnologie, Archäologie sowie die relativ neue Fachrichtung der Material Culture Studies verantwortlich.

Kommunizieren von Ausstellungsinhalten auch auf seine eigenen Strukturen Bezug nimmt.²³

Eine weitere den Selektionsprozess wie den Ausstellungsbesuch beeinflussende, nicht zu unterschätzende Qualität aller Museumsobjekte ist eine in irgendeiner Form auffallende Ästhetik, die Aufmerksamkeit und Emotion wecken kann.²⁴ Damit sind materielle Objekte einerseits durch sinnliche Glaubwürdigkeit, Überzeugungsfähigkeit und Faszinationskraft charakterisiert, andererseits durch eine Begrenztheit bei der Artikulation abstrakter, komplizierter Sachverhalte und Prozesse.²⁵ Die sinnlich-konkreten Qualitäten unterscheiden die historische Auseinandersetzung im Museum von den begrifflich-abstrakten Formen in Archiven und akademischen Forschungseinrichtungen. Sie machen Museen bzw. deren Ausstellungen, so soll behauptet werden, eher zu Orten des Erlebnisses und der Erfahrung als zu Lern- und Informationsorten; womit Lernen und Informieren im Museum keineswegs ausgeschlossen werden sollen, doch vollziehen sich diese Prozesse immer nur in Abhängigkeit von den sinnlichen Qualitäten des Ortes.

Museumsobjekte werden demnach auf Grund besonderer Beziehungen zu menschlichen, örtlichen und zeitlichen Gebrauchs- und Vorstellungszusammenhängen gesammelt, interpretiert und ausgestellt. Durch die Eingliederung in Sammlungen werden Museumsobjekte von den Prozessen des Austauschs und Gebrauchs getrennt, wobei ihnen weitgehend die Funktionalität entzogen wird. Im Gebrauchszusammenhang würden funktionslose Objekte als nutzlos und bedeutungslos dem Abfall zuge-

- 23 Ein differenziertes Modell der Bestimmung der Transformation materieller Objekte zu Museumsobjekten durch die museologischen Operationen der Eingliederung in eine museale Sammlung bietet Pearce (1986), sich stützend auf Methoden der Artefaktanalyse von Montgomery (1961) und Fleming/ McClung (1974) aus dem Bereich der *Material Culture Studies*.
- 24 Siehe Korffs (1989) Plädoyer für Ausstellungen als Orte sinnlicher Erkenntnis, ausgehend von den Qualitäten einer Ding-Ästhetik.
- 25 Siehe Herbst/ Levykin 1988 – hier werden drei Komponenten des Ausstellungswertes von Museumsobjekten festgestellt: ein ästhetischer-, ein Symbol- und ein Dokumentationswert. Weschenfelder und Zacharias (1981) unterscheiden zwischen Anschaulichkeit, Authentizität und Informationsgehalt.

schrieben werden;²⁶ im Museum dagegen dominiert die Objekteigenschaft des Verweisens auf abstrakte oder ferne Realitäten über die Gebrauchsfunktion. Nach Eco (1994: 32) sind Gebrauchsgegenstände elementare Kultur- und Kommunikationsphänomene, da ihre Herstellung und Benutzung zur Veränderung des Verhältnisses von Mensch und Natur dienen. Für den Ausstellungszusammenhang kann festgestellt werden, dass Museumsobjekte trotz der Modifikationen, die sie im Musealisierungsprozess erfahren, diese Eigenschaft nicht verlieren.²⁷ Denn sie werden auf Grund eines irgendwie außergewöhnlichen Charakters als Kultur- und Kommunikationsphänomene gesammelt. Diese Eigenschaft soll im Folgenden als Zeichencharakter von Museumsobjekten untersucht werden.

Museumsobjekte als Zeichen

Es wurde bereits festgestellt, dass Museumsobjekte nicht mehr praktischen Zwecken entsprechend ihrer Gebrauchsfunktion dienen. Sie müssen beispielsweise nicht mehr schützen, verteidigen, ernähren, schmücken, sondern haben vielmehr die Aufgabe, die Funktionen Schutz, Verteidigung, Ernährung und Schmuck zu bedeuten, zu repräsentieren. Damit werden Museumsobjekte zu Zeichen, die zunächst auf ihre Gebrauchsfunktion verweisen. Denn nach Eco (1994: 30) sind „Zeichen“ „... eine physikalische Form, die für den Empfänger auf etwas verweist, was diese physikalische Form denotiert, bezeichnet, nennt, aufzeigt und was nicht die physikalische Form selber ist.“²⁸ Entsprechend kann für Museumsobjekte festgestellt werden, dass deren physikalische Form für den Museologen auf etwas verweist, was nicht die physikalische Form selbst ist, sondern etwas, was Aspekte seines wissenschaftlichen, museo-

- 26 Wegweisend in diesem Zusammenhang ist immer noch Michael Thompsons „Rubbish Theory“ (1979). Thompson führt die drei Objektkategorien „transient“, „durable“ und „rubbish“ ein, um die Implikationen der ökonomischen und politischen Wertzuschreibungen an materiellen Objekten zu untersuchen.
- 27 Musealisierung ist nicht als Kommunikation im engeren Sinne zu verstehen, sondern als semiotische Erscheinung oder Symbolisierungsprozess, wo der Gebrauchswert eines materiellen Objekts in einen kulturellen symbolischen Wert umgewandelt wird.
- 28 Eco beruft sich hier auf Ferdinand de Saussure (1916) und Charles Sanders Peirce (1993).

logischen, gesellschaftspolitischen, kulturhistorischen, auch persönlichen Interesses aufzeigt. Der Bezugsrahmen wird noch erweitert, da Museumsobjekte nicht ausschließlich durch ihre physikalische Form auf etwas verweisen. Die Kriterien der Zuschreibung von Wert und Bedeutung beziehen sich meist auf den sozialen, kulturellen, auch funktionellen Kontext mit selten sichtbaren Spuren am Objekt, jedoch einer benennbaren Zeichenrelation. Ein Beispiel dafür sind Nachlässe, wo Objekte als personengebundene Erinnerungsstücke gesammelt werden. Diese Objekte können unspektakulär und gewöhnlich sein, wenn die Person als bedeutsam bzw. erinnerungswürdig anerkannt wird. Nur selten liefert die physikalische Form des Objekts anhand einer Signatur o.ä. Hinweise auf die Eigentümerschaft. Meist kann eine Beziehung zwischen Objekt und Person nur auf Grund von Behauptungen oder Erinnerungen, schriftlichen oder mündlichen Dokumenten nachgewiesen werden. Es wird zu klären sein, ob diese Form der Zeichenbeziehung artifiziellen oder abstrakten Charakters ist, die im Ausstellungszusammenhang auf objektexterne Vermittlung (beispielsweise durch einen spezifisch gestalteten Kontext oder Beschriftung) angewiesen ist.

Grundlegend muss für materielle Objekte, da sie immer auch Gebrauchsobjekte sind, zwischen zwei Bedeutungsrelationen unterschieden werden. Nach Barthes (1985: 35) bilden Funktion(en) die eine Seite, Wertbehauptungen die andere. In ähnlicher Weise differenziert Krzysztof Pomian (1998) bei Museumsobjekten zwischen einer materiellen und einer semiotischen Seite. Die deutliche Unterscheidung dieser zwei Objekteigenschaften führt Pomian auf eine Relation von Sichtbarem und Unsichtbarem²⁹ zurück. Susan Pearce (1986b) charakterisiert diese zwei Seiten von Museumsobjekten als „objektimmanentes Paradox“ und stellt fest: „On the one hand, objects are specific, nothing more so; they have places in time and space, they are made of materials which have weights, colours, and so on. On the other hand, objects are fantasies, products of human imagination like religion, literature or chosen social order, but frozen into tangible form.“ (Pearce 1986b: 79)

- 29 Die Kategorien des Sichtbaren und Unsichtbaren sind in der Argumentation Pomians bei der Betrachtung von Museum und Sammlung elementar; siehe Kapitel „Zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem: die Sammlung“ (1998: 13ff). Pomian unterscheidet als Unterklasse der Semio-phoren sogenannte „Mediatoren“, welche Zeichen auf materielle Träger aufprägen und dadurch Botschaften produzieren (1998: 92).

In Bezug auf den dualen Charakter führt Pomian für Museumsobjekte die Bezeichnung „Semiophoren“ ein.³⁰ Mit diesem Terminus will er Museumsobjekte als „Träger von Zeichen“ und „Gefäße für Bedeutungen“ definieren: „Die Semiophoren, zweigesichtige Gegenstände, bestehen aus einem Träger und aus Zeichen, die darauf angebracht sind. Sie haben eine materielle und eine semiotische Seite. Die Beziehungen zwischen den beiden sind sehr unterschiedlich; es ist unmöglich, hier eine Typologie aufzustellen. Wir wollen nur darauf hinweisen, dass die Semiophoren durch ihre Materialität in die Nähe der Dinge rücken, während ihre Bedeutung eine Affinität zwischen ihnen und den inneren Zuständen der Individuen herstellt.“ (Pomian 1998: 95) Wesentlich für das Hervorbringen von Bedeutung ist der Aufbau einer Beziehung der sichtbaren Merkmale auf etwas Abwesendes oder Unsichtbares, was dann wiederum eine Beziehung zu einem möglichen Betrachter aufbauen kann: „alle sinnlichen Merkmale werden umgewandelt in Zeichen, die eine Beziehung herstellen sollen zwischen dem Betrachter und dem Unsichtbaren, auf das sie verweisen“ (Pomian 1998: 95). Mit Bedeutungen sind somit Zuweisungen, Deutungen und Wertungen jeglicher Art in Bezug auf die kulturelle und gesellschaftliche Vergangenheit gemeint. Sie resultieren aus der im Vorgang der Musealisierung erarbeiteten Geschichte des gesammelten Materials sowie auf Annahmen und Beurteilungen von in irgendeiner Weise beachtenswerten Zusammenhängen der Objekte zu menschlichen, örtlichen und/oder zeitlichen Gebrauchs- und Vorstellungszusammenhängen. „Bedeutung (signification) meint hier jeweils nicht – wie sonst üblich – das Signifikat, sondern im aktiven Sinne den Prozess des Bedeuten: Sinngebung.“ (Barthes 1985: 321)

Die Frage ist, ob und in welcher Weise dieser Prozess gesteuert werden kann, welche oder ob alle sichtbaren Merkmale eines Objekts am Zeichenprozess beteiligt werden und welchen Einfluss sie auf die, wie Pomian beschreibt, „inneren Zustände der Individuen“ nehmen. Letztes soll hier nicht in einer Untersuchung der Psychologie der Besucher münden, sondern kann nur insofern eine Rolle spielen, als ein heterogener Charakter der Besucher angenommen werden muss. Die Berücksichtigung dieses Charakters führt zu der Auffassung, dass die Zeichen- und Kommunikationsprozesse in Ausstellungen durch Vielfalt, Variabilität und individuelle Entscheidbarkeit gekennzeichnet sein müssen.

30 Pomian (1998) unterscheidet in seiner Klassifikation der Artefakte nützliche Dinge, Abfall und Semiophoren.

Für die Ausstellungsanalysen soll von einer Konvention beim Betrachten materieller Objekte ausgegangen werden. Barthes formuliert, und dies scheint für den Ausstellungskontext bedeutsam,: „Das Objekt erscheint immer funktionell, und zwar unmittelbar in dem Augenblick, in dem wir es als ein Zeichen lesen.“ (Barthes 1988: 197) D.h., bei der Betrachtung eines Objektes, wird, um es zu erkennen, einzuordnen und zu bezeichnen, seine Form und Gestalt zunächst immer hinsichtlich einer möglichen Funktion gedeutet oder zumindest zu deuten versucht. Denn jedes Gebrauchsobjekt wird im Allgemeinen durch seine Funktion definiert, worauf auch meist der Name verweist. Wenn davon ausgegangen werden kann, dass auch für Museumsobjekte eine erste Deutung hinsichtlich ihrer Funktionalität angenommen werden darf, werden sie immer erst einmal als Hergestelltes, Produziertes, letztlich als Dienendes für einen Verwendungszusammenhang definiert. Das Paradox dieser Definition wird durch den Ausstellungskontext geschaffen, der keinen Zusammenhang für eine Nutzung der Gebrauchseigenschaften liefert (oder nur einen sehr speziellen wie in Technikmuseen). Damit können allerdings Bedarf und Wunsch nach Konkretisierung und Bezeichnung der Funktionen und Bedeutungen eines Objekts hervorgerufen werden, welche im Ausstellungskontext sinnvoll erscheinen. Die paradoxe Situation würde folglich die wesentlichste Motivation für ein Suchen und Lesen der Ausstellungs-codes liefern.

„Das Objekt dient dem Menschen dazu, auf die Welt einzuwirken, die Welt zu modifizieren, auf aktive Weise in der Welt zu sein; das Objekt ist eine Art Vermittler zwischen der Handlung und dem Menschen.“ (Barthes 1988: 189)

Codierungs- und Decodierungsprozesse

Um Kommunikationsphänomene zu untersuchen, müssen die Prozesse der Codierung und Decodierung näher betrachtet werden. Denn Codes sind die Verbindungsstücke zwischen Zeichen und Gesellschaft, welche Kommunikationsprozesse ermöglichen.

Mögliche Parameter der Codebildung im Ausstellungszusammenhang sind die Objektfunktion(en), Korrelationen zu anderen Objekten, räumliche Konfigurationen, akademische, institutionelle oder individuelle sowie ästhetische und emotionale Werte. Daraus folgt, dass Codes von Kommunikationsumstand und -situation sowie von individuellen Wahrnehmungserfahrungen, Konditionen und Konventionen des Kommunika-

tionspartners abhängig sind. Hinsichtlich solcher Abhängigkeiten können Codes nicht als statische, d.h. eindeutig und identisch interpretierbare Komponenten im Kommunikationsprozess festgeschrieben werden. Zum Beispiel wird eine farbige Markierung an einem afrikanischen Ritualobjekt von einem Reisenden anders gedeutet und verstanden werden als von einem Einheimischen, in einem afrikanischen Haus anders als in einem europäischen Museum, von Ethnologen anders als von Afrikaliebhabern, vor 20 Jahren anders als heute. Dabei hat jede Decodierung des Farbcodes ihre Berechtigung und Gültigkeit, allerdings immer nur innerhalb des jeweiligen Kontextes. Dieser Kontext ist definiert durch Gemeinschaft, Ort und Zeit und steht in Abhängigkeit von den innerhalb dieser Grenzen gültigen Regeln. Eco führt in diesem Zusammenhang den Begriff der „Subcodes“ ein. „Codes“ werden dann als „netzartiger Komplex von Subcodes und Kombinationsregeln“ (Eco 1994: 130) definiert. Als „Subcodes“ bezeichnet Eco „ziemlich vorübergehende Phänomene“, die ihre Gültigkeit immer nur in der jeweiligen Situation besitzen. „Die Vielfalt der Subcodes, die eine Kultur durchkreuzen, zeigt uns, dass dieselbe Botschaft von verschiedenen Gesichtspunkten aus und unter Zuhilfenahme verschiedener Systeme von Konventionen decodiert werden kann.“ (Eco 1994: 134)³¹ Codes erfahren also in ihrer Abhängigkeit von den Kommunikationsinhalten, deren Hervorbringung und Vermittlung sie lenken, mit der Veränderung von Kommunikationsumstand, -kontext oder -inhalten Modifizierungen. Dabei können sich die neuen Inhalte zwar zunächst wieder auf die bekannten Codes beziehen, bereichern sie aber zugleich und strukturieren sie um. Andererseits können Codes aber bei zu starken Veränderungen ihrer Inhalte auch ihre Gültigkeit verlieren.³²

Innerhalb der Grenzen eines spezifischen Kommunikationskontextes können Codes jedoch relativ eindeutig bestimmt werden, wenn sie sich, wie oben erwähnt, auf Regeln der Kommunikation innerhalb einer Kultur oder Gemeinschaft (auch wenn diese nur zwei Personen umfasst) beziehen.³³ Diese Abhängigkeit definiert Eco als Bedingung für Kommuni-

31 Siehe auch Posner 1992.

32 Vgl. Ecos Kommunikationemodell eines „offenen“ Prozesses, u.a. in Eco 1977a.

33 Die Einschränkung, dass die Semiotik nur institutionalisierte Äquivalenzen als Codes zulässt bzw. untersucht, ist für den Untersuchungskontext insofern wichtig, als diese Codes mit den intendierten Kommunikationsabsichten der Ausstellungskuratoren verglichen werden können.

kation, denn diese ist ausgeschlossen bzw. deutlich eingeschränkt, wenn der Code individuell oder einer spontanen persönlichen Neigung folgend gebildet wird. Ein solcher Code bleibt für einen Kommunikationspartner unverständlich bzw. wird als solcher erst gar nicht erkannt.

Barthes relativiert die Bedingung von zu Grunde liegenden Regeln für die Kommunikation und akzeptiert als hinreichend, dass Ähnlichkeiten zu irgendetwas Bekanntem festgestellt werden können. Er definiert „Codes“ als „Assoziationsfelder“, als „bestimmte Typen des Bereits-Gesehenen, Bereits-Gesehenen, Bereits-Getanen“ (Barthes 1988: 292). Nach dieser Definition werden „Codes“ als reinen Assoziationsfeldern eine relative Offenheit, aber auch Vielfalt hinsichtlich individueller Decodierungen, abhängig von zuvor gemachten Erfahrungen, zugestanden. Intentionale Kommunikationen, und dazu sollen Ausstellungen in einem gewissen Umfang gezählt werden, verlangen nach Begrenzungen der Decodierungsmöglichkeiten, um zumindest ein bedingtes Maß an Kommunikationsinhalten verständlich und mitteilbar zu machen.

Eine Unsicherheit hinsichtlich der Art und des Umfangs übermittelter Objektbedeutungen resultiert aus der hier vorausgesetzten Annahme von mehr als einer Bedeutung eines materiellen Objektes. Ausstellungsobjekten wird damit ein polysemer Charakter zuerkannt. Polysemie kann als Unklarheit, Mangel an Kontrolle, Entscheidungsfreiheit, letztlich Unverständlichkeit oder Leere interpretiert werden. Dies kann zu der Auffassung führen, dass Objekte letztlich alles oder nichts bezeichnen. Barthes behauptet: „Alle Grade des Wissens, der Kultur und der Situation sind angesichts eines Objekts und einer Sammlung von Objekten möglich.“ (Barthes 1988: 195) So muss zunächst festgestellt werden, dass es auf Grund des Charakters der Ausstellungsobjekte keine Sicherheit hinsichtlich einer vollständigen oder richtigen Decodierung geben kann. Denn zum einen sind die Objektcodes kaum auf einen einzigen zu reduzieren, zum andern sind die Assoziationsketten der Besucher weder vorausszusehen noch zu verallgemeinern. Ausstellungen sind, und müssen dies auch sein, vielfältig in ihren Kommunikationsangeboten und offen hinsichtlich verschiedener Wahrnehmungen und Deutungen. Diese Vielfältigkeit und Offenheit basieren auf der Relativität der Gültigkeit und Wahrhaftigkeit von Geschichtsschreibung bezogen auf die Ausstellungsinhalte sowie auf den Anspruch, so wenig Publikum wie möglich auszuschließen. Dieses Verständnis ist in der Museumsgeschichte noch relativ neu, denn lange Zeit und zum Teil noch heute wurden der Unsicherheit und Ungesicherheit von Aussagen über Ausstellungsobjekte

und historische Zusammenhänge mit scheinbarer Objektivität begegnet. Es muss betont werden, dass alle, egal ob Kuratoren, Historiker oder Museumsbesucher, in unvollkommenem Besitz der Codes eines Museumsobjektes sind. Die Suche nach Codes, beispielsweise in der wissenschaftlichen Erforschung der Objekte, kann nie als vollständig und abgeschlossen betrachtet werden.

Wenn oben festgestellt wurde, dass Codes in der Abhängigkeit von Ort, Zeit und Gemeinschaft stehen, müssen diese drei Aspekte für den Ausstellungszusammenhang bestimmt werden, um den Kommunikationsrahmen festzulegen und von anderen abzugrenzen. Grundsätzlich ist das Museum ein Ort, wo ausgewählte Themen durch Raumgestaltungen und anhand von gesammelten Objekten vermittelt werden sollen. Diese Raumgestaltungen haben charakteristische Ausstattungen, die zwar in vielfältigsten Formgebungen (von Vitrinenpräsentationen bis hin zu szenischen Einbauten) doch immer als museumsspezifische Formen erkennbar erscheinen. Hinsichtlich der Präsentationsweise, aber auch des Besucherverhaltens haben sich durch Traditionen, Überzeugungen und Gewohnheiten Konventionen herausgebildet. Deutlich unterscheiden sich beispielsweise westeuropäische Konventionen von denen in Nordamerika.

Gerade hinsichtlich der Präsentationsformen können in Bezug auf einen historischen Hintergrund – beeinflusst von wissenschaftlichen Erkenntnissen, Überzeugungen und Ideologien – deutliche Modifikationen und Unterschiede festgestellt werden. Aus diesem Grund sollen verschiedene, auf unterschiedlichen historischen Traditionen und Konventionen beruhende Präsentationsformen vorgestellt und deren Signifikations- und Kommunikationskontexte untersucht werden. Der kulturelle Rahmen muß auf einen innereuropäischen begrenzt bleiben, da ein ausereuropäischer Vergleich den Umfang dieses Buches übersteigen würde. Auf der Grundlage detaillierter Beschreibungen konkreter Raumgestaltungen sollen Schlussfolgerungen über die Bedingungen für die Ausrichtung, Beschränkung oder Fokussierung von Codes hinsichtlich intenderter sowie möglicher Ausstellungsinhalte getroffen werden.

1.3 Methodisches Vorgehen

Deskriptionen

Für die deskriptive Untersuchung von Ausstellungen als Kommunikationsphänomenen soll auf der Grundlage einer Ausstellungstypologie eine Auswahl an zu beschreibenden Ausstellungen getroffen werden. Ausgehend davon, dass es ähnliche Präsentationsformen basierend auf übereinstimmenden Traditionen und Überzeugungen gibt, sollen zunächst paradigmatische Formen unterschieden werden. Für jede dieser Präsentationsformen wird nachfolgend ein europäisches Beispielemuseum gesucht und dessen Ausstellung beschrieben. Die Beschreibungen sollen keine vollständige Darstellung des Ausstellungsablaufs im Sinne eines Nacherlebens des Rundgangs liefern. Vielmehr geht ihnen eine Selektion von Ausstellungsräumen, -abschnitten oder auch allein einzelnen Objektarrangements voraus, welche als signifikante Fragmente Material für eine semiotische Untersuchung liefern. Die Feststellung dieser Ausstellungsfragmente muss nach individuellen Entscheidungen erfolgen.

Grundsätzlich wird davon ausgegangen, dass sich alle Präsentationsformen auf räumliche Situationen mit Objektarrangements stützen, die auf anschauliche oder abstrakte Weise mehr oder weniger komplexe Situationen darstellen oder vermitteln sollen. Häufig beruft sich die Unterscheidung von Präsentationsformen auf heterogene Haltungen gegenüber den Ausstellungsobjekten. Die niederländischen Ausstellungsgestalter Verhaar und Meeter (1988: 5) unterscheiden beispielsweise zwischen objektorientierten und konzeptorientierten Ausstellungen.³⁴ In objektorientierten Ausstellungen sind die Ausstellungsobjekte die fokussierten Elemente der Präsentation, anhand derer Strukturen und Modelle von Natur und Kultur gedeutet werden. Mit dem konzeptorientierten Ansatz wird demgegenüber das Erzählen von Geschichte(n) auf der Basis von enzyklopädisch geordneten Sammlungen unter Berücksichtigung von derer Kontextabhängigkeit beabsichtigt.³⁵ Dafür werden neben den Ausstellungsobjekten die unterschiedlichsten Präsentationsmittel, von informati-

34 Mit dieser Unterscheidung erweitern Verhaar & Meeter die geläufigere Unterscheidung zwischen dem taxonomischen und thematischen Ansatz. Siehe auch Hall 1987: 25. Bann (1984) entwickelt – bezogen auf Ausstellungstypen – das Konzept der „Metonymie“ gegenüber der Strategie der „Synekdoche“.

35 Dieser Ansatz wird von Pearce (1992) als „illustrated narrative“ oder von Shanks und Tilley (1992) als „narrative display“ beschrieben.

ven, textreichen Stellwänden bis zu szenischen Nachbildungen historischer Kontexte, herangezogen.

Die Unterscheidung von objekt- und konzeptorientierten Präsentationen scheint jedoch hier nur hinreichend geeignet, da die Abgrenzung zwischen Objekt- oder Konzeptorientierung oft unscharf bleibt. Sie ist abhängig vom Umfang ihrer Definitionen und den daraus resultierenden Kennzeichen der Präsentationsformen. Die Anwendung dieser Begrifflichkeiten führt in der Praxis oft zu Stigmatisierungen zwischen elitärer Objektversessenheit und einer dem Medium Museum nicht gerecht werdenden Objektvermeidung.

Für die folgende Untersuchung soll die Feststellung paradigmatischer Präsentationsformen³⁶ von der Ordnung der Sammlung ausgehen. Dabei wird vorausgesetzt, dass sich diese in irgendeiner, jedoch kennzeichnenden Weise in der Ausstellung widerspiegelt. Diese Annahme basiert auf der Beobachtung, dass die Haltung zu und der Umgang mit Objekten von Kuratoren nicht nur zu spezifischen Modi des Ordners, sondern auch des Vorzeigens und Präsentierens der Sammlung führt.

Die frühen Formen der Präsentation von Sammlungen wie auch die Museen im 19. Jahrhundert unterschieden weder räumlich noch funktional zwischen Depot und Ausstellung bzw. dem Aufbewahren und Präsentieren. Das oft enorme Anwachsen der Sammlungen und deren Öffnung für ein allgemeines Publikum am Ende des 19. Jahrhunderts machte die Trennung von Depot und Ausstellung notwendig. Die Objekte erschienen in der Ausstellung jedoch zunächst weiterhin übereinstimmend mit der zu jener Zeit typischen Depotordnung aus konsequenten Reihen weltanschaulicher oder wissenschaftlicher Klassifikation. Diese nach Systematik strebenden Ordnungskonzepte sollen unter der Bezeichnung *Klassifikation* eine der paradigmatischen Präsentationsformen bilden.

Die kennzeichnende Sammlungsordnung historischer Museen ist die Chronologie. Wenn aus konservatorischen und praktischen Gründen die Sammlung im Depot zwar nach Klassifikationen erfolgt, so sind das Verständnis und der Umgang mit der Sammlung von Zeitvorstellungen geprägt. Dies zeigt sich in einer linearen Strukturierung der Ausstellung,

36 Bei Pearce (1992) resultieren aus der Unterscheidung von Museumsobjekten als Relikte oder Kunst und Schätze Formen der Darstellung von Vergangenheit als illustrierte Geschichte oder Wiedererschaffung und Nachahmung. Van Mensch (1992: Kap. 4.2.3) unterscheidet zwischen subjektiven, systematischen, ökologischen und narrativen Displays.

damit im Ausstellungsrundgang die Erzählung von Geschichte gemäß einer sogenannten story-line erfolgen kann. Diese Form der Präsentation soll als *Chronologie* bezeichnet werden.

Eine andere Form der Darstellung zeitlich ferner oder räumlich fremder Kontexte sind mosaikhafte Präsentationen mit einem Bemühen um räumliche Imagination durch szenische Nachbauten. Entgegen einer intellektuellen bzw. Wissen voraussetzenden oder Informationen als Daten und Fakten liefernden Präsentation sollen diese mehr oder weniger naturalistischen Rekonstruktionen mittels sinnlichem Erleben und Wahrnehmen das Vergangene oder Fremde vorstellbar machen und vermitteln. Die enzyklopädischen Ordnungen der Sammlungen berufen sich auf gemeinsame oder ähnliche Provenienzen, „Lebenszeiten“ und Gebrauchskontexte der Objekte. Diese örtlichen, zeitlichen und kontextuellen Beziehungen kennzeichnen die szenischen Raumarrangements, die im Folgenden als *Inszenierungen* beschrieben werden sollen.

Von der Konstruktion von Kontexten scheinen Museen in authentischen Interieurs, den sogenannten Originalschauplätzen (meist Freilichtmuseen) befreit. Diese bemühen sich, den konstruierten Charakter zu verbergen. Um Besuchern ein weitgehend unmittelbares Nacherleben von Geschichte zu ermöglichen, werden historische Begebenheiten simuliert. Dies kann sich auf den Nachbau von Dorfensembles beschränken oder bis zur Belebung der Schauplätze durch Schauspieler in historischen Kostümen führen. *Inszenierungen* an diesen angeblichen Originalschauplätzen sollen als Sonderform in einem Exkurs betrachtet werden.

Eine weitere Form der Präsentation entwickelt sich seit wenigen Jahren auf der Grundlage eines archäologischen, ethnografischen und künstlerischen Umgangs mit Museumsobjekten. Die Sammlungsordnung wird als netzartige Struktur verstanden, deren Verbindungen immer wieder aufgelöst und neu erstellt werden. Die Polysemie der gesammelten Objekte ist ernst genommen und führt zu scheinbar unendlichen Kombinations- und Bedeutungsmöglichkeiten. In den Ausstellungen werden konsequenterweise auch alle Präsentationsmittel sowie der Raum in das Spiel mit Zuweisungen und Deutungen einbezogen. Die Folge sind assoziationsreiche Raumgestaltungen, welche nicht vordergründig die ausgewählten Objektbeziehungen thematisieren, sondern mittels dieser auf abstrakte Inhalte verweisen bzw. diese problematisieren. Diese Form der Präsentation soll unter der Bezeichnung *Komposition* untersucht werden.

Die Beschreibungen der vier Präsentationsformen: *Klassifikation*, *Chronologie*, *Inszenierung* und *Komposition* anhand konkreter Ausstellungen sollen weder Ausstellungskritiken noch Bewertungen liefern.

Entgegen einer Suche nach dem idealen Präsentationskonzept sollen die Charakteristika der verschiedenen Ansätze herausgearbeitet werden, die unterschiedlichen Ansprüchen und Museumssituationen gerecht werden. Die Auswahl der Museen ist europäisch begrenzt, da hier die Museums-geschichte und Ausstellungstradition vergleichbare Phänomene liefert. Zudem wird die Betrachtung auf kulturhistorische Museen und deren Ausstellungen beschränkt, wobei zugestanden wird, dass der historische Ansatz grundlegend auch auf Kunstmuseen übertragen werden kann. Diese liegen außerhalb des Analysefokus, weil davon ausgegangen wird, dass Kunstobjekte eine spezifische Gattung von Museumsobjekten sind. Diese wie auch deren Ausstellungskontext sind mit den Präsentations-formen kulturhistorischer Ausstellungen nur bedingt vergleichbar und verlangen gesonderte Betrachtung.

Es muss noch vorangestellt werden, dass die vier herausgearbeiteten Präsentationsformen selten in reiner Form anzutreffen sind, und wenn, dann am ehesten in temporären Ausstellungen. Ständige Präsentationen erscheinen meist als Mischformen bedingt durch zeitliche, räumliche und finanzielle Zwänge, die umfassende Umgestaltungen selten möglich machen. Trotzdem sollen für die Untersuchung permanente Ausstellungen ausgewählt werden, weil Sonderausstellungen in weit größerem Rahmen Raum für Experimente und kurzlebige An- und Absichten bieten.³⁷

Für die einzelnen Beschreibungen soll einleitend die Geschichte der Präsentationsform innerhalb des jeweiligen Museums die Grundlage der konkreten Ausstellungsanalyse bilden. Dabei sollen die Verknüpfungen mit der Sammlungsgeschichte, mit der Veränderung des wissenschaftlichen Fokus oder dem politischen, kulturellen und gesellschaftlichen Wandel deutlich gemacht werden, die das Umdenken in und Umgestalten von Ausstellungen motivieren. Die jeweilige Ausstellungsanalyse kann in gewisser Weise ein Korrektiv für die Art und den Umfang der räumlichen Umsetzung der aus der jeweiligen historischen Situation heraus formulierten theoretischen Ansprüche und Intentionen bilden. Abschließend soll eine Definition der einzelnen Präsentationsformen gegeben werden.

37 Als besondere Form erscheint die ständige Ausstellung des Berliner *Museum der Dinge*. *Werkbundarchiv*, die als Folge unbeständiger Ausstellungen konzipiert ist.

Denotation

Den Untersuchungen soll als eine Hypothese vorangestellt werden, dass Ausstellungen grundsätzlich auf drei Arten von Mitteilungen aufbauen. Diese Behauptung bezieht sich auf das einzelne Ausstellungsobjekt, auf Objekt- und Raumarrangements und auf den allgemeinen Präsentationskontext. D.h., jedes Ausstellungsobjekt gibt zunächst Auskunft über eine oder mehrere mögliche vormuseale Funktionen, unabhängig davon, ob diese tatsächlich als Gebrauchsfunktion genutzt wurde. Im Kontext der Objektarrangements, der räumlichen Situation und der Ausstellungsthematik werden die intendierten Ausstellungsinhalte und mögliche assoziative Bedeutungen vermittelt. Die Art und Weise der Präsentation gibt Auskunft über die Intention, Philosophie und Ethik der Ausstellungsmacher bzw. des Museums als sich in Ort und Zeit definierender Institution. Diese drei Arten der Mitteilung oder Richtungen von Kommunikation sollen im Folgenden als Denotation, Konnotation und Metakommunikation beschrieben und unterschieden werden.

Es wurde bereits erwähnt, dass angenommen werden kann, dass bei jedem Kontakt mit einem materiellen Objekt dieses zunächst in Bezug auf eine bekannte Ordnung von Gebrauchsobjekten bestimmt wird. Aus der Motivation heraus, dass das Objekt im Sinne von Bedeuten etwas Bestimmtem entsprechen muss, wird anhand der materiellen Form und von Gestaltungsmerkmalen die Funktion zu ermitteln gesucht. Diese liefert meist auch die Bezeichnung, zumindest Hinweise auf den Namen des Objekts.³⁸ Die Decodierung der Gebrauchsfunktion, die zur Objektbezeichnung führt, soll als „Denotation“ bezeichnet werden.

Im Prozess der Musealisierung erfolgen durch Isolierung der Objekte von ihren konkreten Zusammenhängen eine weitgehende Aufhebung der Funktion und eine Umwidmung des Gebrauchswerts. D.h., die Objekte werden im Museumskontext nicht (oder nur zu Demonstrationszwecken)

- 38 Barthes (1985) definiert nichtsprachliche Zeichen entgegen den sprachlichen als zumindest teilweise motiviert. Der Ursprung dieser Motivation ist Nützlichkeit und Funktionalität. Barthes bezeichnet diese Zeichen als „fonction-signé“, die entsprechend ihrem primären funktionalen Gebrauch operieren. Da der Zeichencharakter des fonction-signé im musealen Betrachtungszusammenhang die Existenz der materiellen Objekte vor dem Musealisierungsprozess betrifft, soll er nur im Rahmen der Denotation Beachtung finden.

entsprechend ihrer Gebrauchsfunktion eingesetzt und verwendet. Dennoch spielt die Gebrauchsfunktion im Rahmen der Musealisierung eine Rolle, insofern die Museumsobjekte in der Sammlungsordnung häufig in Klassen entsprechend ihrer Gebrauchsfunktion bzw. ihres Funktionszusammenhangs wie Haushalt, Technik, Medien, Verkehr, Kleidung usw. verortet werden. Damit widerspiegelt die Museumspraxis den Ort des denotativen Zeichens im Depot, wo räumliche Fixiertheit eine eindeutige Zuordnung verlangt, die ein Wiederfinden sichert. Die Ordnungen der Sammlung bzw. des Depots können, beispielsweise bei typologischen Ausstellungen, die Präsentationsform bestimmen.³⁹

Ausgehend davon, dass die Gebrauchsfunktion von Objekten die Ebene des handelnden Menschen betrifft, ist anzunehmen, dass Ausstellungsbesucher gemäß einer konditionierten Haltung Objekte zuerst in Bezug auf eine mögliche Gebrauchsfunktion oder einen Verwendungszusammenhang definieren.⁴⁰ Die Beziehung von Museumsobjekten zu ihrer Gebrauchsfunktion sichert so das erste Erkennen bzw. Benennen eines Ausstellungsobjektes. Dabei genügt es, dass das Objekt die entsprechenden signifikanten Merkmale einer bestimmten Funktion aufweist, auch wenn es ansonsten beschädigt, nur noch fragmentarisch vorhanden oder nicht mehr funktionstüchtig ist.

Abschließend muss, gerade hinsichtlich des Untersuchungszusammenhangs, das Auftreten von mehrdeutiger Denotation und keiner Denotation konzediert werden. Im ersten Fall handelt es sich um Objekte, die entweder multifunktional sind und deren materielle Eigenschaften somit auf verschiedene Gebrauchsfunktionen verweisen oder die im Laufe ihrer Geschichte mehrfach umfunktioniert wurden, wobei vorherige Funktionen immer noch erkennbar bleiben. Häufige Beispiele solcher Umfunktionierungen finden sich bei Militaria nach Kriegezeiten, wo

39 Beispiele sind Naturkundemuseen mit Klassifizierungen von Pflanzen und Tieren, Technikmuseen mit Reihen immer spezialisierterer Geräte, Werkzeuge und Instrumente, Kunstgewerbemuseen mit Ordnungen nach Materialien, Stilen, Schulen und Werkstätten.

40 Beispielhaft Adrian Searles Beschreibung der Betrachtung eines Kunstwerks von Eva Hesse: „It is difficult not to begin by asking what they (hanging shards from the work „Connection“ (1969), J.S.) remind you of, what they might be for. But stay here long enough and the names of things slip away. You come to accept that naming, or fixing these elements in the mind in some way, isn't the point.“ (*The Guardian*, 26.11.2002, G2, 12)

beispielsweise der Stahlhelm nach dem Zweiten Weltkrieg zum Nachtopf wurde.

Keine Denotation haben fremde Objekte oder Fundstücke, deren äussere Gestalt keine Ähnlichkeiten mit bekannten Gebrauchsobjekten aufweist und auch keine Hinweise auf eine bekannte Funktion liefert. Dabei sind die Bewertungskriterien durch Ort und Zeit definiert. D.h., Objekte anderer Kulturen, Regionen oder Erdteile können der untersuchenden Kultur fremd sein, weil deren Gebrauchsfunktion an anderen Orten unbekannt ist; bei historischen Objekten kann die Gebrauchsfunktion in Vergessenheit geraten, abgelegt oder bis zur Unkenntlichkeit modifiziert worden sein.

Konnotation

In archäologischen und ethnologischen Sammlungen sind Objekte ohne Denotation besonders häufig. Das bedeutet aber nicht unmittelbar, dass sie als wertlose Dinge dem Abfall zugeschrieben werden müssen. Denn diese Objekte können gesammelt und aufbewahrt werden, weil sie reich an Konnotationen⁴¹ sind.

Konnotationen betreffen das Eingebundensein des Objekts in kulturelle Vorgänge, Norm- und Wertsysteme bis hin zu individuellen Lebensgeschichten. Die vielfältigen Zusammenhänge nehmen Einfluss auf die Erscheinung des Objekts, aber mehr noch auf die mit ihm verbundenen Zuschreibungen und Wertungen. So können Konnotationen einerseits von Codes der äußeren Objektgestalt, wie Formensprache, Spuren, Fragmentierungen, Ergänzungen, Stilmerkmale abgeleitet werden. Andererseits entstehen sie aus den Beziehungen zu anderen Objekten, Orten und Zeiten, worauf keine sichtbaren Elemente der Objektgestalt verweisen. Nach Eco sind „Konnotationen“ „... die Summe aller kulturellen Einheiten, die das Signifikans dem Empfänger institutionell ins Gedächtnis rufen kann. Dieses ‚kann‘ spielt nicht auf (!) psychische Möglichkeit an, sondern auf eine kulturelle Verfügbarkeit.“ (Eco: 1994: 108) Die Vieldeutigkeit aus den unterschiedlichen Zusammenhängen und die

- 41 Bei der Zuschreibung von Bedeutungen werden nach Barthes (1985) Signifikate und Signifikanten einer neuen Ebene von Signifikation, einem sekundären Zeichensystem gebildet. In deren Verbindung entsteht das Zeichen der neuen Signifikation, der Konnotation. Dabei können die Signifikanten Dateninhalte des denotativen Zeichens enthalten oder aber mit neuen Elementen angereichert werden.

daraus folgende Komplexität des Objektzeichens machen den Umgang mit Objekten in Kommunikationssituationen kompliziert.

Die Suche nach Konnotationen der Museumsobjekte erfolgt vor allem in der wissenschaftlichen, besonders der archäologischen und historischen Bearbeitung des Materials. Konnotationen können aber nicht einmalig analysiert und festgeschrieben werden, sondern bedürfen auf Grund neuer akademischer Auffassungen, Theorien, modifizierter Sammlungsordnungen und Interessen kontinuierlicher Überarbeitung. Auch jedes Ausstellungsprojekt ist Quelle neuer Konnotationen, da die Museumsobjekte unter jeweils differierenden Fragestellungen zusammengestellt und präsentiert werden. Ebenso liefern die beständige Erweiterung und Erforschung der Sammlung Daten für neue Konnotationen und für die Modifikation bestehender. Vor diesem Hintergrund soll behauptet werden, dass der Umfang möglicher konnotativer Bedeutungen eines Museumsobjekts nie vollständig zu erfassen ist. Denn schon eine einzelne Objektgeschichte von der Produktion bis der Abfallhalde oder zum Museum ist geprägt durch verschiedene Gebrauchskontexte und Benutzer, die vielfältige Konnotationen erzeugen. Beispielsweise kann eine in der Schlacht bei Waterloo getragene Offiziersjacke auf das persönliche Schicksal des Leutnants durch Verwundung, Invalidisierung und Berufsunfähigkeit verweisen, aber auch als Zeugnis der Schlacht bei Waterloo am 18. Juni 1815 verstanden werden. In der Verbindung von Objekt und historischem Ereignis können auf Grund der verschiedenen historischen Interpretationskontexte unterschiedliche Deutungen zulässig sein: vom Zeichen für Nationalstolz und Ehre oder Hass und Verachtung.⁴²

Die Komplexität und Vielfältigkeit von Konnotationen stellen Ausstellungen, wo zumindest ein gewisses Maß bestimmter Inhalte und intendierter Wertzuschreibungen vermittelt werden soll, vor Probleme der Vieldeutigkeit und Flexibilität hinsichtlich der zu kommunizierenden Ausstellungsinhalte. Abhängig vom Wissen und der Phantasie eines Betrachters erschließt sich immer auch nur eine Auswahl von Konnotationen der Museumsobjekte, wobei darüber hinaus von den Ausstellungsmachern unentdeckte oder nicht beachtete Konnotationen gefunden werden können. Die Wahl konnotativer Codes kann jedoch durch Hervorhebung und Akzentuierung innerhalb der Kommunikationssituation beeinflusst und stimuliert werden. Eine Fokussierung bestimmter bei gleichzeitiger Begrenzung bis Unterdrückung anderer Codes kann im

42 Eine detaillierte Analyse des Objektes liefert Susan Pearce (1994: 19ff).

Ausstellungszusammenhang durch die Festlegung von Objektbeziehungen, deren Nähen oder Distanzen, Häufung oder Vereinzelung, durch Materialien, Licht, Farbe, Ton, Bild und nicht zuletzt mit Hilfe der Ausstellungstexte erreicht werden.⁴³

Als eine erste oder allgemeinste Konnotation könnte die Beurteilung von Ausstellungsobjekten bezeichnet werden, welche sich auf den historischen Zeugnischarakter von Museumsobjekten bezieht. Gegenüber alltäglichen Gebrauchsobjekten wird Museumsobjekten grundsätzlich ein historischer Wert zugeschrieben, wie unterschiedlich auch immer dieser begründet oder bezweifelt wird. Diese allgemein akzeptierte, vorausgesetzte Konnotation kann als konventionelle Bewertung musealer Objekte behauptet werden. Ihr wird ein Code zu Grunde gelegt, der ausschließlich aus der Anwesenheit von Objekten in musealen Sammlungen oder in Ausstellungskontexten gebildet wird. Erste Versuche der Infragestellung und Brechung dieses Codes wurden von den Surrealisten und Dadaisten unternommen, als deren berühmteste Beispiele die „ready mades“ von Marcel Duchamp gelten.

Schließlich muss geprüft werden, ob es bei Museumsobjekten Fälle ohne Denotation und ohne Konnotation, d.h. bedeutungslose Objekte gibt. Barthes stellt allgemein als Bedingung für materielle Objekte fest: „um sinnfreie Objekte zu finden, müsste man sich vollständig improvisierte Objekte vorstellen“, und weiter: „um absolut improvisierte Objekte zu finden, müsste man in völlig asoziale Zustände geraten“ (1988: 190). Wenn vom Fall eines Objekts ohne Denotation ausgegangen wird, z.B. eines fremden Objektes mit unbekannter Gebrauchsfunktion, werden das Material, die Form oder Herstellungsart immer in irgendeiner Weise zu kulturellen, sozialen oder historischen Zusammenhängen in Beziehung gesetzt werden können. Barthes stellt das Beispiel eines Clochards vor, der sich Zeitungspapier um die Füße wickelt, und kommt zu der Schlussfolgerung: „Im Grunde wird die Funktion eines Objekts immer zum Zeichen dieser Funktion: in unserer Gesellschaft ist kein Objekt frei von einem gewissen Funktionszusatz, einer leichten Em-

- 43 Wie einflussreich diese Elemente für die Vermittlung von Ausstellungsinhalten sind, zeigen experimentelle Ausstellungen wie die Jubiläumsausstellung „700 Jahre auf dem Tisch“ des Alimentariums in Vevey (Schweiz). In sieben unterschiedlichen Präsentationsansätzen wurden dort verschiedene Lesarten und Bedeutungszuschreibungen innerhalb ein- und desselben Themas (Ernährung) vorgeführt. Siehe Schärer 1992.

phase, die bedingt, dass die Objekte zumindest immer sich selbst bedeuten.“ (1988: 190f)

Metakommunikation

Was im Beispiel der „Schuhe“ des Clochards bereits anklingt, ist der Einfluss der intentionalen Handlung sowie des Kontextes des Zeichengebrauchs auf die Objektbedeutung. Für Ausstellungen betrifft dies den institutionellen Rahmen, das Museum als Ort der Kommunikation. Ausstellungen im Museum sind immer räumliche Konstruktionen einer Auseinandersetzung mit Geschichte, Kultur und Gesellschaft, die sich auf Forschungen innerhalb der Sammlung und der Wissenschaften sowie auf Vorstellungen und Vorgänge innerhalb einer Gesellschaft berufen. Dass Ausstellungen dabei an die Traditionen und Konditionen der Institution Museum einerseits sowie die aktuellen Überzeugungen, Haltungen und Interessen der Mitarbeiter andererseits gebunden sind, verleiht diesen Versuchen der Welterzeugung einen spezifischen Charakter.⁴⁴ Dieser zeigt sich gegenüber den mündlichen und schriftlichen Formen der Geschichtsschreibung in einer objektbasierten, visuellen und räumlichen Form. So gibt die Art und Weise der Präsentation neben den Ausstellungsinhalten immer auch Hinweise auf akademische Überzeugungen, Lehrhaltungen und -intentionen, die ausgewählten Ausstellungsobjekte und -themen Hinweise auf Sammlungsinteressen der Kuratoren, die Raumnutzung und Gestaltungsmittel Hinweise auf die hauseigene Geschichte wie auf die Ausstellungsgestalter. Diese vielfältigen Verweisungen sollen im Folgenden als metakommunikativer Aspekt von Ausstellungen beschrieben werden.⁴⁵

Die Vielfältigkeit der Beziehungen macht deutlich, dass auch die Metakommunikation durch unterschiedlichste Codierungen gebildet wird.

44 Aufschlussreiche Untersuchungsobjekte bilden oft schon Ausstellungstitel und einführende Statements.

45 Theoretische Grundlage der Ausführungen zur Metakommunikation bilden die Ausführungen Barthes (1985: Kapitel 3.1 und 20.13), besonders jene zur Metasprache des Analytikers, wobei hier zunächst die Ausstellungsmacher als „Analytiker“ betrachtet werden. Barthes geht von der Definition Hjelmslevs aus, demzufolge Metasprachen Operationen sind: „sie bilden einen Großteil der Wissenschaftssprachen, deren Rolle darin besteht, einem realen, als Signifikat gefassten System eine Menge originärer deskriptiver Signifikanten zu liefern“ (Barthes 1985: 38).

Grundsätzlich ist festzuhalten: Die Metakommunikation von Ausstellungen betrifft alle Kommunikationsphänomene, die sich weder direkt auf die Objektgeschichte beziehen noch auf die Ausstellungsthematik, sondern auf der Präsentation zugrundeliegende akademische, museologische, politische und individuelle Standpunkte. Damit wendet sich die Metakommunikation immer Zeichensystemen außerhalb des Ausstellungskontextes zu, doch nicht im Sinne des Verweisens auf die Gegenstände an sich, sondern auf diese als Zeichensystem, d.h. als kulturelle Phänomene innerhalb der Zuordnungen von Bedeutungen. So bezieht sich beispielsweise eine Objektpräsentation nicht allein auf konkrete museologische Forschungsergebnisse, sondern auch auf den Kontext allgemeiner aktueller akademischer Auffassungen. Wenn beispielsweise vor einigen Jahren archäologische Fundstücke bei der Restaurierung zusammengesetzt, Fehlstücke ergänzt und weitestgehend angepasst wurden, so wird momentan in Westeuropa eine Haltung vertreten, wo Fundstücke zwar zusammengesetzt, Leerstellen aber nur zur Stabilitätsicherung und dann als deutlich erkennbare Ergänzungen eingefügt werden. In Vorderasien beispielsweise ist dagegen die erstbeschriebene Haltung populär. Das Beispiel zeigt, dass die Gültigkeit von Codierungen durch Zeit und Raum begrenzt wird.

Einflussreich ist, wie bei jeder Äußerung, die Art und Weise des Vorbringens einer Überzeugung oder des Vermittels einer Haltung, ob beispielsweise persuasiv, appellativ, präskriptiv oder präsumptiv. Für den Ausstellungszusammenhang bezieht sich dies in erster Linie auf die Wahrnehmungsebene des Besuchers, was nur insofern Gegenstand dieser Untersuchung sein soll, als dass sich aus der Rhetorik der Ausstellung Erwartungs- und Verhaltensmuster entwickelt haben. So sind Neutralität und Objektivität Qualitäten des Museums bzw. der dort vermittelten Inhalte, die zumindest in Westeuropa von vielen Besuchern vorausgesetzt werden. Dies kann zu weitgehend kritikloser Glaubwürdigkeit der Ausstellungsinhalte führen und birgt die Gefahr von Mythosbildung und ideologischer Beeinflussung⁴⁶. Konventionen und Konditionierungen können das Artificielle des musealen Kontextes und seines Diskurses in Bezug auf konkrete historische Ereignisse und gelebtes Leben verdecken und sogar vergessen machen.

46 Das Ausnutzen dieser Möglichkeit konnte in besonders konsequenter Art und Weise in den Museen der ehemaligen sozialistischen Länder beobachtet werden. Siehe Meier u.a. (o.J.) oder Herbst 1971.

Ausstellungen sind aber, so soll durch die Untersuchungen der Metakommunikation begründet werden, weder in Bezug auf ihre gesellschaftliche Position noch auf ihre präsentierten Inhalte neutrale Orte. Museen und besonders ihre Ausstellungen dienen der gesellschaftlichen Erinnerung.⁴⁷ Ihr Ziel ist, Annäherungen an Vergangenes, Fremdes, Unbekanntes zu gestalten, die Sensibilisierungen gegenüber dem Eigenen und Gegenwärtigen auslösen. Diese Annäherungen tragen immer fragmentarischen und konstruierten Charakter. Somit können Ausstellungen nie mehr als Modelle und Konstrukte sein, denn in allen Versuchen, Vergangenheit nachzubauen, zu rekonstruieren oder abzubilden, sind sie Vorstellungen und Imitationen: „every exhibition shows a ‚staged‘ past, an imaginary reality, in which the original objects mimic authenticity“ (Schärer 1995: 102). Doch kann in der spezifischen Form von Ausstellungen ein gewisses Bedürfnis nach Sichtbarmachung und Vergegenwärtigung des Vergangenen befriedigt werden. Die Annäherung an Vergangenheit kann demzufolge nur aus kritischer Distanz erfolgen: im Anfragen gewohnter Beziehungen und Ansichten durch provozierende Gegenüberstellung von Objekten.

Als Medium der Interpretation sind Ausstellungen immer direkt an Gegenwart gebunden. Die aktuellen Positionen widerspiegeln sich in der Art und Weise der Präsentation und Gestaltung, der kuratorischen Selektion und Deskription des Materials sowie den intendierten Inhalten. Darüber hinaus stehen Ausstellungen auch immer in der Tradition vorangegangener Präsentationen, die sie bewusst oder unbewusst weiterentwickeln und modifizieren. Ausstellungen sind somit in einem gewissen Umfang weitgehend definierte Produktionen der Präsentation von Objekten und Wissen, gebunden an Konventionen des Zeigens und Mitteilens, welche dem Spektrum von Möglichkeiten Grenzen setzen.⁴⁸ Sie

47 Eva Sturm gesteht dem Museum „als Erinnerungsorgan“ (Ritter 1974) gar eine Retter-Funktion zu: „Retter-Funktion erhalten das Museum und die musealisierten Objekte auch als identitätsstiftende und vertrauthheitsstiftende Elemente. Denn um unserer eigenen Vergangenheit nicht völlig fremd gegenüber zu stehen und um uns in der Gegenwart zurechtfinden zu können, brauchen wir Elemente, die eine zeitliche Verbindung zwischen beiden herstellen. Wir benötigen Elemente der Wiedererkennbarkeit, Elemente der Identifikation.“ (Sturm 1991: 32) Siehe auch Ritter 1974.

48 In der Entscheidung der Gestaltung und ihrer Mittel erzwingt der Wunsch nach Erhaltung und Bewahrung der Museumsobjekte das Einhalten spezifischer Schutzmaßnahmen, was die gesamte Raumgestaltung

werden konzipiert in der Überzeugung, dass Erfahrungen im dreidimensionalen Raum visualisiert werden können und für ein Publikum ansprechende Formen der Auseinandersetzung und Kommunikation bilden. Begrenzungen bietet schon der jeweils konkrete institutionelle Rahmen, der beispielsweise eine räumlich definierte Architektur als äußeren Kontext und ein Budget, Zeitplan, Mitarbeiter usw. als Bedingungen vorgibt. Jede Ausstellung muss schließlich einen räumlichen Körper gestalten, der Bedeutungen aufnehmen und vermitteln, solche aber auch erzeugen kann. Dabei sollen Medium und Art der Vermittlung weitgehend ununterscheidbar werden, damit ein Raum für Erlebnis und Kommunikation geschaffen wird. Die geäußerten Zweifel, aber auch Möglichkeiten einer Darstellbarkeit von Vergangenheit und Gegenwart im Museum sollen im Folgenden anhand der exemplarischen Ausstellungssituationen begründet werden.

Abschließend soll hervorgehoben werden, dass die Unterscheidung von Denotation, Konnotation und Metakommunikation nur ein Instrument der Ausstellungsanalyse ist. Sie ist weder eine Handlungsanweisung für effektivere Ausstellungsbesuche noch ein Plädoyer für strikte Trennungen von Objektbedeutungen und Kommunikationsinhalten. Sie kann aber helfen, die sich überlagernden, komplexen Kommunikationspotentiale zu unterscheiden, zu ordnen und dadurch besser nutzbar zu machen.

Einschränkend muss darauf verwiesen werden, dass die Komplexität und der Aufbau der Kommunikationsinhalte diesem Versuch einer Ordnung Grenzen setzen. Barthes spricht bei der Analyse eines Werbespots von einer „Architektur der Mitteilungen“ (Barthes 1988: 183) entgegen bloßen Additionen und Sukzessionen. In einer Art der versetzten Bewegung kann nämlich die Denotation zum Element der Konnotation, die Konnotation wiederum zum Element der Metakommunikation werden. Allerdings beziehen sich die Ebenen der Zeichensysteme nur auf eine Auswahl relevanter Charakteristika und nicht auf die Wiedergabe der vollständigen Inhalte der jeweils vorangehenden Zeichensysteme. D.h., der Signifikant der Konnotation baut sich zwar auf dem denotierten Zeichen auf, reproduziert aber nur relevante Ausdruckscharakteristika, die mit den intendierten Inhalten korrespondieren. Eine entsprechende Selektion vollzieht sich bei der Bildung der Metacodes. Die Kommunikationsinhalte werden damit aus dem Spannungsverhältnis von Selektion

oder Trägermaterialien einzelner Objekte betreffen kann. Beispiele für Bedingungen im Raum sind Sicherheitsabstände, Licht- und Luftfeuchtigkeitsbegrenzungen, Alarmanlagen usw.

und Artikulation gebildet, wodurch die einzelnen Zeichenprozesse oft schwer voneinander zu trennen und zu unterscheiden sind. Ein entschiedenes Abgrenzen von Denotation, Konnotation und Metakommunikation ist in der realen Situation für die Kommunikation selten sinnvoll. In Ausstellungen dominiert meist die konnotative Ebene die Wahrnehmung und Auseinandersetzung mit dem Präsentierten, wobei die beiden übrigen Signifikationen teilweise in ihr aufgehen können, ohne allerdings verloren zu gehen.

„The perpetual creation and re-creation of meaning by which existing signs and symbols go towards the making of new ones seems to be a fundamental part of the way in which we humans understand the world and come to terms with our place in it. It is the crucial act of imagination by which we make sense of our common pasts and presents and project these into the future, and museum exhibition is an important part of this process.“ (Pearce 1992: 141)

2 KLASSEFIKATION

2.1 Das Pitt-Rivers-Museum

Sammeln und Ordnen

Die Sammlung Pitt Rivers gilt als eine der ersten völkerkundlichen Studien- bzw. Museumssammlungen. Um 1851 begann der englische General Augustus Henry Lane Fox (1827-1900)⁴⁹ mit dem Sammeln von Waffen, nachdem ihm von der Armee der Auftrag erteilt wurde, Vorschläge zur Verbesserung von Musketentypen zu liefern. Die gesammelten, in Umfang und Vielfalt verschiedenen Waffenarten stellte er in Objektfolgen zusammen, um die Entwicklung von einfachen zu stets komplexeren Formen zu belegen. Pitt Rivers schlussfolgerte, dass evolutionäre Prozesse nicht nur an Waffen, sondern auch an anderen Objektbereichen nachzuweisen sind: „Human ideas as represented by the various products of human industry are capable of classification into genera, species, and varieties, in the same manner as the products of the vegetable and animal kingdoms, and in their development from the homogeneous to the heterogeneous they obey the same laws. If, therefore, we can obtain a sufficient number of objects to represent the succession of ideas, it will be found that they are capable of being arranged in museums upon a similar plan.“ (Pitt Rivers in Myres 1906: 18) Pitt Rivers erweiterte den Sammlungsschwerpunkt und richtete seine Aufmerksamkeit zunehmend auf die gewöhnlichen Alltagsobjekte verschiedener Kulturen.⁵⁰ Innerhalb des Sammlungsspektrums fanden seltene, exklusive und kuriose Objekte wenig Beachtung bzw. wurden sogar ausgeschlossen. Einzelstücke schienen wenig geeignet, um die beabsichtigten allgemeinen evolutionären Entwicklungen anhand von Objektfolgen zu

49 Mit der Erbschaft des Guts Cranborne wurde Lane Fox der Name Pitt Rivers angetragen, im Folgenden wird immer Letzterer verwendet.

50 Es liegt nahe anzunehmen, dass auch die in London 1851 stattfindende Weltausstellung Einfluss auf die Erweiterung des Sammlungsspektrums hatte.

rekonstruieren. Vielmehr sollten typische, miteinander vergleichbare Objekte dazu dienen, kulturelle Unterschiede und Niveaus auszumachen. Seine mit der Sammlung verbundene Absicht beschreibt Pitt Rivers folgendermaßen: „The collection does not contain any considerable number of unique specimen, and has been collected during upwards of twenty years, not for the purpose of surprising any one, either by the beauty or value of the objects exhibited, but solely with a view to instruction. For this purpose, ordinary and typical specimens, rather than rare objects, have been selected and arranged in sequence, so as to trace, as far as practicable, the succession of ideas by which the minds of men in a primitive condition of culture have progressed from the simple to the complex, and from the homogeneous to the heterogeneous.” (Pitt Rivers in Myres 1906: 2) Ähnlich der Ordnung der Waffen klassifizierte Pitt Rivers auch die weiteren gesammelten Objekte entsprechend ihrer Form und Funktion in typologische Klassen und Unterklassen. Doch bereits in der Eröffnungsrede für die erste Ausstellung 1874 in Bethnal Green⁵¹ finden sich Zweifel gegenüber einer rein typologischen Präsentation der Sammlung. Pitt Rivers empfiehlt geografische bzw. rassische Zusammenstellungen von bestimmten Objektgruppen als Ergänzung: „Both systems have their advantages and disadvantages. By a geographical or racial arrangement the general culture of each distinct race is made the prominent feature of the collection, and it is therefore more strictly ethnological, whereas in the arrangement which I have adopted, the development of specific ideas and their transmission from one people to another, or from one locality to another, is made more apparent, and it is therefore of greater sociological value.” (Pitt Rivers in Myres 1906: 3f)

Von der Sammlung zum Museum

1884 entschloss sich Pitt Rivers, seine Sammlung der *University of Oxford* zu schenken, weil für die ca. 15.000 Objekte sein Haus nicht mehr ausreichte. Folgende Bedingungen waren an die Schenkung gebunden: die Beibehaltung der typologischen Ordnung,⁵² die Einstellung eines Sammlungsleiters bzw. Lektors sowie ein eigenständiger Museumsbau.

51 „Bethnal Green“ war eine Abteilung des „South Kensington Museum“, dem heutigen „Victoria and Albert Museum“ in London.

52 Diese Bedingung räumte allerdings Ordnungsänderungen und –verschiebungen bei Erweiterung und Modifikation des Wissens ein.

Letzterer sollte als räumliche Übersetzung die Beziehungen von Höherentwicklung und Differenzierung der Sammlungsordnung wiedergeben. Als Gebäudeform favorisierte Pitt Rivers eine Rotunde, was er folgendermaßen begründete: „The concentric circles of a circular building adapt themselves, by their size and position, for the exhibition of the expanding varieties of an evolutionary arrangement.” (Pitt Rivers 1891: 117) Entsprechend seiner Auffassung, dass die Bedeutung jedes einzelnen Objekts in seiner Position innerhalb der Objektfolge liegt, sollte diese Bedeutung durch simples Nachgehen der Objektfolgen sichtbar gemacht und nachvollziehbar werden. „By such an arrangement, the most uninstructed student would have no occasion to ask the history of an object he might be studying: he would simply have to observe its distance from the centre of the building, and to trace like forms continuously to their origin.” (Pitt Rivers 1891: 117)⁵³ Entgegen diesen Vorstellungen wurde allerdings im Rahmen der Universität die völkerkundliche Sammlung als logische Erweiterung der naturhistorischen Sammlung verstanden. Konzeptionell musste demnach im Museumsrundgang der Evolution des *Homo sapiens* das Studium der Menschheit folgen. Aus diesem Grund wurde das *Pitt-Rivers-Museum* nicht als Rotunde im Rahmen eines Museumsneubaus konzipiert, sondern in einen Erweiterungsbau an der Ostseite des universitären Naturkundemuseums integriert, auf dessen architektonische Vorgaben Bezug genommen werden musste.⁵⁴

- 53 Diese Auffassung über die „anthropologische Rotunde“ wurde allerdings schon von einigen Zeitgenossen Pitt Rivers kritisiert. Die Kritik richtete sich auf die performativen Begrenzungen des geschlossenen Kreises, wodurch eine kontinuierliche Entwicklung nicht nachvollzogen werden kann, da zwischen zeitlichen Perioden Unterbrechungen überwunden werden müssen. Als geeignetere Form wurde von den Kritikern eine Spirale vorgeschlagen.
- 54 Der Erweiterungsbau des Naturkundemuseums wurde auf Grund des Wachstums der Sammlung schon bald zu klein. Permanent verschobene Bauvorhaben und Umzugspläne führten zu verschiedensten Provisorien im Umgang mit dem Problem des Platzmangels. 1986 wurde auf der Banbury Road No. 60 ein neues Gebäude, das sogenannte „Balfour Building“ gebaut. Ausgewählte Teile der Sammlung, wie die Musikinstrumentensammlung, werden hier aufbewahrt und ausgestellt. Ein aktuelles Bauvorhaben sieht einen Annexbau im Hinterhof des *Pitt-Rivers-Museums* vor, der bis 2004 realisiert werden soll.

Die einstige Sammlung des Generals Pitt Rivers umfasst heute weit mehr als eine Million Sammlungsstücke. Dazu zählen sowohl die im Laufe der Zeit neu gesammelten Objekte als auch Übernahmen eigenständiger Sammlungen. Schon mit der Museumsgründung wurden ausgewählte, zur Oxforder Universität gehörende Sammlungen, wie die Sammlung von Tradescent, die von Kapitän James Cook, das Material der Archäologen Heinrich Schliemann, E.H. Man und Arthur Evans dem *Pitt-Rivers-Museum* übergeben. Auf Grund der Vergleichbarkeit der Objekte wurden diese Sammlungen entsprechend der typologischen Ordnung in die bestehende Museumssammlung eingegliedert. Heute können die ursprünglich autonomen Sammlungen nur noch anhand der Daten der Objektetiketten identifiziert werden. Für bedeutsame Sammlungen, wie die von Kapitän Cooks zweiter Entdeckungsreise (1772-1775), wurde inzwischen ein eigenständiger Katalog erstellt. Die häufigsten Erwerbungen im *Pitt-Rivers-Museum* sind vergleichbar den meisten Museen Geschenke, teils Ankäufe, selten Leihobjekte. Eine der wichtigsten Erwerbungen war die Schenkung der Privatsammlung des ersten Kurators Henry Balfour mit einem einzigartigen Bestand an Musikinstrumenten und Feuerzeugen sowie einer umfangreichen Bibliothek. Daneben wurde und wird viel Material auf Expeditionen von Museumsmitarbeitern und Studenten gesammelt. Diese Objekte werden nicht im Sinne noch fehlender Stücke bzw. des Auffüllens von Lücken innerhalb der typologischen Objektfolgen ausgewählt, sondern entsprechend ihrer Relevanz hinsichtlich einer Kultur. Dieses Material wird heute meist zunächst in temporären Ausstellungen vorgestellt und sukzessive in die permanente Präsentation eingefügt.

Die Ordnung der Sammlung

Von Evolutionstheorien zum Klassifikationsprinzip

Die Ordnungen von Objekten bzw. Sammlungen im 19. Jahrhundert weisen vornehmlich die dem durch die Aufklärung eingeführten Wissenschaftsbegriff folgenden Tendenzen zur Systematisierung, Spezialisierung und Klassifizierung nach. Eine populäre Form der Differenzierungen folgte den Vorstellungen der Evolutionstheorien. Das Museum wurde zunehmend zum Ort der Objektivation und Popularisierung dieser Ideen. Dies zeigte sich zunächst in der Auswahl der als Spezifizierungen und Spezialisierungen gedeuteten Exemplare, die in den Dienst der Ent-

wicklung von Reihen gestellt wurden. In diesem Selektionsprozeß wurden die Objekte idealisiert und zu standardisierten Formen erklärt. Die museale Präsentation der Objekte erfolgte als Auslegung oder Hängung in Mustern gemäß den aufgestellten Objektbeziehungen, welche die Evolutionstheorien legitimieren sollten. Dass diese Präsentationen überwiegend ohne jeglichen Erklärungs- und Erläuterungskontext erfolgten, verweist auf die den Objekten zuerkannte Aussagekraft in den konstruierten Zusammenhängen, aber ebenso auf die Popularität von Evolutionstheorien im 19. Jahrhundert.⁵⁵

Kritik und Einwände an Präsentationen, welche sich auf die Evolutionstheorie Darwins, aber auch auf Theorien von Sozialphilosophen wie Spencer, Huxley oder Cuvier stützten, wurden erst mit Beginn des 20. Jahrhunderts geäußert. In Frage gestellt wurde der positivistische Ansatz mit der Festlegung eines Endpunkts der Evolution auf bestimmte soziale Typen sowie dem normativen Anspruch der erstellten Entwicklungsordnungen von gesellschaftlichem und kulturellem Leben. Infolge dieser Einwände verlor die Orientierung auf progressive Perfektion der Formen des Denkens, Verhaltens und der sozialen Zwischenbeziehungen sowie die Hierarchisierung von Rassen und Nationalitäten weitestgehend ihre theoretische Grundlage, wenn auch gegenwärtige Wissensordnungen und Wissenschaftssysteme von diesen tradierten Vorstellungsmustern geprägt sind und in bestimmten Gebieten sogar in nur schwach modifizierten Formen fortbestehen.⁵⁶

Das Klassifikationsprinzip Pitt Rivers basierte auf evolutionären Auffassungen. Grundsätzlich ging er davon aus, dass alle Objekte mit gleichen oder ähnlichen Formen respektive Funktionen in typologische Klassen zu ordnen sind: „The primary arrangement has been by form –

55 Der epistemische Charakter der Evolutionstheorien zeigte sich bis in die institutionellen Ordnungsstrukturen von Museen, wo soziale Klassifizierungen und Verhalten festgelegt wurden. Das Publikum wurde beispielsweise nach Rasse, Klasse und Geschlecht unterschieden. Verbreitet galt eine Ordnung, die Männer vor Frauen und weiße Europäer vor schwarzen Nicht-Europäern privilegierte. Siehe Bennett 1995, insbesondere Teil III.

56 Ein wenig beachtetes Beispiel sind die Lehrsammlungen von Kriminalmuseen, deren museale Reproduktionen von Wissen über Kriminalität, Verbrechertypologie und Tätergewohnheiten Susanne Regener in dem Aufsatz beschreibt „Metaphysik des Bösen: Zur Anschauungspraxis von Kriminalmuseen“; in: Kaupen-Haas und Schaller 1999: 304-325. Ich danke Axel Dossmann für diesen Hinweis.

that is to say, that the spears, bows, clubs, and other objects above mentioned, have each been placed by themselves in distinct classes. Within each there is a sub-class for special localities, and in each of these sub-classes, or wherever a connection of ideas can be traced, the specimens have been arranged according to their affinities, the simpler on the left and the successive improvements in line to the right of them. This arrangement has been varied to suit the form of the room, or of the screens, or the number of specimens, but in all cases the object kept in view has been, as far as possible, to trace the succession of ideas.” (Pitt Rivers in Myres 1906: 3) Nach seiner Vorstellung sollten mit den Reihen von in Form und Funktion zunehmend spezialisierteren Objekten innerhalb einzelner Klassen sowohl die kontinuierliche Entwicklung gesellschaftlicher und kultureller Prozesse sichtbar gemacht als auch die Komplexität und Variantenvielfalt innerhalb dieser Prozesse nachgewiesen werden. Grundsätzlich ging Pitt Rivers davon aus, dass die Kombinationen ähnlicher Formen in gleichen Serien neben dem Aufzeigen der Entwicklung einzelner Objekttypen zumindest zwei unterschiedlichen Deutungskontexten dienen konnten. Einerseits sollte der Austausch von Vorstellungen zwischen Menschen anhand von Objekten verdeutlicht werden, deren Form- oder Funktionsveränderungen auf Kontakt und Austauschprozesse zurückgeführt werden konnten. Andererseits sollten unabhängig voneinander entwickelte, sich ähnelnde oder vergleichbare Veränderungen in Objektgestalt oder -funktion als Ver- oder auch Beweise für die phylogenetische Einheit der menschlichen Spezies interpretiert werden. Die Suche nach der phylogenetischen Geschichte eines Objekts entsprach in der Auffassung Pitt Rivers nicht einer einfachen Folge, sondern einem vielschichtigen Prozess. Die Untersuchungen einer Objektklasse ergaben demzufolge Objektreihen ausgehend von einer Hauptlinie mit vielfachen Verästelungen. Einfache, primitive Formen bildeten gemäß den darwinistischen Vorstellungen den Anfang der Objektreihen, komplexe, spezialisierte Formen deren Ende. Die Entwicklung der einzelnen Verästelungen konnte auf Grund der Menge und Vielfalt zwar selten verfolgt werden; ihre Wirkung auf die Entwicklung der Hauptlinie aber war dennoch nicht ohne Einfluss.

Mit dem fast manischen Sammeln, Ordnen und Präsentieren verfolgte Pitt Rivers die Absicht,⁵⁷ auf der Basis der klassifizierenden Ordnungsstruktur ethnologische Ausstellungen als Orte für Selbststudium und eigenständiges Lernen zu konzipieren.⁵⁸ Die Nutzung von Typologien zur Klassifikation von Objekten war allerdings keine originelle Entdeckung Pitt Rivers um Mitte des 19. Jahrhunderts, sondern auf Grund der Popularität gerade von Evolutionstheorien relativ verbreitet und üblich.⁵⁹ Ebenso populär war es, sich für die Erstellung der Klassifikationen auf die Methoden der Biologie zu stützen, die – ausgehend von Ähnlichkeiten und Spezialisierungen – nach Familien, Gattungen, Spezies und Arten unterscheidet. Innerhalb der Objektklassen sollten hauptsächlich durch geografische Verhältnisse hervorgerufene Kontinuitäten und Modifikationen von Formen und Funktionen aufgezeigt und nachgewiesen werden. Eine Gegenüberstellung von Objekten gleicher Provenienz mit solchen großer räumlicher Distanzen sollte nach Pitt Rivers Kontinuitäten der Objektentwicklung bzw. universelle Herangehensweisen des Menschen an Problemlösungen zeigen. Temporalität und Geschichte sollten schließlich anhand der Spuren, d.h. der hinterlassenen materiellen Objekte, sichtbar gemacht werden: „Each link has left its representatives, which, with certain modifications, have survived to the present time; and it is by means of these survivals, and not by the links themselves, that we are able to trace out the sequence that has been spoken of.” (Pitt Rivers 1875: 302)

Bei allem durchscheinenden Idealismus muss erwähnt werden, dass trotz der strikten hierarchischen Festlegung und der Orientierung auf eine progressive Entwicklung, nach Aussagen Henry Balfours die hypothetische Basis dieser Zusammenstellungen von Pitt Rivers selbst weder ignoriert noch ausgeschlossen wurde. „It must not be supposed...that he was unaware of the danger of possibly mistaking mere accidental resemblances for morphological affinities...On the contrary, in the grouping of his specimens according to their form and function, he was anxious to

- 57 Ich beziehe mich hier wie im Folgenden auf Aussagen Pitt Rivers in seinen Vorträgen sowie auf die Ausführungen Balfours, (zitiert nach Myres 1906).
- 58 Zwischen Mitte und Ende des 19. Jahrhunderts entstanden die großen ethnografischen Museen in London, Paris, Rom, Wien, Berlin, Leipzig, Dresden und Hamburg.
- 59 Beispielsweise nutzte Alfred Wallace 1869 typologische Prinzipien für die Neukonzeption der *Ethnological Gallery* als Bildungsmuseum. Siehe Wallace 1869.

assist as far as possible in throwing light upon the question of the monogenesis or polygenesis of certain arts and appliances, and to discover whether they are exotic or indigenous in the regions in which they are now found, and, in fact, to distinguish between mere analogies and true homologies.” (Balfour in Myres 1906: xviii)

Gleichrangige Objektklassen

Die derzeitige Ausstellung verweist mit umfassenden Sammlungen von Objektklassen wie Feuerwaffen, Speeren, Schilden, Booten usw. auf die spezifischen Sammlungsinteressen des Gründers wie auch der nachfolgenden Kuratoren. Eine Begrenzung bzw. Beschränkung der Sammlung war allein schon wegen Platzmangels notwendig. Auch hier wurde die Auswahl der zu sammelnden Objekte durch die verbreitete, wenn auch nicht unproblematische museologische Praxis begründet, nur relevante Modifikationen der Form und Funktion durch signifikante Objekte zu dokumentieren. Balfour beschreibt: „Even where the history of some invention is recorded with the utmost care it is only the more prominent landmarks which receive notice; the multitude of trifling variations which have led up to them are not referred to, for, even if they be known, space forbids such elaborately detailed record...The immediately succeeding stage claims for the moment the attention, and it again in its turn becomes the stepping-stone upon which the next raises itself, and so on.” (Balfour in Rivers 1906: viii) Dieser Selektionspraxis liegt die positivistische Vorstellung zu Grunde, elementare und allgemeingültige Entwicklungslinien zu finden, deren „Hauptvertreter“ zu sammeln, um den Verlauf historischer Entwicklung darstellen zu können. Der Zwang zur Reduktion auf Grund des Platzmangels ließ in der Sammlung viele aufgenommene Entwicklungslinien abbrechen und ermöglichte dem Museum nur eingeschränkt die Integration aktueller Objekte und neuer Objektklassen. Noch heute werden das Sammlungsspektrum und die Klassifikation der Sammlung mit der demonstrativen Ausrichtung auf die Sammlung Pitt Rivers begründet.⁶⁰, wenn gleich nicht ohne Modifi-

60 Rivers wie auch Balfour diente die Klassifikation einschließlich der dazugehörigen Dokumentation auch als Mittel der Sicherung der Objektinformationen. Pitt Rivers Engagement beschränkte sich auf die Dokumentation von Daten auf Objektetiketten sowie auf die Aufstellung der Typologien und die Zusammenstellung der ersten Objektarrangements.

kationen: „The underlying pattern of the displays may have been retained, but there has been an intellectual shift away from the General's theory that series of objects grouped together would reveal a steady progression of development. Now the artefacts are, for the most part, grouped together either according to their function, whether the use for which they were intended was practical, ceremonial, magical or religious, or according to the techniques used in making them.” (Cousins 1993: 24) Die Ordnung nach Typologien gemäß der Objektfunktionen und Produktionstechniken dominiert zwar die Sammlung, doch werden daneben auch Klassen wie Werkzeuge, Materialien wie Federn und Themen bzw. Konzepte wie der Umgang mit Tod und Toten unterschieden.⁶¹ An dieser Stelle zeigt sich das Problem von Klassifikationen, alle Untersuchungsobjekte in sinnvoller Weise in einem System zu vereinen.

Zudem mussten im Sammlungsprozess mehrmals Modifikationen des Objektbegriffs erfolgen, beispielsweise bei einer Anzahl von Modellen oder Miniaturen zu Themen wie Hausbau oder Transport. Die Modelle verweisen als miniaturisierte Formen auf die eigentlich zu zeigen intendierten Objekte, die ihrerseits wiederum als Zeichen für kulturelle Entwicklungen und Phänomene fungieren sollen. Die konkreten Objekte hätten die räumlichen Grenzen des Museums bzw. der Ausstellung gesprengt. Da jedoch Haus, Verkehr usw. zu den Konstituenten des sozialen Lebens zählen, die von kulturellen Konventionen und Bedingungen definiert werden, entsprachen diese Objekte dem Sammlungsspektrum. Inzwischen werden den Modellen schon auf Grund ihres Alters individuelle Bedeutungen zugeschrieben.

Es muss hervorgehoben werden, dass Balfour die Objektarrangements nie nach Evolutionstheorien, sondern unter Anerkennung eines gleichberechtigten Nebeneinanders der Objekte unterschiedlichster kultureller Herkunft ordnete. Ausgenommen aus der paritätischen Ordnung war allerdings noch immer die eigene Kultur, der er eine hervorgehobene Stellung zugestand. Hier kann sowohl Pitt Rivers wie auch Balfour die Intention einer Unterstützung der Idee des Nationalen mit der Präsentation der Sammlung unterstellt werden. Denn im Kontext des gesellschaftli-

Besonders letzter Arbeit widmete Balfour seine langjährige Aufmerksamkeit.

- 61 Zur Terminologie der Sammlungsordnung siehe Kapitel 39 „Terminology at the Pitt Rivers Museum. The pragmatic approach.“, in Roberts 1990: 200-212.

chen Wandels des Nationalbewusstseins im Zusammenhang mit der veränderten Rolle des Museums im 19. Jahrhundert wurde das Museum als gesellschaftliche Institution zu einem der anerkanntesten Orte, die Nation und nationales Denken ausbilden und fördern sollten.⁶² Aus diesem Grund versammelte Pitt Rivers auch hauptsächlich außereuropäische Objekte als Vergleichsobjekte. Deren Dominanz ist erst in späteren Jahren auf das Interesse und die Faszination der Sammler bzw. Kuratoren für die Ethnologie und Anthropologie zurückzuführen. Eine Begründung für den Ausschluss europäischer Objekte, die sicher einfacher zu sammeln gewesen wären, muss unter anderem in der Geschichte der Disziplin gesucht werden. Die Ethnologie richtete sich zu dieser Zeit vornehmlich auf die Erforschung außereuropäischer Kulturen; die sogenannte europäische Ethnologie entstand erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Ein Vergleich mit europäischen Objekten kommt auch in der aktuellen Ausstellung nur in Einzelstücken zur Anwendung. Denn grundsätzlich ist das 20. Jahrhundert in der Sammlung mit vergleichsweise wenigen Objekten vertreten. Der überwiegende Teil auch der heutigen Sammlung stammt aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert. Aktuelle oder Objekte der frühen Vergangenheit werden hauptsächlich zur Konfrontation historischer Entwicklungen von Objektformen und -funktionen oder zur Verbindung scheinbar unvergleichbarer Objektgruppen eingesetzt. So findet der Besucher heute beispielsweise in der Musikinstrumentenabteilung neben verschiedensten Exemplaren historischer Pfeifen einen englischen Pfeifkessel aus den 1980er Jahren des 20. Jahrhunderts. Mit der Auswahl und Zusammenstellung der Sammlung wie auch mit der noch heute viktorianisch anmutenden Präsentation verweist das *Pitt-Rivers-Museum* in erster Linie auf seine Entstehung am Ende des 19. Jahrhunderts.

Dichte Präsentation

Lehre mittels Objekten

Die Absichten von Pitt Rivers in Bezug auf seine Sammlung wurden nicht unwesentlich von den historischen Entwicklungsprozessen der kulturellen Institutionen im 19. Jahrhundert geprägt. Einen besonderen Einfluss hatten, wie schon erwähnt, die Bemühungen um Bildung und Erzie-

62 Siehe Bennett 1995, besonders Teil I und II.

hung eines Bürgertums bzw. einer nationalen Gesellschaft.⁶³ Schon die Auswahlkriterien für das Sammeln zeugen von einem ausgeprägten Interesse Pitt Rivers an einer allgemeinen Bildung der Besucher. Seine Aufmerksamkeit galt dem Alltäglichen, Allgemeinen, Typischen entgegen dem Außergewöhnlichen, Einmaligen und Fremdartigen. Die den Alltagsobjekten der Besucher ähnlichen Exponate sollten den Vergleich evozieren sowie Charakteristika und ihre Geschichte verdeutlichen. Die Präsenz von vielfältigem Vergleichsmaterial innerhalb eines Objekttyps sollte zunächst der Auseinandersetzung mit den einzelnen Objekten, letztlich dem Studium und der Lehre von sozialen wie kulturellen Gemeinsamkeiten und Unterschieden dienen. Ausgehend von der Überzeugung, dass alles Wissenswerte durch Zusammenstellung und Anordnung an den Objekten selbst und deren Beziehungen abgelesen werden kann, wurde auf zusätzliche Texte in der Ausstellung weitgehend verzichtet.

Um viel Vergleichsmaterial anzubieten, wurden seit der Errichtung des Museums so viele Objekte gezeigt, wie die Vitrinen aufnehmen konnten. Ein Grundsatz Pitt Rivers lautete: „Es ist immer besser, drei Objekte statt einem zu zeigen.“⁶⁴ Die Abgrenzungen einzelner Objektklassen in der Ausstellung bestimmen im Wesentlichen der Umfang einer Kasten- oder Tischvitrine oder die Vitrinensegmente der Wandverkleidung. Dies führt zum einen zu einer hohen Dichte an Objekten innerhalb der Vitrinen, zum anderen zu Anbauten von zusätzlichen Tischvitrinen. Die optimale Platzausnutzung überschritt und überschreitet dabei häufig die konventionellen Normen besonders aktueller Sehgewohnheiten von Objektmengen in Vitrinen bzw. in Museen allgemein. Ästhetische Prinzipien der Verteilung von Massen im Raum, der Komposition von Dichte, Leere, Abstand und Ordnung bleiben bei dieser Präsentationsform weitgehend unbeachtet.⁶⁵

63 Die erste Ausstellung seiner Sammlung im *Bethnal Green Museum* verstand Pitt Rivers als „public test-case of the ‚educative potential‘ of evolutionary anthropology in an area that was both radically pauperized and a centre for working-class radicalism“ (Bennett 1995: 199f).

64 Zitat aus der Audioguide-Tour; Übersetzung der Autorin.

65 Andere Erklärungen führen die überbordende Präsentationsweise nicht auf ein bewusst gewähltes Präsentationsprinzip zurück, sondern auf einen permanenten Platzmangel bei ständiger Sammlungserweiterung. Siehe Cousins 1995.

Die hohe Dichte an Objekten ist inzwischen eines der signifikantesten Merkmale des *Pitt-Rivers-Museums*.⁶⁶ Sie widerspricht, besonders aus konservatorischer Sicht, der heutigen Ausstellungspraxis, scheint allerdings charakteristisch für kulturhistorische Ausstellungen mit klassifizierender Präsentationsform des späten 19. Jahrhunderts.⁶⁷ Den Wunsch nach Vollständigkeit und Verwissenschaftlichung des Präsentierten erfüllend, sollte eine schier unendliche Fülle an Vergleichsmaterial jeden Zweifler überzeugen. Die spezifische Atmosphäre der Ausstellung wurde demzufolge nicht bewusst gestaltet, sondern entwickelte sich aus der absichtsvollen, funktionalen Präsentation im Zusammenspiel von Objekt und Raum, Dichte und Leere, Hell und Dunkel, Außergewöhnlichem und Alltäglichem. David Attenborough beschreibt eine mögliche Interaktion zwischen Besucher und Ausstellungsobjekten folgendermaßen: „The very density of the objects requires you to interact with them. Initially you have to do so by selecting one from among them all. Once you have done that, you will find, next door to it, another almost certainly from a different part of the world and of a quite different design but serving the same function. So you began to interact with by making comparisons and contemplating the different hands and minds that devised such differing solutions to a single problem, and you are led to delight in the versatility and ingenuity of the extraordinary species of which you are a member.“ (Attenborough 1993) Allerdings, so muss eingeräumt werden, kann die dichte Präsentationsform auch Gefahr laufen, ein Überangebot zu konstituieren, dem der Besucher mit zerstreuter Aufmerksamkeit, Unentschiedenheit und Ermüdung begegnet.

Zudem werden neben den Objekten nur wenig Bild- und besonders Textinformationen angeboten. Meist beschränkt sich die deskriptive typologische oder kontextuelle Einordnung der Objektarrangements auf Überschriften bzw. klassifizierende Termini. Daneben bieten zwar die an den Objekten befestigten Etiketten die Möglichkeit eines Informationsangebots, doch werden sie nicht in dieser Intention gezeigt.⁶⁸ Darauf ver-

66 Nach Cousins (1995: 416) wird diese Präsentationsweise inzwischen auch als „Pitt Rivers Stil“ bezeichnet.

67 Siehe dazu auch die Beschreibung der Sammlung Cesare Lombrosos und deren museale Präsentation von Regener 1999. Vgl. Fußnote 6 dieses Kapitels.

68 Die deutliche Präsentation der Etiketten in der Ausstellung im Balfour Building wurde allerdings in einem Gespräch mit der Kuratorin der Musikabteilung Dr. Hélène la Rue als absichtsvoll bestätigt. Dies soll indirekt den Besucher zum Lesen der Schildchen auffordern.

weist die meist nachlässige Präsentation der Etiketten sowie die schlechte Lesbarkeit der mit winziger Handschrift ausgefüllten Etiketten. In der Ausstellung dienen die Etiketten aber nicht allein der Dokumentation von Objektinformationen und der (wenn auch unkomfortablen) Besuchereinformation, sondern sind vor allem Indikatoren des museologischen Sammelprozesses. Denn die Sammlung bietet unterschiedlichste Arten und Gruppen von Etiketten. Der Vergleich der Etiketten zeigt, dass Form und Material der kleinen Schilder unterschiedliche Phasen des Sammelns codieren. Verschiedene Etikettenformen und Handschriften verweisen auf unterschiedliche Sammler; die Formulierungen der Objektbeschriftungen zeigen differente Auffassungen für Wertzuschreibungen, bei der Objektbetrachtung und -bewertung, der Katalogisierung und Dokumentation. Die ersten Etiketten, erkennbar an der Metalleinfassung, liefern kurze Texte über die Funktion und den Gebrauch der Objekte; spätere Etiketten geben stichwortartig die Herkunft, Objektbezeichnung, die Erwerbsart und -zeit, den Sammler und die Inventarnummer an. Wo kein Name bekannt ist, wird die Objektbezeichnung als individuelle Beschreibung des entsprechenden Objekttyps angegeben, z.B. „Rattle of gourd with network and nuts outside“. In gewisser Weise bilden die Objektetiketten eine zusätzliche, nicht zusammengestellte, dennoch hinsichtlich ihrer spezifischen Ästhetik auffällige Objektklasse, die innerhalb der Ausstellung hauptsächlich der Metakommunikation dient.

Der pädagogischen Absicht wurde mit der Aufnahme der Sammlung und dem Aufbau eines Museums als Lehrabteilung des ethnologischen und des ur- und frühgeschichtlichen Instituts der Universität in Oxford eine akademische Grundlage gegeben. Diese Verbindung hatte als eine fundamentale Veränderung die Nutzung der Sammlung als Schau- und Lehrsammlung für die Studenten zur Folge. Die unterschiedlichen Anforderungen und Ansprüche an eine Präsentation für Studenten, also eher für ein Fachpublikum, gegenüber einer für ein allgemeingebildetes Publikum schaffen eine Konfliktsituation, die sich noch heute am deutlichsten in der Verwendung von Text- und Bildmaterial zeigt.

Auf die enge Beziehung zwischen Museum und Universität verweist die Tatsache, dass die Museumsmitarbeiter Vollzeitangestellte der Universität sind, die Lehr- und Forschungsaufträge zu erfüllen haben. Die Lehre ist in erster Linie der Ethnologie und Anthropologie gewidmet, wobei seit einigen Jahren museologische Themen wie das Phänomen des Sammelns oder der Umgang mit Sammlungen einbezogen werden. Ein grundlegender Einfluss kann dem *Pitt-Rivers-Museum* in Bezug auf die

Entwicklung der Völkerkunde als akademischer Disziplin zugesprochen werden.⁶⁹

Die Verbindung zur Universität zeigt sich darüber hinaus an der Finanzierung des Museums, da die Universität die Deckung der jährlichen laufenden Kosten übernimmt.⁷⁰ Dem Anliegen von Bildung und Erziehung folgend, welches sich nicht auf den universitären Bereich beschränkt, sondern ausnahmslos für alle gelten soll, wird für den Besuch der Ausstellung kein Eintritt gefordert.

Museum im Museum

„Although the Pitt Rivers (Museum, J.S.) has changed over the years it is still perceived as a Victorian museum. It has a curiously ‚homely‘ quality which inspires considerable affection in those who know it.“ (Cousins 1993: 24) Solche und ähnliche Einschätzungen auch von Seiten der Besucher zeigen, dass die Ausstellung im *Pitt-Rivers-Museum* in den vergangenen Jahrzehnten gerade wegen der dichten, viktorianisch geprägten Präsentationsweise zunehmend an Wertschätzung gewann. Das Interieur aus gedrängt stehenden, schweren, hohen Vitrinen aus Mahagoniholz – vollgestopft mit fremden und alltäglichen Dingen – erscheint für heutige Besucher als außergewöhnlicher, in Vergessenheit geratener, wiederzuentdeckender Raum, Orten vergleichbar wie Speicher, Antiquariat, Rumpelkammer, Floh- oder Jahrmarkt. Das scheinbare Durcheinander und die seltsamen, auf Grund ihrer Fremdheit geheimnisvollen Objekte werden überwiegend eher in die Tradition der Wunderkammer und Raritätenkabinette eingereiht, als dass sie als eine nach ausdrücklichen Lehr-

69 Bereits die ersten Kuratoren der Sammlung E. B. Tylor und H. Balfour lehrten Ethnologie, Archäologie bzw. Kunsthandwerk. Ebenfalls wurden, zuerst inoffiziell, bereits vor 1900 Vorlesungen in physikalischer Anthropologie und in sozialer Anthropologie angeboten. 1907 wurde der Diplomstudiengang für Anthropologie an der Universität in Oxford eingeführt.

70 Die institutionelle Abhängigkeit von der Universität beschränkt das Museum allerdings in seinen Aktivitäten insofern, als beispielsweise für museumspädagogische Programme oder spezielle Projekte keine regulären Finanzierungen vorhanden, externe Finanzierungen wegen des institutionellen Rahmens aber schwierig zu realisieren sind. (Aus Interviews mit dem Direktor Michael O' Hanlon und der Museumspädagogin Kathryn White im Mai 1999.)

prinzipien zusammengestellte Ordnung wahrgenommen werden. Gerade die nicht auf den ersten Blick augenfällige, aber doch vorhandene Ordnung kann zum einen das Bedürfnis nach dem Geheimnis, dem Fremden, dem Ungewöhnlichen im Museumsraum befriedigen, zum anderen dem Bedarf an Vermittlung entgegenkommen.

Der Eindruck eines historischen Zustands der Ausstellung wird im Wesentlichen hervorgerufen durch die zum Teil noch originalen viktorianischen, zum Teil diesen Stil imitierenden Vitrinen und die über Jahrzehnte beibehaltende Raumgestaltung. Signifikant sind die Menge und Dichte an ausgestellten Objekten. Wie bereits erwähnt, kann sie auf das Anliegen zurückgeführt werden, zum Zwecke des Vergleichs so viel Material wie möglich zu zeigen, doch war sie immer auch dem akuten Platzmangel in den zur Verfügung stehenden Museumsräumen geschuldet.⁷¹ Blackwood beschrieb die von Absicht wie Mangel gekennzeichnete Präsentation wie folgt: „As a teaching Museum we have always maintained that students should see enough in any exhibition to enable them to make up their own minds about it, rather than a few special objects picked out for them. To some visitors this gives an impression of overcrowding but most like it. The remark has often been made to members of the staff: ‚I enjoy coming here, because I always find something I haven’t seen before.‘ It must however, be admitted that there have been circumstances in which it has been necessary to display a notice reading: ‚This case is not intended to illustrate anything except our lack of space.‘“ (Blackwood 1970: 8) Die Präsentation muss(te) somit neben der Funktion des absichtsvollen Ausstellens auch die eines sichtbaren Depots übernehmen.⁷²

Der Anschein eines seit Pitt Rivers bzw. Henry Balfour unveränderten Interieurs des Museums täuscht. Quellen, wie die „Annual Reports“ zwischen 1888 und 1891, belegen bereits für die Amtszeit Balfours kon-

- 71 Mitte der 1990er Jahre verfügte das Museum (ausgenommen Balfour Building) bei über einer Million Objekten über weniger als 4.000 m² Ausstellungsfläche, was nur die Präsentation einer deutlich beschränkten Auswahl der Sammlung erlaubte. Beispielsweise konnten von ca. 3.500 Speer- und harpunähnlichen Objekten nur 263 auf einer Fläche von 35 m² ausgestellt werden. Siehe Petch 1996.
- 72 Das heißt konkret: Wenn große Objekte wie Boote dem Museum angeboten werden, können sie nur in die Ausstellung gehangen werden, da die Depots nur Platz für kleinmaßige Objekte bieten. Wo der Ausstellungsraum keinen Platz bietet, muss das Objekt abgelehnt und zurückgegeben werden.

tinuierliche Veränderungen der Objektarrangements sowie der Raumgliederung infolge weiterer Erwerbungen und der Arbeit an einzelnen Objektklassen: „The frequent arrival of news and important additions, forming links in the series, necessitates constant slight rearrangements, in order to increase the educational value of the series, so that few series can be said to be *completed*, as their interest and value is constantly increasing.“ (Annual Report 1888) oder: „During the year...several series have been systematically treated, and more or less permanently arranged and labelled...The weaving and bark-cloth series has been rearranged, similarly the series of masks, primitive boat models and the fire-making series.“ (Annual Report 1891)⁷³ Die Berichte begründen die Notwendigkeit von kontinuierlichen Modifikationen innerhalb der Ausstellungsarrangements mit der fortlaufenden Museumsarbeit, der akademischen Forschung sowie der Veränderung von akademischen Auffassungen und individuellen Einstellungen. Wie oben beschrieben, führten auch die vorsichtigen Versuche, jeweils aktuelle Ausstellungsstandards zu berücksichtigen, zu nicht unwesentlichen Veränderungen.

Auch die derzeitigen Museumsmitarbeiter begreifen die Veränderungen an der Ausstellung als einen kontinuierlichen Prozess, der mit Gründung des Museums einsetzte.⁷⁴ Das darwinistische Ordnungsprinzip war in der Ausstellung nie, in der Sammlung nur ansatzweise umgesetzt worden und existierte hauptsächlich konzeptionell in den Vorlesungsskripten und Publikationen Pitt Rivers⁷⁵. Mit Henry Balfour wurde der Sammlung ein typologisches Ordnungsprinzip zu Grunde gelegt, das, wie bereits erwähnt, unter dem Zugeständnis einer besonderen Positionierung der eigenen Kultur ein relativ gleichwertiges Nebeneinander der Kulturen akzeptierte. Modifizierungen, die Veränderungen in akademischen Auffassungen und Theorien berücksichtigen, wurden nur in Ansätzen und in einem Umfang vorgenommen, der die Beibehaltung des typologischen Ordnungsprinzips sicherte.

73 Zitiert nach Petch 1996: 14.

74 Aus Gesprächen mit Jeremy Coote, Dr. Laura Peers, Alison Petch, Dr. Hélène la Rue und Kathryn White im Mai 1999.

75 Beispielsweise in einer Vorlesungsreihe Pitt Rivers an der *Royal United Service Institution* über „Primitive Warfare“ zwischen 1867 und 1869, in einem Vortrag über „The Principles of Classification, as adopted in the arrangement of his Anthropological Collection“, gehalten am Anthropologischen Institut 1874 oder in den *catalogue raisonné* seiner Sammlung, veröffentlicht 1877.

Wie bereits von Pitt Rivers als Ergänzung empfohlen, werden ausgewählte Sammlungsbereiche als geografische Arrangements präsentiert. Die heutige Ausstellung reflektiert gerade mit diesen Präsentationen und Sammlungen sowohl die Resultate kulturellen Kontakts, die unweigerlich impliziten Veränderungen und damit verbundene Anpassungen, als auch die Übernahmen und Entwicklungen neuer Auffassungen, Methoden und Stile. Bei aller Kritik und sogar Distanzierung der Museumsmitarbeiter von der historischen Präsentationsform wird sich im gegenwärtigen Umgang mit der Sammlung auf den Gründungsvater berufen: „The trouble is that, as the General (Pitt Rivers, J.S.) said, those who record and observe bring their own cultural conditioning and inbuilt assumptions with them; it is extremely difficult, even now, when the problem is generally recognised, for anyone to be a truly impartial interpreter of the evidence...as cultures come into contact, things change and this is a process which it is impossible to reverse or prevent, even if this were desirable.“ (Cousins 1993: 27) Mit jeder spezifischen Präsentation einer Sammlung wird also immer – trotz permanenter Modifikationen – das Unbestimmte und vielfältig Interpretierbare im Umgang mit Geschichte, einschließlich der Geschichte des Museums, der sammelnden Gesellschaft und einzelner Persönlichkeiten gezeigt.

Im Folgenden soll anhand von ausgewählten Objektserien, die zu verschiedenen Zeiten für die Ausstellung zusammengestellt wurden, die klassifizierende Präsentationsform analysiert werden. Dabei sollen die typologischen und die geografischen Ordnungsprinzipien vor- sowie gegenübergestellt werden, um die Argumentation der Ergänzung des einen durch das andere Prinzip zu hinterfragen.

2.2 Die Ausstellung

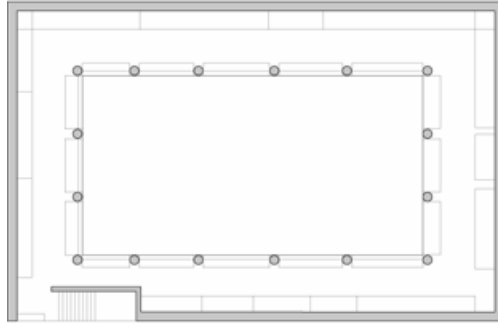


Abb. 1: Grundriss Obere Galerie, Pitt-Rivers-Museum

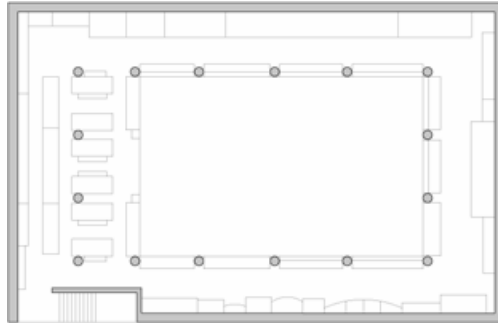


Abb. 2: Grundriss Untere Galerie, Pitt-Rivers-Museum

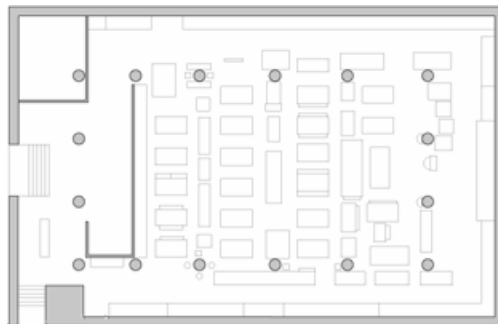


Abb. 3: Grundriss Halle, Pitt-Rivers-Museum

Der Ausstellungsraum

Die Raumarchitektur

Die Raumarchitektur im Zusammenspiel von Gebäude und Interieur bildet einen signifikanten Rahmen für die Ausstellung des *Pitt-Rivers-Museums*. Deren nachhaltiger Eindruck wird als „Museum im Museum“ definiert.⁷⁶ Analog zum Naturkundemuseum⁷⁷, welches der Besucher auf dem Weg zum *Pitt-Rivers-Museum* durchqueren muss, ist die Museumsarchitektur ein Beispiel für den Eisenskelettbau des 19. Jahrhunderts.⁷⁸ Die Begrenzung des freien Innenraums des Naturkundemuseums wird von einer Konstruktion aus dünnen Säulen definiert, deren Länge durch zwei die Wände umlaufende Galerien unterteilt wird. Die oberen Enden der Säulen gehen in ein Rippensystem über, welches das Dach trägt. Die Gurtbögen und Rippen enthalten Elemente wie Drei- oder Vierpass, welche an die Tradition gotischer Maßwerkformen anknüpfen. Im Gegensatz zum Bau des Naturkundemuseums, welcher mit der Gestaltung der Säulen und des Rippensystems deutlich auf den Kathedralbau der Gotik Bezug nimmt und folglich als „Aufbewahrungsort für Heiligtümer“ verstanden werden könnte,⁷⁹ wird der zentrale Raum des *Pitt-Rivers-Museums* eher als „Halle“, „Warenlager“ oder „Depot“ wahrgenommen. Der auffälligste Unterschied zum hellen, transparenten Glasbau des Naturkundemuseums liegt in der Dunkelheit und Geschlossenheit des *Pitt-Rivers-Museums*. Wenn erstes gemäß viktorianischen Vorstellungen Verbindungen zwischen Innen und Außen, zwischen Natur

- 76 In den mehrfach geführten Diskussionen um eine Renovierung, aber auch Umgestaltung des Museums entsprechend aktueller Museumsstandards wurde besonders von den Besuchern vehement die Konservierung des Raums sowie der Ausstellungsgestaltung gefordert.
- 77 Dieser Bau von Deane and Woodward entstand zwischen 1855 und 1860. Für eine Analyse der Beziehung von Architektur und der Konstruktion von Wissen im 19. Jahrhundert anhand des Beispiels des Oxford Natural History Museum siehe Yanni 1999, besonders Kapitel 3.
- 78 Der Kristallpalast für die Weltausstellung 1851 in London gilt als einer der wichtigsten Vorbilder für Museumsarchitekturen aus Eisen und Glas im 19. Jahrhundert. Er wurde von Joseph Paxton wie ein riesiges Treibhaus konzipiert und aus vorgefertigten Eisenskelettteilen montiert.
- 79 Yanni vergleicht die zentrale Halle mit einem Kloster; folglich entsprechen die Büros der Professoren in den Ecken des Gebäudes Mönchzellen. Siehe Yanni 1999: 80.

und Mensch schaffen will,⁸⁰ entzieht sich der geschlossene Raum des *Pitt-Rivers-Museums* dem Außen völlig und präsentiert sich als autarker, zeitloser Bereich. Gleichmäßiges Kunstlicht konzentriert auf das Rauminnere, das trotz der Galerien die drei verschiedenen Stockwerke als einen Raum wahrnehmen lässt. Dieser Raum scheint viel mehr die zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstandenen Warenhäuser zum Vorbild gehabt zu haben als die gotischen Kathedralen.⁸¹



Abb. 4: Der Eisenskelettbau des Pitt-Rivers-Museums (Foto: Nikolai Delvendahl)

Grundsätzlich kann die Architektur des Eisenskelettbaus auf Grund der Schlichtheit und Klarheit ihrer Elemente als diskret und unaufdringlich beschrieben werden. Der Raum ordnet sich der Funktion unter, als Präsentationsraum für die Ausstellungsobjekte zu dienen. Das Begreifen des Raums als „Hülle“ wird durch die Vitrinenaufstellung bestätigt, welche Raumeindrücke, dimensionale Vorstellungen und selbst Orientierungen

80 Diesem Verständnis verbunden bezog sich schon die Museumsarchitektur konkret auf das museologische Anliegen: „At Oxford, the University Museum became part of the edifying display; while the carved stone capitals *represented* natural specimens, the stone column shafts actually *were* natural specimens -or, seen through the lens of natural theology, they were authentic examples from Creation that had a function (supporting an arch), an educational value (geological information) and intrinsic beauty.“ (Yanni 1999: 84)

81 Diese ersten Warenhäuser beschreibt Giedion 1928 folgendermaßen: „Die Stockwerke bilden einen einzigen Raum. Man kann sie sozusagen mit einem Blick erfassen.“ (Giedion in Benjamin 1983: 90 [A 3,5]); Walter Benjamin charakterisiert: „die Kunden fühlen sich als Masse; sie werden mit dem Warenlager konfrontiert, sie übersehen alle Stockwerke mit einem Blick“ (Benjamin 1983: 108 [A 12,5]).

im Raum weitgehend verhindert. Ihre dominante Präsenz lenkt die Konzentration auf die enorme Menge an ausgestellten Objekten.⁸² Diese Präsentationsweise stimmt mit der Intention Pitt Rivers überein, den Ausstellungsobjekten oberste Priorität einzuräumen. Die von ihm favorisierte Präsentationsform bezog sich dementsprechend kaum auf die Gestaltung im konkreten Ausstellungsraum, sondern war ausschließlich auf die Museumarchitektur und insbesondere das Zeigen von so viel Material als möglich auf der Grundlage der von ihm aufgestellten typologischen Ordnung gerichtet.

Die Vitrinenarchitektur

Rechteckige, viktorianisch anmutende Kastenvitrinen mit hohen Glasaufsätzen dominieren die Raumausstattung und so jeden ersten Raumeindruck. Deren dichte Aufstellung gemäß einer strengen Reihung strukturiert den Raum in ein geometrisches Grundmuster, welches durch wenige frei stehende Einzelobjekte und zu einigen Vitrinen zusätzlich angefügte Tischvitrinen unterbrochen wird.



Abb. 5: Vitrinenaufstellung auf der unteren Galerie
(Foto: Nikolai Delvendahl)

- 82 Auch die dichte Präsentation von Objekten rückt das Museum in die Nähe der Warenhäuser. „Es gibt Beziehungen zwischen Warenhaus und Museum, zwischen den(en) der Bazar ein vermittelndes Glied schafft. Die Massierung der Kunstwerke im Museum nähert sie den Waren an, die, wo sie sich dem Passanten in Massen darbieten, die Vorstellung in ihm wecken, auch auf ihn müsse ein Anteil daran entfallen.“ (Benjamin 1983: 522 [L 5,5])

Dem Besucher kann das Grundmuster kaum zur Orientierung dienen, da es vor allem wegen der Vitrinenhöhe und der damit verbundenen Unübersichtlichkeit als Gliederungsprinzip fast nur im Rundgang durch die Ausstellung erfahren werden kann. Die innerhalb einer Vitrine meist auf drei Ebenen dicht neben- und übereinander angeordneten Objekte füllen die Glasvitrinen so aus, dass kaum Durchblicke in den Raum, bestenfalls bis zur nächsten Vitrine gewährt werden.

Schon die Eingangssituation bietet weder einen räumlichen Ein- noch Überblick, da der Besucher zunächst auf eine fast die volle Raumbreite ausfüllende Wand trifft. An der dem Innenraum zugewandten Seite wird diese Wand zur Präsentation von Paddeln und Handfeuerwaffen genutzt; zum Eingang wird mit dieser Wand ein Raum für temporäre Ausstellungen abgetrennt. Die Außenwände des Ausstellungsraumes sind fast vollständig durch Wandvitrinen kaschiert.

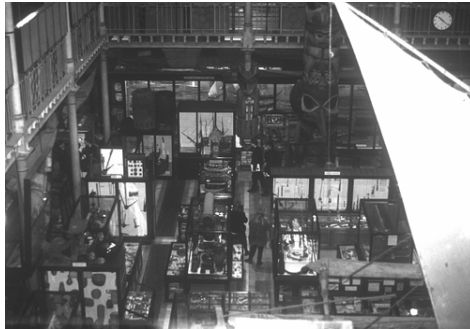


Abb. 6: Blick von der oberen Galerie in die Halle
(Foto: Nikolai Delvendahl)

Die untere und obere Galerie sowie der Treppenaufgang wurden neben der Halle seit der Museumsgründung ebenfalls als Ausstellungsfläche genutzt. Der akute Mangel an Depotraum machte jedoch wiederholt die Umwandlung von Ausstellungsflächen in Stauraum notwendig. Derzeit wird auf den Galerien insbesondere die Außenwand als Präsentationsfläche genutzt, wobei die Ausstellungsobjekte auf vorgeblendeten, mit Glastüren verschlossenen Stellwänden gezeigt werden. Auf der dem Innenraum zugewandten Seite sind Tischvitrinen aufgestellt. Die Sicht in den Innenhof war in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts noch freigegeben, der Platzmangel machte jedoch bald ein Verschließen durch vertikale Vitrinen notwendig. Auf der unteren Galerie öffnet sich an der

Nordseite, wo sich der Treppenaufgang und der Eingang befinden, der an den übrigen drei Seiten umlaufende Galeriegang in eine rechteckige Fläche. Hier werden in ähnlicher Form wie im Erdgeschoss die viktorianischen Kastenvitrinen mit teils beigefügten Tischvitrinen für die Präsentation genutzt.

Die Maße der Objekte bestimmen den Ort einer Objektklasse als Arrangement an der Wand, in den Tisch- oder den Kastenvitrinen. Großformatige landwirtschaftliche Geräte, Werkzeuge verschiedener Handwerke und Objekte der modernen nichteuropäischen Metallurgie sind folglich an den Wänden platziert, kleine Objekte wie Schmuck, Währungen, Spiele oder chirurgische Instrumente in den Tischvitrinen.

Im Folgenden werden einzelne Objekte bzw. Objektklassen und deren Präsentation beschrieben. Gegenstand der Beschreibung ist, ausgehend von der Idee der Vergleichbarkeit von klassifizierend geordneten Ausstellungsobjekten, deren Vermögen zur Vermittlung sowie die Rolle der ästhetischen Wirkung der Ausstellungsräume. Die Beschreibung erfolgt nach einer willkürlichen Auswahl und nicht hinsichtlich einer Reihenfolge, die auf einen idealen Museumsrundgang schließen könnte, denn ein solcher existiert in der Ausstellung nicht. Der Beschreibung liegen Fragen nach den Zuweisungen und Bedeutungen zu Grunde, die durch die typologische Ordnung vermittelt werden sowie nach den unterdrückten und unvermittelten Deutungen trotz sowie auf Grund der Fragen, welche die Ordnung evoziert. Schließlich soll die Rolle der als Ergänzung verstandenen geografischen Arrangements untersucht werden.⁸³

Ausgewählte Objektklassen

Webstühle und Textilien – Prozeßhafte Objektnachbarschaften

Da die Ausstellung Besuchern kein Orientierungs- oder Leitsystem zur Verfügung stellt, kann sich nur sukzessive ein Überblick über die Themen bzw. die Ordnung der Ausstellung verschafft und nicht gezielt nach

- 83 Es soll hier nochmals betont werden, dass die Beschreibung allein auf Betrachten und Vergleichen der in den Vitrinen vorfindlichen Objekte beruht. Es wurde kein sekundäres Material verwendet, um Aussagen zu treffen, die nicht aus Form, Material und den Beziehungen der vorliegenden Objekte untereinander abzuleiten sind.

bestimmten Objektklassen gesucht werden.⁸⁴ Vitrinen mit Textilien finden sich in Nachbarschaft zu Vitrinen mit Körben, Masken, Musikinstrumenten, urnenartigen Gefäßen oder auch Waffen, Fischernetzen, Schreibmaterial, Navigationsmitteln, magischen und religiösen Objekten. Die Auswahl der Objektklassen in der Ausstellung scheint kaum etwas auszuschließen und lässt auf einen universalen Charakter der Sammlung schließen. Somit erscheint diese zunächst als eine relativ unspezifische Sammlung von überwiegend historischen ethnologischen Alltagsgegenständen.

Beim näheren Betrachten der Vitrinen lassen sich allerdings Beziehungen zwischen nacheinander folgenden Objektklassen bzw. Vitrinen erkennen, die funktional, kulturell, geografisch, technisch oder ästhetisch definiert sein können. Dabei lassen sich einfache Zusammenhänge zwischen Objektklassen feststellen, beispielsweise bei Produktionsgeräten und deren Produkten wie etwa in der Präsentation von Webstühlen und Textilien. Denn auf den Webstühlen werden die Stoffe hergestellt, aus welchen die Kleidungsstücke gefertigt werden. Das unmittelbare Nebeneinander von Webstuhl und Stoff in der Präsentation legt eine Beziehung nahe, für die im jeweiligen Objekt konkrete Codierungen gefunden werden können. So lassen der technische Aufbau und die materiale Ausstattung eines Webstuhls auf mögliches Webmaterial oder den Grad der Feinheit des Stoffes schließen. Solche Decodierungen fallen leicht, weil zum einen Webstuhl und Stoff unmittelbar nebeneinander liegen und miteinander verglichen werden können. Zum anderen lässt sich der Vergleich erweitern, da innerhalb der Vitrine Webstühle und Textilien unterschiedlichster geografischer Herkunft präsentiert werden. Für die zumindest grobe geografische Einordnung bietet die spezifische Materialität des Werkzeugs signifikante Codierungen. Dieser Vergleich führt zu Vermutungen, Annahmen und Schlussfolgerungen über funktionale und strukturelle Beziehungen, über die Notwendigkeit der technologischen Abstimmung, besonders über Möglichkeiten und Abhängigkeiten in Bezug auf geografische Bedingungen. Allein das Nach- und Nebeneinander der Objekte legt Beziehungen zwischen den Objekten nahe, was gerade bei der Deutung von Darstellungen unbekannter oder ungewohnter Objekte eine wichtige Decodierungshilfe bietet. Grundsätzlich sollen mit

84 Im Museumsshop kann ein Plan erworben werden, auf welchem die präsentierten Objektklassen sowie ihre Verortung in einer oder mehreren Vitrinen auf den drei Ebenen angegeben sind.

dieser Präsentation verschiedene Techniken vorgestellt werden, um zu zeigen, wie Menschen unterschiedlichster Regionen gleiche oder ähnliche Probleme lösen.

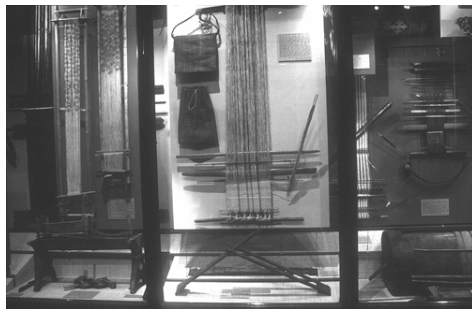


Abb. 7: Präsentation der Webstühle und Textilien
(Foto: Nikolai Delvendahl)

Daneben ist das Zeigen der Veränderung von etwa Naturprodukten, wie Wolle, über verschiedene Zwischenstufen zu sogenannten Endprodukten, wie eine Jacke, die einfachste Art der Darstellung von Prozessen. Die sukzessive Entwicklung miteinander in Beziehung stehender Objekte wird allerdings gestalterisch und räumlich kaum umgesetzt, sondern muss – vorhandene Kenntnisse solcher Prozesse vorausgesetzt – vorgestellt werden. Räumlich bietet die Vitrinenabfolge entlang der drei Außenwände eine sich spezifizierende Objektfolge: von Webstühlen über Textilien bis zu Kleidung unterschiedlichster Regionen, dann zur Nordamerikanischen Kleidung und von der Kleidung der Inuit bis zur Kleidung in Sibirien. Diese Folge stellt Beziehungen zwischen den geografisch verschiedenen, aber typologisch ähnlichen Sammlungskomplexen her, was allerdings außer dem Nebeneinander der Vitrinen von der Präsentation nicht unterstützt wird. Sie beansprucht weder Vollständigkeit noch verweist sie auf ein der Vitrinenabfolge zu Grunde gelegtes Konzept, welches beispielsweise die regionale Auswahl begründen würde. Ohne erkennbaren Zusammenhang oder Begründung folgen in den nächsten Vitrinen die Themen: Magie und Zauberkunst, Umgang mit dem Tod, Westafrikanische Skulpturen, Maori und Melanesische Skulpturen sowie Masken von Melanesien und Nordamerika.

Das nicht oder nur ausschnittshafte Vorhandensein einer diachronen Ebene der Objektpräsentation lässt sich historisch begründen. Schon

Henry Balfour entschied sich bei der Aufstellung der ersten Präsentation der Sammlung Pitt Rivers für ein unhierarchisches Nebeneinander der Objektklassen entgegen den Vorstellungen Pitt Rivers. Der Versuch einer diachronischen Präsentation auf der Basis der typologischen Ordnung wäre nach Balfour Gefahr gelaufen, Evolutionstheorien zu unterstützen. So sind in der Ausstellung einfache, schlichte funktionale Formen eines distinkten Objekttyps neben spezialisierten und spezifizierten Formen platziert. Die Zusammenstellung solcher Arrangements zeigt entgegen dem Nachweis einer linearen, kontinuierlichen Weiterentwicklung vielfältige regional, kulturell und funktional bedingte Objektformen, -funktionsweisen und -materialien. Das Nebeneinander von ähnlichen Objekten kann zum Vergleich und zur Suche nach Differenzen, Konformitäten, Korrespondenzen und deren Hintergründen animieren, die vielfältiger als ausschließlich evolutionär zu begründen sind.

Boote und Paddel – Dominanz durch Größe

Neben den Vitrinen stehen wenige große Ausstellungsobjekte frei oder auf Podesten im Ausstellungsraum. Unter diesen fällt zum einen der an der südlichen Rückwand aufgestellte 40 Fuß hohe Totempfahl der Haida-Kultur⁸⁵ auf, zum anderen das an der Nordseite aufgehängte Holzboot „Salama“. Diese beiden Objekte, welche durch ihre Größe und hervorgehobene Präsentation – die gesamte Raumhöhe ausfüllend bzw. im Raum hängend – Aufmerksamkeit evozieren, dominieren nicht nur den Raum, sondern geben indirekt auch den Deutungsrahmen der präsentierten Objekte an.

Das Boot kann auf Grund der signifikanten Form und des Segels als „Holzboot“ denotiert werden. Dabei dominieren die formalen Codes zunächst die Codes der Präsentation, die wegen des Bekanntheitsgrades von Booten als für die Denotation nicht relevant vernachlässigt werden. Die dichte Präsentation der Objekte im Ausstellungsraum macht zudem die Schlussfolgerung wahrscheinlich, dass die Präsentationsweise keinen

- 85 Dieser Totempfahl wurde 1901 von Professor E.B. Tylor in die Ausstellung gebracht. Der Pfahl, aus einem Baumstamm geschnitzt, rückseitig hohl, ist verziert mit Tierbildnissen von Frosch, Bären, Raben usw., die zu den Totems einer Familie in Masset Village, Queen Charlotte Islands, British Columbia (heute Kanada) zählte.

Kontextbezug herstellen soll, sondern praktischen Gründen geschuldet ist. Die Präsentationscodes dienen somit allein der Metakommunikation.

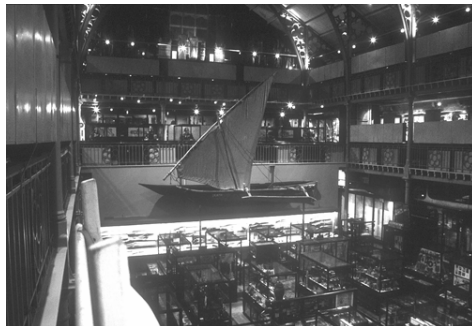


Abb. 8: Blick in die Halle zum Eingang, Boot „Salama“ (Foto: Nikolai Delvendahl)

Am äußeren Rand des Galerieumlaufs sind auf gleicher Höhe weitere Holzboote aufgehängt, womit die durch Platzmangel hervorgerufene Präsentationsweise das typologische Ordnungssystem konsequent auf gleicher Ebene weiterführt. Korrespondierend werden auf der Wand hinter dem Boot „Salama“ verschiedenste Exemplare von Paddeln gezeigt. Die Nähe von Boot und Paddeln legt wiederum eine Beziehung zwischen den beiden, formal unähnlichen Objektformen nahe. Die Kenntnis über den Zusammenhang von Boot und Paddel vorausgesetzt, können die von europäischen stark abweichenden Formen der verschiedenen Paddel zum einen überhaupt als solche denotiert werden, zum anderen lässt der Vergleich auf mögliche regionale, kulturelle oder auch funktionale Kontexte schließen. Die Zusammengehörigkeit von einzelnen Booten mit bestimmten Paddeln bzw. geografische, zeitliche oder kulturelle Konnotationen werden mit dieser Präsentation weitgehend unkenntlich gemacht und unvermittelt belassen.

Totempfähle – Fragen nach der Vergleichbarkeit

Die Präsentation des Totempfahls dagegen scheint in weniger konsequenter Weise Bezug auf das zu Grunde liegende Ordnungsprinzip zu nehmen. Auch hier bestimmten die Objektmaße die Position der Präsentation innerhalb des Raumes. Zwei kleinere Totempfähle flankieren den großen. Die materiale und formale Ähnlichkeit lässt auf den gleichen

Objekttyp schließen. Dieser muss allerdings bekannt sein, um durch Feststellen oder Wiedererkennen von Ähnlichkeiten die Totempfähle als solche überhaupt denotieren zu können. Der Vergleich der drei Totempfähle lässt zudem auf eine gemeinsame Provenienz schließen, die große Ähnlichkeit sogar den gleichen Künstler vermuten. Nahe läge demnach auch die Schlussfolgerung, dass das Ensemble der drei Objekte einen Objekttyp bildet, d.h., hier also keine typologische Zusammenstellung gemäß einer Objektklasse erfolgte, vielmehr nur verschiedene Exemplare dieser gezeitigt wird.



Abb. 9: Blick von der Galerie auf die Totempfähle
(Foto: Nikolai Delvendahl)

Die signifikanten Schnitzereien codieren die Pfähle unbestritten als „künstlerische Objekte“. Darüber hinaus liefern sie einem mit dem Objekttyp wenig Vertrauten kaum Codes für eine Gebrauchsfunktion. Die unterschiedliche Dimensionalität lässt Differenzen hinsichtlich der Bedeutung, wahrscheinlich sogar des Gebrauchs vermuten, was in der Präsentation aber weder bestätigt noch negiert wird. Gerade im westlichen Kontext werden die Pfähle wegen ihrer Monumentalität und Ästhetik wahrscheinlich als „Skulpturen“ verstanden,⁸⁶ die sich mittels Lektüre- oder Urlaubserinnerungen vielleicht sogar regional und auch funktional einordnen lassen. Das Arrangement der drei Pfähle könnte aber auch als „rekonstruierter Kontext“ interpretiert werden, welcher die originale Aufstellung solcher Totempfähle abbildet. Jedoch wird der Assoziationsrahmen für eine solche Kontextualisierung von der Präsentationsform beschränkt, welche die Einbeziehung anderer Objekte in eine Deutung

86 Die hohe Ästhetik der Totempfähle beschreibt James Clifford (1991) auf Grund der Gleichzeitigkeit von Monumentalität und Intimität der Schnitzereien als „intimate monumentality“.

abweichend von der typologischen weitgehend ausschließt. Das Ritual-objekt, dessen Charakter und Bedeutung lassen sich ohne Vorkenntnisse kaum decodieren.

Die Objektbeschriftung des großen Totempfahls bietet folgende Information: „Totem-Pole nearly 40 feet high, out from a single tree-trunk. It formerly stood in front of a native dwelling in the Haida-Village of Masset, Queen Charlotte I^D. N.W. America. (Presented by Professor E.B. Tylor, 1901).“ Demgegenüber geben die knapperen Objektbeschriftungen der kleinen Totempfähle sowohl die Funktion als auch eine Beschreibung des wichtigsten Totems; z.B.: „Mythological Totem Sculpture, British Columbia. Killer Whale (Orca Ater) represented with the Demon ‚Scana‘ residing within it. (Presented by Dr. E.B. Tylor F.R.S. 1889).“ Weitere Informationen über die Bedeutungen des Pfahls und der Totems sowie zur Sammlungsgeschichte liefert allein die Audioführung. Um Vorwürfen einer unrechtmäßigen Aneignung dieser Objekte vorzubeugen, wird im Katalog kurz die Erwerbsgeschichte wiedergegeben.⁸⁷ Das Arrangement wie die Ausstellung insgesamt nehmen bis auf die oben erwähnten Objektbeschriftungen weder auf historische und kontextuelle noch auf ethische und moralische Fragen Bezug.

Rasseln – Falsche Referenzobjekte

Im Folgenden soll eine Vitrine mit Musikinstrumenten beschrieben werden, welche zusammen mit neun weiteren Vitrinen mit Musikinstrumenten eine der umfangreichsten Präsentationen einer Objektklasse in der

87 In der Zeit des Kolonialismus gehörten gerade die markanten, kunstvoll geschnitzten Totempfähle in den Kanon begehrter Sammelobjekte der europäischen als auch außereuropäischen Museen. Ein Beispiel ist der Totempfahl im östlichen Treppenhaus des *British Museums* in London. Totempfähle sind aber auch in den Museen ihres Herkunftsgebiets im heutigen Kanada zu finden, wie beispielsweise im *University of British Columbia Museum of Anthropology* oder im *Royal British Columbia Museum*. Auch hier verweisen schon die Namen der Museen auf ihre Entstehungszeit und den kolonialen Hintergrund. Eine ausführliche Beschreibung der Ausstellungen dieser Museen liefert Clifford (1991).

Halle bildet.⁸⁸ Innerhalb der Vitrine werden auf vier Ebenen die Objekte präsentiert. Das sind neben dem Vitrinboden zwei weißgestrichene Zwischenböden aus Holz und als oberste Ebene eine Glasplatte. Die Zwischenböden werden von gedrehten Stützen aus Holz getragen, welche sich in ihrem Stil den viktorianischen Formen der Vitrinenebene anpassen.



Abb. 10: Vitrine mit Rasseln.
(Foto: Nikolai Delvendahl)

Ein erster Blick auf die Objekte in der Vitrine wird allerdings kaum, zumindest bei westeuropäischen Besuchern, Assoziationen zu Musikinstrumenten hervorrufen. Vielmehr führen einige Formen der Objekte zunächst möglicherweise zu Denotationen von „Haushaltsgegenständen“ wie ein „Holzbrett mit einem Eisenbügel“⁸⁹ in der Mitte oder die verschiedenen „Bast- oder Weidenkörbchen“ auf der oberen Ebene der Vitrine.⁹⁰ Links neben den Körben liegt ein Objekt, dessen äußere Form westlichen Konventionen gemäß Codierungen für die Denotation einer

- 88 Diese Präsentation umfasst aber nur einen Bruchteil der Sammlung an Musikinstrumenten; die eigentliche Präsentation dieser Objektklasse wird im Balfour Building gezeigt.
- 89 Die Beschriftung denotiert dieses Objekt als Klapper russischer Polizisten. Sie wurde 1913 erworben.
- 90 Beschrieben wird zunächst die dem Innenraum zugewandte Langseite der Vitrine.

„Hantel“ liefern würde. Zwei, im Durchmesser ca. 15 cm große, an den Seiten abgeplattete Kugeln sind durch eine Stange miteinander verbunden. Weidenruten und dünnes Holz als verwendetes Material sowie der Kontext der anderen Objekte widersprechen aber einer solchen Denotation. Dem indizierten Sportgerät würde wegen des Materials Stabilität und das nötige Gewicht fehlen.

Die kleine Objektetikette bietet folgende Information: „Double Rattle, used by the divine...when manipulating his basket of magic objects, Ma-lovale, Ba-lovale, Dist., N: Rhodesia 1929, Proh. by Cap. T. S. Fox Pitt Rivers 1930“. Mit diesem Satz wird das Objekt neben der Denotation als „Doppelrassel“ in einen Kontext von Mythos, Ritual, Magie, Manipulation und Beschwörung von Göttern gestellt. Die Rassel ist demzufolge kein Musikinstrument zum gemeinsamen Musizieren, zur Erbauung, Freude, dem sinnlichen Genuss, sondern ist bestimmt für einen spezifischen Zweck und eingeschränkte Benutzung durch besondere Personen. Für Vorstellungen über den Einsatz der Rasseln, ihres rituellen, religiösen oder mythischen Gebrauchs, der Geschichte und aktuellen Praxis des Rituals wird der Besucher seinem Wissen und nicht zuletzt seiner Phantasie überlassen.

Es muss darauf hingewiesen werden, dass für viele Besucher das Lesen der Objektetiketten wegen der schwer zu entziffernden alten Handschrift oder durch die ungünstige Platzierung der Etikette ausgeschlossen ist. Die Präsentationsweise liefert damit einen Code der Metakommunikation über die Vermittlungsabsicht des Museums, die allein auf Vergleich zielt und schriftliche Erläuterungen weitgehend ausschließt. Die Etiketten werden dementsprechend als Hilfsmittel der Inventarisierung und Dokumentation und nicht als die Präsentation unterstützende Texte aufgefasst.

Die Objekte in nächster Nachbarschaft zu den Rasseln liefern Codierungen, die kulturelle Unterschiede, regionale Ähnlichkeiten und formale Gemeinsamkeiten trotz ähnlicher Gebrauchskontexte annehmen lassen. Für diese Bewertungen stehen die visuellen Objektqualitäten wie äußere Form, Material, Ornamente und erkennbare Verarbeitungstechniken sowie die schriftlichen Objektdaten auf den Etiketten zur Verfügung. Neben der beschriebenen Doppelrassel liegen drei Objekte, welche grob als Behältnisse mit einem Henkel beschrieben werden können. undefinierbar scheint ein Objekt, dessen Form einem ungeordneten Bastbüschel entspricht, aus welchem aber ebenfalls ein Henkel herausragt. Allein der Henkel lässt dieses Objekt zunächst dem Typus der anderen korbähnlichen Objekte zuordnen. Im Zusammenhang mit den auf

den anderen Ebenen der Vitrine gezeigten Rasseln kann geschlussfolgert (zumindest vermutet) werden, dass sich in dem taschenähnlichen Hohlraum Materialien befinden, die durch Schütteln am Henkel Geräusche erzeugen. In diesem Zusammenhang lassen sich auch die Körbe als „Rasseln“ denotieren. Mögliche Materialien könnten Nusschalen, Muscheln, dünne Metallscheiben oder -plättchen sein, da diese als dominierende Materialien bei den anderen Rasseln zu erkennen sind, beispielsweise bei den Rasselketten für Hände, Füße oder den Bauch von Tänzern in einer beigegestellten Tischvitrine.

Zuzüglich der Vermutungen und Schlussfolgerungen für die Denotation wird ein Besucher, der sich nicht auf Vorwissen stützen kann, aus dem Arrangement kaum weitere Informationen über die korbähnlichen Objekte erhalten können. Die Ordnung innerhalb der Vitrine verändert sich aber infolge des geführten Vergleichs von einer zunächst kurios, zufällig oder zweifelhaft scheinenden Zusammenstellung von Objekten zu einer typologischen Auswahl. Die Erkenntnis oder auch vorausgesetzte Annahme einer solchen Ordnung steuert und motiviert die Suche nach entsprechenden Codierungen.

Glockenspiel – Phantastische Geschichten

Ein weiteres, an der rechten Ecke der Vitrine hängendes Objekt kann Aufmerksamkeit oder Erstaunen hervorrufen, weil es sich zunächst schwer in die Typologie von Klappern, Rasseln, Gongs und Glocken einfügen will. Einem Windspiel ähnlich wird das Objekt aus drei miteinander verstreuten Metallringen gebildet, an welchen an dünnen Fäden schmale, lange Spiralen und rombenförmig ausgeschnittene, dünne Metallscheiben hängen. Leicht übersehen wird eine in der Mitte hängende Glocke. Diese Glocke allerdings kann den Code liefern, das Objekt nicht als „Windspiel“, sondern als „Glockenspiel“ zu denotieren. Im Zusammenhang mit anderen in der Vitrine gezeigten Glocken aus Rom, Benin, Burma, England und Tibet wird die Bedeutung der Codierung für die Denotation bestätigt. Die hängende Präsentation der Glocke im Zusammenhang mit den bei Bewegung schwingenden und bei Zusammenstoß sicher auch klingenden Metallteilen ruft Konnotationen zu „Ritual“, „esoterischen Lebensformen“, aber auch zu „Mitteln der Beruhigung“ und des „Spiels von Kleinkindern“ auf. Die typologische Ordnung bzw. die benachbarten Objekte bieten aber keine Anhaltspunkte für mögliche Schlussfolgerungen zu einem dieser Kontexte.



Abb. 11: Englische Türglocke
(Foto: Nikolai Delvendahl)

Auch hier liefert das Etikett den Kontext: „England, shop door jingle made in China used in England. Beq. H. Balfour 1938.34.564.“ Mit diesem Text wird die Fülle möglicher Konnotationen stark eingegrenzt bzw. der vermutete Kontext völlig verändert. Zunächst verliert die Glocke auf Grund der Denotation als „Türglocke“ den eher metaphysischen zu Gunsten eines pragmatischen Kontextes. Allerdings bleiben Assoziationen und Erinnerungen an die noch heute verbreiteten englischen „corner shops“ nicht ausgeschlossen – das helle Klingeln oder Schellen beim Öffnen der Tür ist einprägsam. Besonders konnotationsreich ist der Textabschnitt „made in China used in England“, welcher als Hinweis auf den Produktions- und Gebrauchsort verstanden werden kann, aber wegen des großen geografischen Unterschieds der beiden Orte auch Fragen, wie die folgenden, aufwirft. Ist die Klingel ein Fundobjekt von einem Flohmarkt, das der Ladenbesitzer oder die -besitzerin aufgestöbert hatten, auf welches sie als Besonderheit, als Attraktion stolz waren? Hatten die Ladenbesitzer persönliche Beziehungen zu China? Ist die Klingel dadurch ein emotional beladenes Andenken? Waren die kolonialen Beziehungen Großbritanniens in den 1930/40er Jahren des 20. Jahrhunderts so einflussreich, dass sie sich bis zur Türklingel in einem englischen Laden zeigten? Hatte sich schon in den 1930er Jahren die Produktion bestimmter Erzeugnisse ins asiatische Ausland verlegt? Ist die Türklingel ein Souvenir einer Reise und somit ein Einzelstück? Gab es gar eine Mode, die zu einer bestimmten Zeit solche Klingeln häufig machte? Viele mögliche sehr individuelle, kulturell oder sozial bedingte, historisch einflussnehmende und beeinflusste, regional oder national bezogene Geschichten lassen diese Konnotationen zu. Die Ausstellung liefert mit der streng typologischen Ordnung keine Hinweise, um Zusammenhänge aufzude-

cken, die Geschichte und Geschichten zu vermitteln. Sie regt jedoch durch den Kontext der hauptsächlich fremden Objekte die Phantasie- und Vorstellungskraft zu vielfältigsten Konnotationen an.

Geografische Ergänzung

Die bei der Präsentation in der Halle noch eher zufällig wirkenden Unterbrechungen der typologischen Arrangements durch geografische werden auf den Galerien in deutlich absichtsvoller Weise vorgenommen. Vitrinen, wo sich Objekte eines Typs reihen, finden sich neben Vitrinen mit Objekten, welche die gemeinsame geografische und kulturelle Herkunft verbindet. Die Zusammenstellung der geografischen Arrangements beruft sich auf zwei unterschiedliche Prinzipien: entweder wird eine Objektklasse nur auf eine Region bezogen, wie Federumhänge von Hawaii oder japanische Waffen, oder es wird eine kulturelle Gemeinschaft anhand der unterschiedlichsten Objekte vorgestellt, wie die *Naga* (Nordostindien) oder die *Nuer* und die *Dinka* (Sudan).

Die Präsentation einer Objektklasse ist der klassifizierenden Präsentationsform verpflichtet, wobei die Auswahl der Objekte regional beschränkt wird. Diese Beschränkung hat entweder eine regional spezifische und auffallend ausgeprägte Objektklasse oder einen besonders umfangreichen, wissenschaftlich wertvollen oder einzigartigen Sammlungsbestand zum Grund. Die Präsentation einzelner kultureller Gemeinschaften weicht dagegen von der klassifizierenden Präsentationsform ab. Meist wird von einer Objektklasse nur ein Exemplar ausgewählt, da die präsentierte Vielfalt von Gebrauchsobjekten die Kultur charakterisieren soll. In der Vitrine zu den *Nuer* und den *Dinka* sind beispielsweise Speere, Schilde, unterschiedlichster Schmuck, Rasseln, Gefäße und Tabakpfeifen präsentiert. Damit wird der die Sammlung und Ausstellung dominierenden Ordnung eine gegenübergestellt, die nicht auf den Vergleich zwischen formal ähnlichen, d.h. typologisch identischen, jedoch individuell ausgeformten Objekten abzielt, sondern auf den Zusammenhang unterschiedlicher Objekte innerhalb eines regionalen, kulturellen Kontextes. Die geografischen Präsentationen zielen damit auf eine Addition der verschiedenen Gebrauchsobjekte zum Zweck eines Gesamteindrucks, denn das zusammengestellte Objektarrangement liefert jeweils eine spezifische Form der Charakterisierung der thematisierten Kultur.



Abb. 12: Obere Galerie,
Vitrine: Nuer und Dinka
(Foto: Nikolai Delvendahl)

Gerade auf den Galerien wird mit den geografischen Arrangements der den Vergleich provozierenden Ordnung eine eher narrativ erläuternde gegenübergestellt, die von Texten mit Daten und Hintergrundinformationen unterstützt wird. Auf Region oder Kultur verweisende Objektcodes wie Material, Herstellungs- und Verarbeitungsweise oder Dekor werden kaum genutzt, um Verbindungen durch Nachbarschaften, Gruppierungen, Nähen und Distanzen aufzuzeigen. Was zuvor eher willkürlichen Einsatz fand, scheint bei den geografischen Arrangements Methode: das Einbeziehen von Text und Bild in die Präsentation. Jedes Arrangement innerhalb einer Vitrine wird durch einen Einführungstext inhaltlich vertieft, der meist noch durch Fotos, Grafiken, Karten u.ä. unterstützt wird. Jedes einzelne Objekt wird in einer Objektbeschriftung benannt und kurz erläutert. Die Verwendung verschiedener Informationsmedien könnte damit begründet werden, dass geografische und kulturelle Zusammenhänge erläuterungs- und erklärungsbedürftig sind, weil sie inhaltlich zu komplex sind bzw. die Gefahr der Fehlinterpretation abstrakter Objektcodes groß ist. Die Präsentation versucht demgegenüber allerdings kaum die typologisch unterschiedlichen Objekte miteinander in bedeutungsvolle Beziehungen zu bringen. Vielmehr werden die Objekte eher nach dekorativen Prinzipien in den Vitrinen geordnet, die Schaufenstergestaltungen stark ähneln. So sind die Speere und Schil-

de in der Vitrine der *Nuer und Dinka* zu fächerartigen Arrangements geordnet, die Objekte in der Vitrine der *Naga* von einer gedachten Mittelachse aus in gespiegelter Entsprechung aufgestellt.

Auf metakommunikativer Ebene kann als Motivation der verstärkt eingesetzten Informationsmedien der im 20. Jahrhundert gestiegene Informationsbedarf vermutet werden, welcher sich auf Hintergründe, Wechselbeziehungen und Verhältnisse richtet. Demnach genügt es nicht mehr, allein das Fremde zu zeigen. Vielmehr sollen deskriptive Erläuterungszusammenhänge das Andere, den Anderen sowie die Vielfalt begründen. Daneben wird auch dem Museum als öffentlicher Institution Rechnung getragen, welches nicht mehr nur Studenten, Akademikern und mit den Inhalten in irgendeiner Weise Vertrauten, sondern auch dem allgemeinen Publikum dienen soll. Die Menge und die Länge der Texte verweisen allerdings noch immer auf den akademischen Hintergrund, dessen deutlichstes Zeichen die bibliografischen Verweise am Ende der Einführungstexte sind.

Nach Pitt Rivers sollten die geografischen Arrangements die typologischen sinnvoll ergänzen. Eine solche Ergänzung würde sich aber in erster Linie auf eine Erweiterung des beabsichtigten Vergleichs beziehen, wobei regionale Kennzeichen und kulturelle Besonderheiten innerhalb entsprechend zusammengestellter Objektklassen fokussiert werden könnten. Damit sind primär wieder die äußerlich sichtbaren Codes für den Decodierungsvorgang relevant; beispielsweise verweisen die verwendeten Materialien der Objekte oft auf regionale Rohstoffe oder Produkte, ähnliche Muster und Dekors auf eine kulturelle und regionale Formsprache. Ein Beispiel eines solchen Arrangements ist die oben beschriebene Präsentation der Webstühle im Erdgeschoss. Der sowohl typologisch als auch geografisch zu führende Vergleich begründet hier das Nebeneinander beider Ordnungen als Erweiterung durch die jeweils andere Ordnung sowie als Vervollständigung des gesamten Betrachtungsrahmens. Ihr Verbindungsglied bildet die Objektgerichtetheit der Präsentation wie auch der Vergleich als Methode der Auseinandersetzung innerhalb der Ausstellung.

Die gesamte Präsentation regt allerdings nur in begrenztem Rahmen zu solchen komplexen, mehrschichtigen Vergleichen an. Da die geografischen Arrangements meist unvermittelt und unbegründet als autonome Einheiten zwischen den typologischen in der Ausstellung verortet sind, erscheinen sie eher als Unterbrechungen denn als ergänzende oder parallele Ordnungen neben der typologischen Präsentation. Nur selten stehen beide in Beziehung; wobei allerdings vermerkt werden muss, dass sich

schon die Beziehungen zwischen den benachbarten typologischen Arrangements oft eher zufällig bzw. dem Raum oder Platzmangel geschuldet denn intentional ergeben. Der Objektvergleich bleibt auch hier überwiegend auf das einzelne Arrangement innerhalb jeder Vitrine beschränkt.

Nach der oben geführten Beschreibung scheint die Kombination von typologischen und geografischen Arrangements hinsichtlich ihrer Intention im Kommunikationszusammenhang der Präsentation unentschieden. Ein Grund dafür muss in der Geschichte des Museums – eingebettet in die akademische und museologische Geschichte – gesucht werden. Innerhalb der Institution scheint dem Sammeln und der Ordnung der Sammlung große Aufmerksamkeit geschenkt worden zu sein, allerdings wurde Letztere immer nur ansatzweise auf die Präsentationsform übertragen. Auch theoretische Auseinandersetzungen mit dem Problem wurden verschiedentlich gesucht, deren Resultate sich jedoch immer nur auf einzelne Arrangements auswirkten. In der Ausstellung wird dies als inkonsequente oder unentschlossene Haltung erfahren, welche vor allem dem schwierigen Umgang mit dem historischen Charakter des Hauses geschuldet ist, der jede notwendige Renovierung zur Grundsatzdebatte um das „Museum im Museum“ werden lässt. Im Folgenden soll dieses Problem am Beispiel der Umgestaltung der oberen Galerie beschrieben werden.

Umgang mit schwierigem Erbe

Die Ausstellungsfläche der oberen Galerie war bei Gründung des Museums ähnlich der unteren Galerie mit Wandvitrinen an der Außenseite und Tischvitrinen an der Innenseite ausgestattet. Eine umfassende Neugestaltung der Galerie wurde Mitte der 1970er Jahre an der Nordseite begonnen, die allerdings bald in Umbauarbeiten zur Gewinnung von zusätzlichem Depotraum mündete. Erst um 1990 wurden für die Süd- und Westseite der Galerie neue Konzeptionen erarbeitet und bis 1995 umgesetzt.⁹¹ „I think that the new displays, which show large numbers of objects from every corner of the world and every conceivable type, follow in the great Pitt Rivers Museum tradition whilst not being hidebound by it. I hope that the inclusion of detailed information panels and labels for each object will increase visitor interest and knowledge whilst not detracting from enjoyment of the objects themselves, the most important

91 Siehe Petch 1996: 17ff.

things. The new displays should attract many visitors to the gallery who will learn that weapons, as well as being used to maim and kill other humans, can be used for survival, ritual and ceremony and that there are as many solutions to the problems of weaponry as there are for any other artefact.” (Petch 1996: 21)



Abb. 13: Obere Galerie, Vitrine:
Speere (Foto: Nikolai Delvendahl)

Noch immer dominieren Wand- und Pultvitrinen sowie über diesen hängende vertikale Vitrinen und Vitrinenschränke als Stauraum die Raumgestaltung. Schon seit der ersten Ausstellung um 1890 war die obere Galerie der Präsentation von Waffen verschiedenster Art der Antike bis zur Moderne vorbehalten. Vornehmlich wurden und werden Speere, Harpune, Keulen, Schilde, Jagd- und Angelmaterial gezeigt. An der Südseite der Galerie werden in zwei geografischen Arrangements die *Naga* sowie die *Nuer* und *Dinka* vorgestellt. Da sich Objekte der *Naga*-Kultur auch an anderen Stellen im Museum finden, kann dies entweder auf die Codierung der Bedeutung der Kultur zu einer bestimmten Zeit oder die eines Sammlungsschwerpunkts des Museums verweisen. Die *Naga*-Kultur, tatsächlich eine der größten kulturellen Sammlungen des Museums, als einzelne Kultur und nicht mehr ausschließlich innerhalb typologischer Reihen zu behandeln, scheint also angebracht. In der Vitrine sind Textilien, Hand-, Hüft-, Fuss- und Halsschmuck, kleine Holzfiguren, ein Spazierstock, Kopffägertrophäen, ein Speer, Schilde, Tabak-

pfeifen, Koch-, Trink- und Essgeschirr zusammen mit Text- und Fotomaterial zur Lebensweise der *Naga* ausgestellt.

Die aktuelle Neugestaltung der Galerie zeigt den sensiblen, aber auch schwierigen Umgang des Museums mit der eigenen Geschichte, auf die sich die neue Konzeption und Gestaltung dezidiert beruft. Der Objektauswahl lagen nach Petch (1996) folgende Kriterien zu Grunde: alle Waffentypen zu zeigen, soweit es die Sammlung erlaubt, Objekte aus den verschiedensten Gebieten der Erde auszuwählen sowie einige, in Bezug auf Menge oder Bedeutung besondere Sammlungsteile hervorzuheben.



Abb. 14: Obere Galerie, Vitrine:
Naga (Foto: Nikolai Delvendahl)

Mit diesen Auswahlkriterien schließt die Konzeption neben der typologischen Ordnung die geografische konsequent mit ein. Sie, wie vornehmlich auch die Gestaltung, kann mit Begriffen wie rücksichtsvolle Rekonstruktion oder kritische Anpassung an Tradition und Geschichte beschrieben werden. Das zeigt sich im Nachbau der viktorianischen Vitrinen und deren Aufstellung entsprechend der vorgegebenen Raumordnung bis zur Gestaltung innerhalb der Vitrinen, die weitgehend den historischen Arrangements nachempfunden wurde.

Eine kritische Anpassung betrifft die Wahrung der Tradition der Präsentationsweise des Museums, wobei mit einer vertretbaren Distanzierung auch zeitgenössische museologische und ästhetische Ansätze Be-

rücksichtigung erfahren. So werden die Objekte innerhalb der Vitrinen nicht mehr ausschließlich nach dem Grundsatz des höchsten Fassungsvermögens und Vergleichangebots geordnet, sondern als bewusste Auswahl und absichtsvolle Gegenüberstellung arrangiert. Vitrinenböden und -hintergründe werden nicht mehr als neutrale Flächen verstanden, sondern in zurückhaltender Weise gerade bei den geografischen Arrangements zur Kontextbildung genutzt. Naturmaterialien wie Stein, Sand, Stroh u.ä. oder auch nur Farbgebungen codieren beispielsweise topografische, klimatische und landschaftliche Beschaffenheiten der Herkunftsregion der ausgestellten Objekte.

Die Berücksichtigung und Einbindung aktueller museologischer Theorien betreffen auch die Einbeziehung von Text und Bild in die Arrangements. Im Unterschied zu den Präsentationen in der Halle und der unteren Galerie werden hier auch die typologischen Arrangements zurückhaltend mit Objektbeschriftungen, kleinen Texten und Fotografien ausgestattet. Als Illustrations- und Dokumentationsmaterial sollen Kontextbeziehungen dargelegt und Situationen der Eingebundenheit und des Gebrauchs der gesammelten Objekte in Alltagssituationen gezeigt werden.

Der unterschiedliche Umgang mit Text- und Bildmaterial innerhalb der Ausstellung verweist auf metakommunikativer Ebene auf die Geschichte des Hauses – eingebunden in die wandelvolle Geschichte der Wissenschaften sowie der Museums- und Ausstellungspraxis. Dies belegt beispielsweise die Geschichte der Fotografie. Deren Bedeutungsverschiebung vom Dokumentationsmaterial zum autonomen Medium auch der akademischen Forschung führte dazu, dass eigenständige Sammlungen von Fotografien angelegt und entsprechend als Ausstellungsobjekte anerkannt wurden. Das *Pitt-Rivers-Museum* hat mit ca. 125.000 Fotografien, deren frühestes Exemplar 1858 datiert ist, eine beachtenswerte Sammlung. Diese liefert zu den materiellen Objekten kontextuelle, historische, kulturelle, aber auch von den Objekten unabhängige, besonders soziale Informationen.⁹² Zunächst reflektieren die Fotos aber die Sicht des einzelnen Fotografen auf die fremde Welt und liefern damit zu einem gewissen Maß auch Aussagen zur Geschichte und den Beziehungen zur Welt der sammelnden Nation, in diesem Fall Großbritanniens. Innerhalb der Präsentationsordnung kann eine solche Fotosammlung einer-

92 Neben der historischen wie kulturellen Bedeutung sind Fotografien durch eine spezifisch ästhetische Dimension geprägt. So erlangen Fotografien oft zunächst als Kunstobjekte einen eigenständigen Objektstatus innerhalb einer Sammlung.

seits das Einfügen einer neuen Objektklasse bedeuten, die als solche präsentiert wird. Andererseits kann sie auch, meist im Zusammenhang mit Texten, in die klassifizierende Ordnung integriert werden. Ob dies als Konkurrenz oder Unterminierung der ursprünglichen Ordnung interpretiert wird, ist von der Art und Weise der Einbeziehung, der Dominanz von Objekten über Text und Bild oder vice versa abhängig.

Die beschriebene Ausstellung zeichnet sich insofern durch eine konsequente Haltung hinsichtlich der Verwendung von Foto- und auch Textmaterial aus, als jedes Arrangement durch einen Einführungstext, oft mit Bildmaterial, begleitet wird und alle Objekte durch Objektbeschriftungen bezeichnet werden. Der Einführungs- oder Erläuterungstext liefert kontextuelle Bezüge zum Thema, wohingegen die Objektbeschriftungen nur die üblichen stichwortartigen Daten liefern. Letztere heben die Zufälligkeit des Informationsangebotes der historischen Objektetiketten auf. Allerdings entspricht der Umfang des Textmaterials, besonders der Erläuterungstexte, selten dem aktuellen Ausstellungsstandard. Er scheint eher der akademischen Ausstellungsintention verpflichtet bzw. dem Mangel an Information in der übrigen Ausstellung geschuldet.

Die jeweilige typologische bzw. geografische Ordnung bleibt erhalten. Leider wird die Möglichkeit der Herstellung von Beziehungen zwischen beiden Ordnungen kaum gesucht, sondern eher durch die gleichen deskriptiven Medien und ähnliche Gestaltungen als Gegenüberstellungen oder Ergänzungen weitgehend unkenntlich gemacht. Die Einbeziehung kontextueller Bezüge bzw. einer diachronischen Erzählebene durch Text und Bild kann als Unterminierung der typologischen Ordnung kritisiert, als Aufgeben einer konsequenten Haltung verstanden werden oder aber als fundamentale Erweiterung des Vermittlungsangebots der Präsentation. Die Integration der geografischen Ordnung, von Fotografien und Erläuterungstexten in die Ausstellung verdeutlicht somit auch die Grenzen des Vermittlungsrahmens typologischer Arrangements, der durch eine bedingungslose Gerichtetheit auf die Objekte sowie durch Synchronie innerhalb der Arrangements gekennzeichnet ist.

2.3 Präsentationsform: Klassifikation

Nachhaltiger Raumeindruck

Die Attraktivität des *Pitt-Rivers-Museums* beim Publikum macht weniger die klare typologische Ordnung aus, die zum Vergleichen der Objek-

te auffordert. Es sind vielmehr die massenhaften, sehr fremden Objekte und die besondere Atmosphäre des Ortes, die Staunen hervorrufen und die Vorstellungskraft anregen. Der Ausstellungsraum vermittelt den Eindruck eines zeitlichen Stillstands in einer geheimnisvollen Rumpelkammer. Das scheinbare Durcheinander von überfüllten Vitrinen, die Unübersichtlichkeit und Geschlossenheit des abgedunkelten Raumes liefern Konnotationen für solche Deutungen. Die Dichte von Objekten in Vitrinen und deren Ordnung in typologische Arrangements sind die spezifischen Merkmale des *Pitt-Rivers-Museums*. Sie werden von den Besuchern oft als „unberührte, original viktorianische Präsentation“ interpretiert und inzwischen auch eingefordert: „It is ‚a museum of museums‘ lost in a time warp. It should never be changed. It is a monument to colonialism filled with loot properly belonging to other people. It is a de-contextualized jumble. It is a glorious treasure trove of the unexpected, the beautiful and the intriguing.“ (Cousins 1993: 23) Der dezidiert geäußerte Wunsch, das Museum in diesem historischen Zustand zu belassen, ist eine Folge der besonderen Wirkung und Anziehungskraft des Raumes. Seit Jahrzehnten erschwert dieses Anliegen allerdings die aktuelle Museumsarbeit hinsichtlich veränderter museologischer Konventionen, Normen und Ansprüche gerade im Ausstellungsbereich. Ironischerweise löst die Ästhetik des Raumes am Ende des 20. Jahrhunderts bei Besuchern Assoziationen zu den Kunst- und Wunderkammern des 16.-18. Jahrhunderts aus, genau jenem Eindruck, dem Pitt Rivers die typologischen Arrangements als neue Präsentationsform entgegenzustellen beabsichtigte. Denn gegenüber dem Evozieren von Staunen und Überraschung sollten die Typologien vornehmlich zur Bildung und Erziehung beitragen.

Grundsätzlich kann festgestellt werden, dass in der Präsentationsform *Klassifikation* die Raumästhetik ein einflussreiches, wenn auch überwiegend unbeachtetes Element der Wahrnehmung ist. Wie im *Pitt-Rivers-Museum* wird die Ästhetik des Ausstellungsraums häufig durch historische Gebäude bestimmt, da *Klassifikationen* in Form und Gestalt meist ohne nennenswerte Veränderungen vornehmlich der ihrer Entstehungszeit um Ende des 19./Anfang des 20. Jahrhunderts entsprechen. Die dezidierte Objektgerichtetheit, welche sich in der Präsentation von Objektreihen zeigt, richtet die Aufmerksamkeit vermeintlich allein auf die scheinbar endlosen Folgen von Objekten bzw. Vitrinen. Die unterschiedlichen Größen der Objekte verursachen verschiedene Vitrinenmaße als einzige Unterbrechung der gleichförmigen Raumgestaltung. Die strenge Reihung, noch betont durch die gleichmäßigen Reihen von Objekten innerhalb der Vitrinen, erzeugt eine kennzeichnende, meist geometrische,

gliedernde Raumstruktur und wird zum maßgeblichen Raumeindruck. Dieser steht in Abhängigkeit zur Ästhetik des umgebenden Raumes, denn die Gleichförmigkeit kann als Monotonie zwischen Erhabenheit, wohlthuender Ruhe und Langeweile empfunden werden. Die Fülle an Objekten und die akademische Strenge der Objektreihen können Wahrnehmungen wie ehrfurchtsvolle Stille, andächtiges Betrachten, Bestaunen, aber eben auch Hilflosigkeit, Verwirrung und Ärger gegenüber der Ignoranz „Eingeweihter“ hervorrufen. Die erstgenannten Wahrnehmungen sind meist mit einer Verlangsamung der Bewegungen und Vereinzelung der Betrachter, letztgenannte mit Flüchtigkeit und schnellem Durchqueren der Räume verbunden. Selten sind die Ausstellungsräume von *Klassifikationen* mit Besuchern überfüllt.⁹³

Bedeutungsbegrenzung

In klassifizierenden Präsentationen wird den Ausstellungsobjekten die primäre Position zugewiesen. Durch das Vergleichen von ähnlichen Objekten sollen Besucher zu Annahmen und Erkenntnissen über die jeweilige Objektklasse, aber auch darüber hinaus gelangen. Wie in den Beschreibungen deutlich wurde, werden in *Klassifikationen* mögliche kontextuelle Zusammenhänge aus dem Vermittlungsrahmen ausgeschlossen. Für die Eingliederung von Objekten in klassifizierende Ordnungen sind Objektformen, -funktionen, -eigenschaften sowie die regionale wie kulturelle Zugehörigkeit relevant. Deren individuelle Objektgeschichte spielt im neuen Bedeutungszusammenhang nur selten eine Rolle. Die Objekte werden zu Zeichen, die auf unterschiedliche Formen funktionsgleicher Objekte, auf vielfältige Funktionen eines Objekttyps, auf Spezifizierungen auf Grund regionaler Erfordernisse oder kultureller Ansprüche oder auf enzyklopädische Charakteristika verweisen. Das Ausgrenzen der individuellen Merkmale und Geschichte aus dem Bedeutungsprozess macht die Objekte zu exemplarischen, austauschbaren Vertretern einer Objektklasse.

- 93 Es soll allerdings die Vermutung nicht ausgeschlossen werden, dass Besucher diese Räume wegen ihrer Ruhe als Rückzugsorte nutzen. Beobachten lässt sich dies beispielsweise in dem sehr lebendigen, mit vielfältigen Raumgestaltungen die Besucher überraschenden, anregenden, aber auch konfrontierenden Londoner *Natural History Museum*, wo die Präsentation der Mineraliensammlung einen solchen Ort bietet.

Daher bieten *Klassifikationen* die Möglichkeit, für Studienzwecke, Konservierungen, Restaurierungen, Forschungsvorhaben und Neuerwerbungen jederzeit ähnliche Objekte in bestehende Objektarrangements einzugliedern. Gleichmaßen können andererseits einzelne Objekte ohne Beeinträchtigung des Arrangements entnommen werden. Auch im *Pitt-Rivers-Museum* ist das Ein- und Ausgliedern von ausgestellten Objekten eine permanente, von Besuchern jedoch meist unbemerkte Arbeitspraxis. Mit Blick auf den individuellen, die Bedeutung und Attraktivität bestimmenden Charakter der Sammlungen ist das Praktizieren des Austauschs von Objekten allerdings unpopulär, weil damit die Auswahl vergleichbarer Objekte eingeschränkt wird.

Für die Mehrzahl der heutigen Besucher im *Pitt-Rivers-Museum* folgt, so soll behauptet werden, auf der Wahrnehmungsebene aus der Konfrontation von Raumeindruck und Objektordnung ein Zusammengehen von Staunen und Sich-Wundern mit Erkennen und Schlussfolgern. Eine wichtige Voraussetzung für die Auseinandersetzung mit den gezeigten Objekten scheint die Präsentation von alltäglichen oder in irgendeiner Weise bekannten Objekten, die zunächst nicht, wie bei Raritäten und Kuriositäten, Erklärungsbedarf erzeugen, sondern zumindest denotiert werden können. Außerhalb des Rahmens von bekannten oder Alltagsobjekten bietet der Kontext der Objektklasse eine wichtige Grundlage für die Denotation. Denn nur ein einziges Objekt der Klasse muss denotiert werden, um den Be/Deutungsumfang der Denotation wenigstens einzugrenzen. Meist kann der Name der Objektklasse auch als Name, zumindest als Oberbegriff auf die einzelnen Objekte der Klasse übertragen werden. Durch die im Vergleich auszumachenden Unterschiede, Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen liefern die Ausstellungsobjekte Konnotationen, die den Oberbegriff oder Namen spezifizieren, aber auch etwas über die Menschen, die die Objekte gemacht und genutzt haben, vermitteln können, zumindest errahnen und vermuten lassen. Im Vergleich der ethnologischen Objekte lassen sich Beziehungen herstellen, welche auf Ähnlichkeiten sowie Unterschiede zwischen verschiedenen Kulturen verweisen.

Allerdings ist das Vergleichen und daraus Schlussfolgern begrenzt bzw. kann leicht zu Missdeutungen und Fehlinterpretationen führen, da verschiedene Alltagsobjekte zwischen einigen Kulturen weder ähnlich noch vergleichbar sind. Darüber hinaus können Objekte trotz Vergleichsmaterials fremd und unverstanden bleiben, wenn sie für einen Rezipienten ausschließlich die Fremdheit und das Anders-Sein des Objekts codieren.

Das einzelne Objekt wird dann als „Unbekanntes“ und schließlich allein als „Ästhetisches“ wahrgenommen. In den oben geführten Beschreibungen zeigte sich dies dort, wo ein Objekt nach westeuropäischen Maßstäben nicht zu der umgebenden Klasse zugeordnet werden konnte, da die vorhandenen Codierungen nicht mit denen der übrigen Objekte zu vereinen waren. Eine Zuordnung konnte dann nur mit Hilfe von Daten der Objekttiketten vorgenommen werden. Hier zeigen sich die Grenzen der Vermittlungsfähigkeit der Objekte selbst sowie die Notwendigkeit von begleitendem Textmaterial.

Textmangel

Das Verweigern von Texten in der Ausstellung des *Pitt-Rivers-Museums* resultiert nicht aus einer skeptischen Haltung gegenüber schriftlich fixierten Informationen oder Interpretationen, sondern aus der Überzeugung, dass durch Vergleichen des typologisch geordneten, innerhalb der Klasse variierenden, unterschiedlichen Materials der Besucher alle relevanten Informationen erhalten kann.⁹⁴ Die Präsentation konzentriert sich deshalb auf das Zeigen sowohl von Vielfalt als auch von Nachbarschaften, Gegenüberstellungen und Kombinationen von Gleichem, Ähnlichem und Unterschiedlichem. Bei den geografisch geordneten Sammlungsteilen werden demgegenüber häufig kurze Texte genutzt, um kontextuelle Hinweise zu geben bzw. um Beziehungen zwischen Ausstellungsobjekten zu erläutern. Der Kritik, welche ein Angebot an Informationen über die Objekte, ihre Provenienz und kontextuellen Zusammenhänge einfordert, muss zunächst der Grundcharakter von *Klassifikationen* entgegengehalten werden. Denn *Klassifikationen* verweisen nicht auf eine natürliche, in der Welt vorfindliche Ordnung, sondern auf eine abstrakte, virtuelle, nach akademischen Grundsätzen und Interessen konstruierte. Sie sollen weder Kontexte abbilden, noch in erster Linie auf solche verweisen. Die *Klassifikationen* sollen vordringlich die Konzentration auf sich selbst und die innerhalb einer Klasse sowie zwischen verschiedenen Klassen bestehenden Verknüpfungen lenken. Nur sehr begrenzt bzw. unter Einbeziehung anderer Ordnungen, wie beispielsweise der geografi-

94 Die konsequente Haltung, keine Texte, sondern allein die Objekte zu präsentieren, wurde im *Pitt-Rivers-Museum* seit den 1950er Jahren zu Gunsten von Themenüberschriften und kurzen Texten, vornehmlich bei den geografischen Arrangements, aufgegeben.

schen, können Aussagen über Gesellschaft und Kulturen auf Grund von Bewertungen der festgestellten Analogien und Homologien der Objektklassen getroffen werden. Doch unterliegen beispielsweise typologische Ordnungen der Gefahr, zufällige Ähnlichkeiten als morphologische Affinitäten anzunehmen. Solche Annahmen können zu dem Schluss führen, dass die gleiche Form oder Funktion zwei Objekte unterschiedlicher geografischer Herkunft notwendigerweise als Glieder einer phylogenetischen Klasse auffassen läßt. Hier gilt es, den Anspruch zu prüfen, der hinsichtlich einer Abbildbarkeit von Welt mit typologischen Arrangements verfolgt wird bzw. Ordnungen oder Vermittlungsmedien zu finden und additiv einzusetzen, die als Korrektive solcher Schlussfolgerungen dienen können.

Das Ausschließen von schriftlichem Informationsmaterial kann in diesem Zusammenhang als Konvention von *Klassifikationen* festgestellt werden, die in erster Linie mit der Geschichte der Präsentationsform begründet werden muss. Denn die meisten Präsentationen von *Klassifikationen* berufen sich auf wissenschaftliche Sammlungen, die im Zusammenhang der Ausbildung der Einzelwissenschaften im 18. und 19. Jahrhundert und der Durchsetzung von Klassifikationssystemen zusammengestellt wurden.⁹⁵ Sie dienten vornehmlich und lange Zeit ausschließlich Akademikern, also einem Fachpublikum, bei dem das Wissen um die Zusammenhänge vorausgesetzt werden konnte. Aus diesem Grunde waren Einführungen und Erläuterungen für die Präsentation unnötig, denn das vordringliche Interesse galt den Objekten. Da viele der heutigen Präsentationen von *Klassifikationen* auf eine solche Geschichte, zumindest Tradition zurückgeführt werden müssen, wird die scheinbare Ignoranz dem Laien gegenüber zumindest erklärbar.

Häufig sind in diesen historischen Präsentationen inzwischen zumindest die Vitrinen mit den Namen der Objektklassen und die Objekte mit Objektbeschriftungen versehen. Diese Informationen aus Name, Herstellungs- oder Fundort und -zeit, Material, Produktionstechnik u.ä. können, wie oben zu sehen war, für das Betrachten und Vergleichen relevante Daten liefern. Allerdings können Objektbeschriftungen auch als Aneinanderreihungen von hauptsächlich Fachtermini erscheinen, welche von Laien nur als kryptische Texte wahrgenommen werden. Nach der besonders in den 1960er Jahren massiv geäußerten Kritik, mit *Klassifikationen*

95 Beispiele dieser Präsentationsform sind vor allem in naturhistorischen, technischen aber auch archäologischen und ethnografischen Museen zu finden.

allein einem interessierten Fachpublikum zu dienen, werden inzwischen entweder die Arrangements von Objektklassen in der Ausstellung durch andere Präsentationsformen ersetzt oder als historische, noch erhaltene Präsentationen deklariert. Die Folge sind Mischformen von Präsentation.⁹⁶ Auffällig ist, dass *Klassifikationen* überwiegend zu Gunsten einer anderen Präsentationsform abgelöst werden und nur selten als Präsentationsform selbst modifiziert werden, so dass sie aktuellen Standards und Ansprüchen entsprechen. Das Vertrauen in klassifizierende Objektpräsentationen, ob hinsichtlich der primären Objektfokussierung, des möglichen Erkenntnisgewinns oder der Attraktivität scheint im zeitgenössischen Ausstellungswesen nur gering.

Klassifikation – Ein Definitionsangebot

Die Hoffnung Pitt Rivers auf einen erleichterten Zugang zu fremden, ethnologischen Objekten über ihre Ähnlichkeit und Vergleichbarkeit mit den aus dem alltäglichen Umgang gewohnten Objekten scheint sich nur begrenzt zu erfüllen. Bestimmte Ähnlichkeiten sind zu gering bzw. verweisen nicht auf die gleiche Objektklasse; andere entstehen durch kulturelle Bedürfnisse und Traditionen, auch Gebrauchsgegenstände, die anderen Kulturen unbekannt sind. Vergleich und Interpretation können dann zu irrigen Schlussfolgerungen führen, weil die Form und Gestaltung eines Objekts oder einer Objektklasse immer nur entsprechend der eigenen Konventionen decodiert, bewertet und eingeordnet werden. Die klassifizierende Ordnung bietet hinsichtlich solcher Fehlinterpretationen kein Korrektiv. Es bleibt immer eine Fremdheit, da die Objekte ausschließlich gemäß ausgewählter Eigenschaften oder Charakteristika definiert werden. Die Hintergründe für spezifische Formen, die Zeit und den Ort von Produktion und Gebrauch bleiben ungeklärt, da eine Einordnung in historische, gesellschaftliche, kulturelle und politische Kontexte ausbleibt.

Die (unaufgelöste) Fremdheit der Objekte übt andererseits, wie im *Pitt-Rivers-Museum* zu beobachten ist, eine Anziehungskraft aus, die den Schwierigkeiten der Informationssuche und besonders dem Verlust von Interesse, Neugier und Aufmerksamkeit entgegenwirkt. Ungewöhnliche

96 Die *Naturkundemuseen* in Berlin und in London sind Beispiele solcher Mischformen, wobei in beiden die Mineraliensammlung als typologisches Arrangement verblieb.

Materialien, Objektformen und Dekors können motivieren, um entweder mit Hilfe von Erinnerungen, Kenntnissen, Phantasie oder im Vergleich der miteinander kombinierten Objekte auf Regionen, Kulturen, Gebrauch und Bräuche zu schließen. Die dicht gefüllten Vitrinen sowie die großformatigen freistehenden Objekte vermitteln trotz ihrer Unterschiedlichkeit und Vielfältigkeit einen Eindruck von Harmonie, Homogenität und Konformität, der auf die Sammlungs- und Präsentationsgeschichte zurückgeführt werden muss.

Allgemein kann festgestellt werden: Klassifizierende Ausstellungen präsentieren Ordnungsprinzipien wissenschaftlicher Klassifikationssysteme anhand weitgehend austauschbarer, exemplarischer Objekte. Die Museumsobjekte erscheinen in Klassen unterschieden und geordnet, aber isoliert und ohne Verweis auf ihren sozialen, regionalen, kulturellen Kontext. Die individuelle Geschichte der Objekte bleibt unbesprochen. Erwähnt werden meist Angaben zum Fundort, -zeit und -situation. Diese Präsentationen versuchen weder durch Gestaltung noch durch narrative bzw. informierende Inhalte auf den ursprünglichen Kontext der Ausstellungsobjekte Bezug zu nehmen oder ihn zu simulieren. Die Ausstellungsobjekte werden in einem Ist-Zustand, weitgehend von jeder temporalen Dimension befreit und in signifikanter Entfernung zum täglichen Leben präsentiert. Im Kontext der Ausstellung werden sie zu Repräsentanten wissenschaftlicher Systeme. Dafür wird das einzelne Objekt, unabhängig von Kennzeichen der individuellen Geschichte, auf formale und funktionelle Eigenschaften reduziert. Es wird zum Vertreter einer spezifisch definierten Klasse innerhalb einer bestimmten Systematik. Die Fähigkeit der Ähnlichkeit und Vergleichbarkeit von Objekten wird genutzt, um Klassen zu bilden. Die Ordnung der Objekte innerhalb und zwischen den Klassen sowie die Ähnlichkeiten der Objekte innerhalb einer Klasse widerspiegeln die Systematik des museologisch-wissenschaftlichen Kontextes. In der Reduzierung der Informationen über die Museumsobjekte auf messbare Daten verbirgt sich das Bestreben zur Präsentation von wissenschaftlichem oder verwissenschaftlichem Material. Mögliche wie auch unentbehrliche Präsentationsmittel werden auf ein Minimum an Vitrinen und Objektbeschriftungen reduziert. Die Vitrinen werden rein funktional als „content-less temporal form“ (Shanks und Tilley 1992: 70), als „Behältnisse zum Schutz der Objekte“ verwendet.

Mit *Klassifikationen* wird hinsichtlich der immer schon artifiziellen Ordnung von Ausstellungsobjekten eine konsequente Haltung demonstriert. Indem die konstruierte Ordnung, zudem im Prozess von Hinzufü-

gen und Wegnehmen, vorgeführt wird, konfrontiert sie den Besucher unmittelbar mit Objekten und deutlich erkennbaren, da sehr spezifischen Zuweisungen und Deutungen. Diese Direktheit lässt nur die Möglichkeit, allein die Ästhetik des Objekts auf sich wirken zu lassen oder sich auf eine Auseinandersetzung mit dem zu vergleichenden Material – ausgehend von der eigenen alltäglichen Erfahrung im Umgang mit den Dingen – einzulassen. Voraussetzung für die Auseinandersetzung ist allerdings, wie bereits mehrfach erwähnt, ein wenn auch unspezifisches Vorwissen zu den präsentierten Objekten. Dies wird besonders deutlich in den typologischen Präsentationen mineralogischer Sammlungen, wo dem Unwissenden der Vergleich von Farbe, Materialität, Konsistenz u.ä. kaum zu mehr als einer persönlichen Beurteilung der Ästhetik führen kann. Die strengen Ordnungen der Objektreihen werden somit entgegen der Ausstellungsintention ausschließlich als ästhetische Strukturen, als lineare, regelmäßige Formen wahrgenommen. Vor diesem Hintergrund werden von verschiedenen Museumstheoretikern *Klassifikationen* als Mythosproduktion kritisiert, welche die Objekte als „Fetische“ erscheinen lässt.⁹⁷

97 Siehe Shanks und Tilley 1992 sowie Wolin 1982.

3 CHRONOLOGIE

3.1 Das Zeitgeschichtliche Forum in Leipzig

Die Gründung eines „Ortes lebendigen Erinnerns“

Die Unabhängige Föderalismuskommission von Bundestag und Bundesrat beauftragte im Mai 1992 die *Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland* ⁹⁸ mit dem Aufbau eines „Archivs der Deutschen Einheit“. Das Ziel dieses Auftrags erhielt 1994 eine Spezifizierung dahingehend, dass ein „Ausstellungs-, Dokumentations- und Informationszentrum zur Deutschen Einheit“ aufgebaut werden sollte. Als Standort wurde die Stadt Leipzig wegen ihrer besonderen Rolle während der friedlichen Revolution im Herbst 1989 gewählt.

1993 konstituierte sich eine Arbeitsgruppe, deren erstes Projekt, die Wanderausstellung „Zum Herbst ’89. Demokratische Bewegung in der DDR“, in Leipzig, Berlin und Bremen gezeigt wurde. Diese Ausstellung legte das inhaltliche Fundament für die zukünftige Dauerausstellung und lieferte zugleich den ersten Sammlungsbestand sowie wichtige Erfahrungen für die Ausstellungspraxis. Zwischen 1996-1997 wurde die Ausstellungskonzeption für die Dauerausstellung abgestimmt in Zusammenarbeit mit dem aus Mitgliedern des wissenschaftlichen Beirats der *Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland* gebildeten „Kleinen Beirat“, welcher Objekt- und Textvorschläge sowie wissenschaftliche Einschätzungen gab und Fragen der Gestaltung diskutierte.

Die beständig erweiterte Sammlung umfasste im Oktober 1999 mehr als 20.000 Exponate. Als markanteste Objekte gelten Transparente, Plakate und Fotos von den Demonstrationen des Herbstes 1989, Materialien aus den Privatarchive der Leipziger Pfarrer und Bürgerrechtler Christian

98 Die Stiftung setzt sich zusammen aus einem Kuratorium, welches einen wissenschaftlichen Beirat und einen Arbeitskreis gesellschaftlicher Gruppen beruft, die sowohl das Kuratorium als auch einen Direktor beraten.

Führer und Christoph Wonneberger, zahlreiche Samistad-Drucke⁹⁹, die technischen Geräte der Berliner Untergrunddruckerei „Radix“ und Zeugnisse der Widerstandsgruppe „Eisenberger Kreis“ aus den fünfziger Jahren.

Als Ort für das Leipziger Dokumentations- und Informationszentrum wurde im Oktober 1997 der Zentral-Messepalast ausgewählt, wo für die Dauerausstellung 2.000 m² und für die Wechselausstellung 450 m² zur Verfügung stehen. Auf den drei angemieteten Etagen befinden sich heute außerdem das Informationszentrum, ein Vortragssaal, die Büros der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter sowie Seminarräume für museumspädagogische Aktivitäten des Hauses. Das *Zeitgeschichtliche Forum* erhält seine finanziellen Zuwendungen aus dem Bundeshaushalt, wo beispielsweise im Jahr 1998 für den Aufbau der Dauerausstellung ca. 3,5 Millionen DM zur Verfügung gestellt wurden. Am 9. Oktober 1999 wurde die Einrichtung „Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Zeitgeschichtliches Forum Leipzig“ eingeweiht.

Das Präsentationskonzept

Das *Zeitgeschichtliche Forum Leipzig* soll „ein Ort lebendigen Erinnerns“ (Einsichten 1999: 6)¹⁰⁰ werden. „Das neue Ausstellungs-, Dokumentations- und Informationszentrum bietet Raum für eine Begegnung der Generationen und kann die Erfahrungen, Belastungen und Leistungen der Menschen in Ost- und Westdeutschland gegenseitig wahrnehmbar und verständlich machen.“ (Tätigkeitsbericht 1999: 47)¹⁰¹ Vor dem Hintergrund der deutschen Teilung sowie in enger Beziehung zur Repression, zum Alltag, den deutsch-deutschen Beziehungen und im internationalen Kontext wird die Geschichte von Diktatur, Opposition und Widerstand in der SBZ¹⁰²/DDR thematisiert. Hermann Schäfer, Direktor

99 „Samistad“ ist die russische Bezeichnung für Selbstverlag. Nach diesem wurden in der DDR Mitte der 1980er Jahre die Publikationen bezeichnet, deren Druck und Verbreitung öffentlich nicht erlaubt waren.

100 Siehe Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.) *Einsichten*. Bonn: 1999; im Folgenden zitiert als „Einsichten“.

101 Siehe Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. *Tätigkeitsbericht 1997-1998*. Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.) Bonn: 1999; im Folgenden zitiert als „Tätigkeitsbericht“.

102 Sowjetische Besatzungszone.

der *Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland*¹⁰³ erläutert im Vorwort des Ausstellungskatalogs, dass die Geschichte des systematischen Ausbaus des Unterdrückungsapparates in der DDR im Gegenüber der Entwicklung von Opposition und Widerstand gezeigt werden soll. „Das System der SED wird zwischen Verführung und Gewalt, zwischen Zustimmung und Unterdrückung, zwischen partieller Identifikation und totaler Herrschaft dargestellt.“ (Einsichten 1999: 7) Das Spannungsverhältnis zwischen den Entscheidungsträgern der DDR und den Gegnern des SED-Regimes soll gestalterisch so umgesetzt werden, dass der Würdigung von Zivilcourage unter den Bedingungen der Diktatur besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird.

Unter Berufung auf ein breites wissenschaftliches Fundament soll sich die Ausstellung gegen jegliche Verharmlosungstendenzen, Legendenbildungen, Stereotypen und Klischees wenden. Der Charakter der Dauerausstellung wird als wissenschaftlich fundiert, narrativ wie zugleich erlebnisorientiert beschrieben. Dafür wurde eine Präsentationsform gewählt, wo die thematischen Schwerpunkte einen chronologischen Rundgang ergeben. Die einzelnen Themen in den Ausstellungsräumen wurden einander auf der Basis einer Synopse zugeordnet. Thematische Schwerpunkte sind unter anderem der Kalte Krieg, die Herrschaftssicherung der SED, die friedliche Revolution sowie der Vereinigungsprozess. Als Ereignisse wurden beispielsweise der Aufstand am 17. Juni 1953, der Bau der Berliner Mauer am 13. August 1961 und die Ausbürgerung Wolf Biermanns im November 1976 ausgewählt. Die thematischen Ausstellungseinheiten sind als lineare Raumfolge angelegt, welche nur an wenigen Stellen dem Besucher die eigene Entscheidung über den Rundgang lässt bzw. ihn zur Wahl zwingt. Diese Entscheidungsfreiheit oder der Entscheidungszwang scheint weniger von der Konzeption beabsichtigt, als vielmehr der vorgegebenen Architektur geschuldet. Der Rundgang entwickelt sich im Wesentlichen entlang der kontinuierlichen Wandabwicklung. Die gegenüberliegenden Seiten und Seitenwechsel werden thematisch einbezogen und zur Darstellung von Vergleich oder parallelen Entwicklungen genutzt.

In den Wandverkleidungen sind Vitrinen in unterschiedlichster Form integriert, welche die ca. 2.500 Exponate präsentieren. Große Museumsobjekte stehen frei im Raum oder werden miteinander zu räumlichen Arrangements bzw. objektbezogenen Installationen kombiniert. Unter den ausgestellten Objekten sind die bekannten, bei diesen Themen erwar-

103 Heute Präsident der Stiftung.

teten und inzwischen zu Symbolen und Fetischen gewordenen Objekte wie Stalinbüsten, Fahnen, Uniformen, Mauersegmente, aber auch unauffällige, private und sonderbare Objekte wie eine Sitzbank der Berliner S-Bahn, ein Koffer voller Musikkassetten und ein zur Antenne umgebauter Tauchsieder. Eine dominante Rolle spielen originale Schriftstücke oder Kopien solcher von privaten oder amtlichen Briefen, Aktennotizen, Gesetzesblättern usw. als Dokumente, die die chronologische Darlegung der Themen begleitend legitimieren. Das Bildmaterial dominieren Schwarz-weiß-Fotografien unterschiedlicher Größen, welche die thematisierten Situationen zeigen und gewissermaßen als Beweismittel belegen. Grafiken, Skizzen oder künstlerische Auseinandersetzungen mit den Themen finden sich dagegen selten. An ungefähr 30 Standorten bieten Touchscreens oder Hörstationen historische Film- und Tondokumente sowie Zeitzeugen-Interviews. Daneben können in Lesemappen Kurzbiografien ausgewählter Personen oder Geschichten individueller Schicksale nachgelesen werden. In einem kleinen Kinosaal werden zum Thema „Antifaschistischer Widerstand“ Ausschnitte aus drei Spielfilmen¹⁰⁴ gezeigt.

Zu jedem der zwölf Ausstellungsabschnitte führt ein längerer Text allgemein in das Thema ein. Daneben werden zu bestimmten Objektgruppen in 2 bis 3 Sätzen Kurzinformationen gegeben, die mit markanten, schlagwortartigen Überschriften versehen sind. Objektbeschriftungen für einzelne Objekte gibt es nicht. Farblich dominieren graue, rostbraune und beige Töne im Zusammenhang mit Materialien wie Furnierholz, Eisen, Metallgitter, Wellblech, in genannten Farben gestrichenes Holz und Großfotos in Schwarz-Weiß als Untergrund der Wandverkleidung. Fast in allen Ausstellungsabschnitten wird Kunstlicht verwendet, nur am Ende der Ausstellung wird an einer Stelle Tageslicht einbezogen. Milchglasabdeckungen an der Decke und in einigen Vitrinen erzeugen eine indirekte Beleuchtung; einzelne Spots dienen der Fokussierung und Markierung von Themen oder Objekten. Insgesamt lässt sich für den Ausstellungsrundgang eine Zunahme der Helligkeit verzeichnen: von abgedunkelten Räumen in dunkel gehaltenem Interieur zu hellgestrichenen Hinter- und Untergründen bis zu Tageslicht. Hinter diesem Kontrastieren von Hell und Dunkel kann vage ein der Vermittlung dienendes Lichtkonzept vermutet werden. Demnach wird die Jahre der zunehmend konsequenteren Teilung Deutschlands von der Gründung zweier deut-

104 Die ausgewählten Filme sind: „Die Mörder sind unter uns“, „Ehe im Schatten“ (1947) und „Affäre Blum“ (1948).

scher Staaten bis zur Trennung durch den Mauerbau metaphorisch als „dunkle Jahre“ interpretiert, demgegenüber die 1960er Jahre bis zur Wiedervereinigung Deutschlands als „hoffnungsvolle Aufbruchszeit“ verstanden wird.

Die Einbeziehung von Tageslicht bzw. der Blick nach draussen ist zudem an zwei ausgewählten Stellen der Ausstellung thematisch begründet. Zum einen wurde bei den Themen „Unterzeichnung der KSZE-Schlussakte“ und „Öffnung der DDR nach Aussen“ eine Wandverkleidung aus opakem Glas gewählt, wodurch das Tageslicht der dahinter liegenden, unverschlossenen Fenster die Raumwirkung bestimmt. Das offene Fenster bietet einen Blick auf den Turm der Nikolaikirche. Ähnlich ist beim Thema der friedvollen Revolution im Herbst 1989 die Fensterfront nur teilweise von einigen Transparenten von den Montagsdemonstrationen verdeckt. Das Arrangement sucht hier bewusst das Außen, die Leipziger Innenstadt als ehemaligen Ort des Geschehens einzubeziehen. Die spezifische Raumatmosphäre durch das Tageslicht unterstützt in beiden Fällen Konnotationen wie „Aufbruchsstimmung“, „Hoffnung“, „Mut“ und „Aktivität“.

3.2 Die Ausstellung

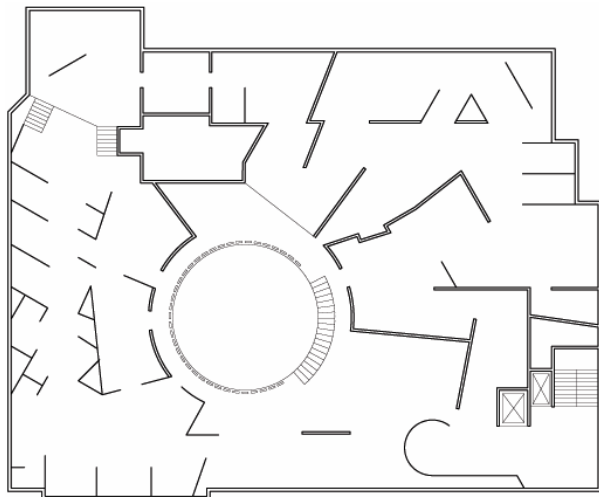


Abb. 15: Grundriss Dauerausstellung, Zeitgeschichtliches Forum Leipzig

Der Raum

Die Rotunde

Den räumlichen Mittelpunkt der Dauerausstellung markiert eine Rotunde¹⁰⁵, wo der thematisierte Zeitraum von 1945 bis 1990 in jährlichen Schritten auf einzelne Paneele aufgeteilt ist. Auf den Paneelen finden sich unter jedem Jahr wenige Stichworte zu wichtigen internationalen Ereignissen. Den Hintergrund der gesamten Installation bildet ein Panoramafoto von zwei Montagsdemonstrationen im Herbst 1989 auf dem Leipziger Augustusplatz. Das Bild vervollständigt sich im Nebeneinander der einzelnen Paneele, deren Aufstellung die Rotundenform ergibt.

- 105 Diese Rotunde ist von der Architektur des Gebäudes als innerer Lichthof vorgegeben, der aber durch eine Paneelinstallation fast vollständig verborgen wird. Am Ende der Ausstellung wird diese Ausstellungsarchitektur von einem Treppenaufgang unterbrochen, der zu den Sonderausstellungsräumen und dem Informationszentrum in der nächsten Etage führt.

Der „Leipziger Herbst“ 1989 wird mit dieser Präsentation in den Kontext der internationalen Ereignisse der Jahre zwischen 1945 und 1990 gestellt. Diese Beziehung zwischen Leipzig und der Welt wird von zwei Seiten gelesen und interpretiert. Zum einen sind die Leipziger Ereignisse im Herbst 1989 nur vor dem Hintergrund der internationalen politischen Situation zu verstehen, zum anderen hinterließen die Leipziger Demonstrationen auch im internationalen Rahmen ihre Wirkung als Zeichen der friedlichen Revolution. Das deutsch-deutsche Verhältnis wird in dieser Präsentation mittels einer Gegenüberstellung von Zitaten aus einer ost- und einer westdeutschen Tageszeitung in einer Monitorinstallation thematisiert. Bei einzelnen Paneelen wurden dafür Fernseher installiert, wo die Namen der Zeitungen „Neues Deutschland“ in weisser, „Bild“ in roter Schrift abwechselnd mit jeweils zwei, entsprechend farblich gestalteten Überschriften bzw. Auszügen ausgewählter Daten eines Jahres gezeigt werden. Was der jeweiligen Seite am gleichen Tag an Informationen wichtig ist und sich in entsprechenden Texten widerspiegelt, führt in dieser Installation zu einer Konfrontation meist ironischen, teils bedrückenden, teils nachdenklich machenden, oft witzigen Charakters. Deutlich wird die deutsch-deutsche Beziehung auf metakommunikativer Ebene durch die Auswahl der Zeitungen charakterisiert: das „Neue Deutschland“ wie die „Bild-Zeitung“ waren zwar zu dieser Zeit im jeweiligen Land die meistverkauften Zeitungen, doch begriff sich erstere als dezidiert politisch und ideologisch, den Machthabern verpflichtete Zeitung, letztere als populistisches Sprachrohr der breiten Masse der Bevölkerung. Die Vergleichbarkeit von Informationen ideologischer Propaganda mit denen des Sensationsjournalismus ist nicht unproblematisch, auch wenn sie oft naheliegend scheint, da sich der einseitige Umgang mit Material und somit die Berichterstattungen in ihrer Form ähnlich sind. Deshalb ist es wichtig zu erwähnen, dass die mit der Monitorinstallation geführte Interpretation keine des Museums, sondern eine der Künstler Sdith und Schock ist – wenngleich dies nicht in der Ausstellung expliziert wird.¹⁰⁶

Die Rotunde umschließt ein mit Sitzplätzen ausgestatteter Gang, der sich an mehreren Stellen zu den Ausstellungsräumen öffnet. Es wurde

106 Die Monitorinstallation ist eine Übernahme von der Ausstellung „Deutschlandbilder“, die vom September 1997 bis Januar 1998 im Martin-Gropius-Bau gezeigt wurde.

107 Um so mehr mühen sich die Mitarbeiter an der Information, dem Besucher die Scheu zu nehmen, ihn willkommen zu heißen und die nötigen Informationen für das Haus zu geben.

darauf geachtet, dass die Jahreszahlen der jeweiligen Tafeln mit dem thematisierten Zeitraum in den Ausstellungsabschnitten korrespondieren. Die Sichtbeziehungen von den Räumen auf die Tafeln ermöglichen so immer die Einordnung der Ereignisse in Deutschland in den internationalen Rahmen.

Der Eingangsbereich

Im Eingangsbereich des *Zeitgenössischen Forums* verliert das Haus den Charakter einer Mietsache am wenigsten. Das Foyer erinnert eher an ein Bürogebäude, als dass es dem Besucher einen einstimmenden Empfang bietet.¹⁰⁷ Ebenfalls wirkt die Eingangssituation auf den einzelnen Etagen, egal ob vom Treppenhaus oder Fahrstuhl, interimistisch oder ungenutzt.

Die Dauerausstellung beginnt in einem dunklen, leeren, großen Raum, wo dem Besucher zur Einleitung und Einstimmung Schwarz-weiß-Dias bekannter Motive und auditiver Sequenzen berühmter Aussprüche der deutschen Nachkriegsgeschichte bis zur Gegenwart präsentiert werden. Unter diesem Material sind beispielsweise Bilder vom Händedruck zwischen Otto Grotewohl und Walter Ulbricht, vom Sprung eines Soldaten über die Berliner Mauer, von dem Aktivisten Adolph Hennecke, von Erich Mielkes „Ich liebe euch doch alle“ und Erich Honeckers „die Mauer wird auch in hundert Jahren noch bestehen bleiben“. Mittels dieser Collage aus audiovisuellen Medien wird ein Assoziationsraum geschaffen, der sowohl die vergangenen 50 Jahre wie die besondere deutsch-deutsche Situation zusammenfasst. Der dunkle, leere und weite Raum zwingt die Besucher zur Konzentration auf das eine Medium, isoliert sie aber zugleich auf Grund der individuellen Wahrnehmung. Die kurzen Sequenzen der Collagen erinnern, machen nachdenklich, belustigen und fordern eine individuelle Positionierung. Eine Interpretation dieser Sequenzen wird vom Museum ausschließlich durch die Auswahl und Zusammenstellung der Collage gegeben, nicht in einem ein- oder ausführenden Text. Bekannte, oft inzwischen symbolische Bilder und Aussprüche verweisen auf die Entscheidung in der SBZ/DDR für einen sozialistischen Staat, die Schwierigkeiten, Begründungsstrategien, Methoden und Konsequenzen für dessen Auf-, Ausbau und Erhalt sowie die bundesdeutschen Reaktionen und das deutsch-deutsche Verhältnis. Das Erkennen von Bildmotiven, Stimmen oder Aussprüchen bleibt allerdings der Kenntnis, den Erinnerungen und Erfahrungen des Besuchers überlassen. Eine Denotation von Bild und Text scheint weni-

ger intendiert als Konnotationen, die auf das politische System der DDR, vor allem auf die Vorstellungen und Visionen der verteidigenden Machthaber verweisen. Auf metakommunikativer Ebene gibt die Collage die politische Ausrichtung und thematische Eingrenzung der Ausstellung an. Denn mit der Thematisierung der Vereinigung von KPD und SPD, dem Mauerbau, der Aktivistenbewegung und den Zitaten vorrangig von Politikern wird die Ideologie-, Politik- und Ereignisgeschichte des DDR-Staates angesprochen, wohingegen die Bevölkerung und der Alltag in der DDR mit seinen Zwängen, Konformitäten und Eigensinnigkeiten ausgeblendet werden.

Der Rundgang

Die Ausstellung ist konzipiert als linearer Rundgang, der in zwölf Themen untergliedert ist. Diese Themen entsprechen nicht den wichtigsten Ereignissen der mehr als fünfzigjährigen Geschichte, sondern sind Schwerpunkte der Geschichte, die in einem bestimmten Zeitraum für die politische Entwicklung von entscheidender Relevanz waren. Solche Schwerpunkte sind beispielsweise die Themen „Deutsch-deutsche Beziehungen im internationalen Kontext“, „Kultur- und Jugendpolitik der SED“ oder „Opposition in der DDR“. Gerade letzteres Thema als einzelner Schwerpunkt innerhalb der Präsentation überrascht, da von den Initiatoren der Ausstellung das Thema „Opposition“ zum zentralen Thema der gesamten Ausstellung erklärt wird. Unter den thematischen Schwerpunkten sind aber auch solche nicht ausgeschlossen, die unmittelbar mit zentralen Ereignissen verbunden sind, beispielsweise die „Gründung der Bundesrepublik und der DDR“, der „Mauerbau“ und die „friedliche Revolution“.

Neben der thematischen Einteilung wird vor allem durch die räumliche Gliederung der Rundgang festgelegt und für die Besucher vorgezeichnet. Wie bereits erwähnt, ergeben sich an zwei Stellen Wahlmöglichkeiten der Bewegung im Raum sowie der thematischen Weiterführung, die aber eher dem vorgegebenen Raumgrundriss des Gebäudes geschuldet scheinen als bewusst hervorgerufen und thematisch begründet. Abgesehen davon bietet der Rundgang mit der chronologischen Präsentation ein metaphorisch zu bezeichnendes räumliches „Abschreiten des Verlaufs der Geschichte zwischen 1945 und 1999“. Der lineare Charakter der Präsentation, wo nach Schwerpunkten strukturiert ein Thema kontinuierlich weiterentwickelt wird, trägt narrative Züge. D.h., die

chronologische Präsentation ist einer Erzählung vergleichbar, die sich im Ausstellungsrundgang als Verlauf von Geschichte entwickelt. Die kontinuierlichen und linearen Merkmale werden aber nicht allein von der thematischen Konzeption hervorgerufen, sondern wesentlich von einer entsprechenden Ausstellungsarchitektur und den gestaltenden und grafischen Präsentationsmitteln getragen. Einen weniger großen Einfluss auf die Erzählstruktur nehmen die Museumsobjekte, da sie hauptsächlich dort in die Erzählung eingefügt werden, wo sie die zu vermittelnden Inhalte stützen und in gewisser Weise legitimieren. Den Fortgang und Verlauf der Erzählung fördern sie dabei genau so wenig wie sie ihn beeinträchtigen.

„Opposition“ und „Widerstand“ sind, wie eingangs erwähnt, nach Aussage der Museumsinitiatoren die zentralen Themen der Dauerausstellung. Innerhalb der *Chronologie* der politischen Geschichte Deutschlands zwischen 1945 und den 1990er Jahren wird dieser Fokussierung gewissermaßen als Gegenerzählung im Sinne einer Gegenbewegung Raum gegeben. Diese Gegenerzählung beginnt mit den Speziallagern für politische Gegner in den Jahren der Sowjetischen Militäradministration, führt zu den Schauprozessen der frühen 1950er Jahre, zum Gefängnis für politische Gefangene nach Bautzen, zu den Flüchtlingen in die Bundesrepublik zwischen dem 17. Juni 1952 und dem Mauerbau, zu dem einsinnigen Verhalten großer Teile der DDR-Bevölkerung in Bezug auf Kontakte in den „Westen“, zu den Anhängern des Prager Frühlings und den Gegnern der Biermann-Ausweisung, zur kritischen Haltung der Künstler Mitte der 1960er Jahre bis zur kulturellen Szene der 1980er, zu den durch politische Repression genötigten Ausreisewilligen, über die Friedens- und Umweltbewegung schließlich zur Rolle der Kirchen in den 1980er Jahren und besonders im Herbst 1989.



Abb. 16: Präsentation der Zeit nach 1989

Diese Aufzählung macht deutlich, dass die Beschreibung der Ausstellung nur anhand ausgewählter Ausschnitte erfolgen kann. Die ausschnittshafte Beschreibung wird, nur wo es sinnvoll erscheint, dem Rundgang folgen. Grundsätzlich aber soll die Form der *Chronologie* die Auswahl bestimmen. Dabei sollen Merkmale gefunden werden, wie chronologische Präsentationen die linearen Zeitverläufe darstellen, zu welchen Reduktionen die stringente und kontinuierliche Erzählung führt, wo Inkonssequenzen, wie das Besprechen nicht dringend notwendiger oder gar vom Hauptthema ablenkender Geschichten die Erzählung unterminieren oder gar unverständlich machen und welche Rolle und Einfluss der Autor auf mögliche Lesarten nimmt.

Geschichte als ablaufbare Raumfolge

Vom Zeit- zum Raumverlauf

Die folgende Beschreibung bietet das Beispiel einer chronologischen Folge von zwei Ausstellungsabschnitten und deren Themen, die sich kontinuierlich und linear im Rundgang bzw. den Ausstellungsräumen entwickeln. Es handelt sich um die Themen „Aufstand am 17. Juni 1953“, „Flucht“ und „Nervenkrieg“, eingeführt durch den Ausstellungsabschnitt „Herrschaftssicherung durch die SED“ und führend zum Thema „Mauerbau“. Sowohl der relativ unvermittelte Einstieg wie auch der offene Abschluss der Beschreibung zeigen die konsequente Einbindung in die chronologische Darstellung der vorangegangenen wie folgenden Themen.



Abb. 17: Eingang zum „Aufstand vom 17. Juni 1953“

Die sequentielle Abfolge der Räume und Themen unterstellt eine Logik, welche den Mauerbau aus dem niedergeschlagenen Aufstand, der daraufhin zunehmenden Repressionen, Unsicherheiten und Unfreiheiten, wachsenden Flüchtlingszahlen von Ost- nach Westdeutschland und schließlich der besonderen Situation Berlins als geteilter Stadt schlussfolgert. Als Ursache für diese Entwicklung werden durch das räumlich vorangehende Thematisieren der „Aufbau des Sozialismus“ sowie der „Machtausbau“ der führenden Partei nahegelegt.



Abb. 18: Installation zum „Aufstand vom 17. Juni 1953“

Der „Aufstand vom 17. Juni 1953“ wird dargestellt mittels einer Objektinstallation aus einem Geschütz, einem Stahlgerüst mit daran befestigten Dokumenten, Fotos und Zeitungen und einer Videoinstallation, wo auf drei Monitoren die gleichen Straßenszenen während des Aufstands gezeigt werden. Dazu ist entsprechender Straßenlärm zu hören. Die Raumgestaltung deutet die thematisierte Situation abstrahiert an und entwickelt visuell, sensuell, auditiv und in ihrer Symbolik einen eindringlichen Vorstellungs- und Assoziationskontext. Dieser wird von den präsentierten Originaldokumenten spezifiziert, bestätigt wie auch korrigiert. Inhaltliche Codierungen sind auf die genau ausgewählten Formen und Materialien der Präsentationsmittel übertragen. So können beispielsweise sowohl die konische Form des Raumgrundrisses sowie die Grundfläche des Geschützes, die sich in dessen Zielrichtung scharf zuspitzt, als Codierung der „zugespitzten Situation“ auf Grund der gewaltsamen Niederschlagung des Aufstands gedeutet werden. Daneben bietet die korrodierte Eisenplatte als Grundfläche des Geschützes mögliche Codierungen für die Bewertung dieses militärischen Eingreifens. Konfrontiert wird diese Objektinstallation mit den sich gegenüberstehenden Po-

sitionen zum Aufstand von offizieller Seite der DDR wie der Bundesrepublik.

In drei Wandnischen wird das Gedenken in der Bundesrepublik an den 17. Juni 1953 als „Tag der deutschen Einheit“ der Propaganda in der DDR vom Aufstand als „Putsch der USA“ gegenübergestellt, dem Maßnahmen zur Beruhigung bzw. Bezwingung der Streikenden wie die Rückgabe der Leunawerke aus der sowjetischen Vermögensverwaltung folgten. In der Mittelnische wird eine Auswahl an Ost- und Westwochenschauen sowie Zeitzeugenberichten mittels eines *Touchscreens* angeboten. Diese Gegenüberstellung zeigt die divergierende politische und ideologische Interpretation des Aufstands entsprechend der unterschiedlichen politischen Systeme der beiden deutschen Staaten. Die Erhöhung der Arbeitsnorm in der DDR als Auslöser und die unübersehbare, nicht mehr zu leugnende wirtschaftliche, politische und gesellschaftliche Krise als Hintergrund der Streiks werden zwar dokumentiert, aber kaum visualisiert und räumlich bedacht. Vornehmlich zeigt diese Präsentation den Aufstand vom 17. Juni 1953 als landesweiten, mit militärischer Gewalt niedergeschlagenen Protest, der vom SED-Regime als Putsch propagiert und von der Bundesrepublik als „Tag der deutschen Einheit“ gefeiert wurde. Fragen nach der Bereitschaft zu militärischer Gewalt angesichts des propagierten „Friedensstaates“ oder der Abhängigkeit der DDR von der Sowjetunion rufen die mit dem Panzer verbundenen Konnotationen im Zusammenhang mit der übrigen Ausstellung hervor. Diese werden in der Präsentation ebenso wenig spezifiziert wie die Funktion und politische Bedeutung der Interpretation des Aufstandes für beide deutschen Staaten in Bezug auf deren internationale Anerkennung, Legitimierung und Exkulpation von der Vergangenheit.

Als Wand zum folgenden Raum dient ein aufgespanntes Gewebe, auf welches korrespondierend zur gegenüberliegenden Wand ein Großfoto einer Straßenszene des Aufstands gedruckt ist. Die Transparenz des Gewebes verbindet die beiden Räume und setzt die Themen „Aufstand“ und „Flucht“ mittels des beidseitig sichtbaren Fotos in eine unmittelbare Beziehung. Vor diese semitransparente Wand wurde im Raum „Flucht“ eine Objekt- und Fotoinstallation über die Befestigung der Demarkationslinie zwischen beiden deutschen Staaten gebaut. Die Kombination von Objektinstallation und Foto bringt wiederum auf gestalterischer Ebene die Aktivitäten der Grenzsicherung in unmittelbaren Zusammenhang mit den Aufständen vom 17. Juni. Das Nacheinander der Räume sowie

die thematisierte temporäre Abfolge legen die Aktivitäten der Grenzsicherung als Folge und Reaktion auf die Aufstände nahe.



Abb.19: Erster Raumabschnitt zur „Flucht“

Als weitere Begründung der Grenzbefestigung wird die Flüchtlingszunahme von der DDR in die Bundesrepublik angegeben. Deren nicht unmittelbarer Zusammenhang mit den Ereignissen des 17. Juni ist in der Platzierung an der gegenüberliegenden Wand codiert. Drei individuelle Geschichten stehen exemplarisch für das Thema „Flucht“: die Flucht einer Schulklasse, eines Ingenieurs und eines Landwirts. Schon mit der Auswahl und der Bezeichnung allein nach Bildungs- bzw. Berufsstand wird die alters- und gruppenübergreifende Unerträglichkeit der Situation in der DDR angedeutet. Die folgenreiche Wirkung der Fluchtwelle in der DDR und der Bundesrepublik kann erahnt werden, wenn beispielsweise im Einführungstext vermerkt wird: „... im Westen leben die Flüchtlinge zunächst auf engem Raum in überfüllten Auffanglagern. Nach der Notaufnahme in die Bundesrepublik erhalten sie Aufenthaltsgenehmigung und Pass. Mit ihren Fähigkeiten und Fachkenntnissen tragen sie zum westlichen Wirtschaftsaufstieg bei.“ Plakate und Fotos dokumentieren den Ansturm und die Überfüllung der Lager. Ein Karteischränk und ein Doppelstockbett mit Koffer evozieren vielfältige Assoziationen und Konnotationen zu der schwierigen Situation in den Notaufanglagern: „der Verlust der Privatheit“, „der Zwang zu Geduld und Warten“, „die Suche nach Solidarität“, „die Verzweiflung, aber auch der Sehnsucht und Hoffnung auf ein besseres Leben“. Diese Konnotationen zur situativen sowie emotionalen Lage der Flüchtlinge werden durch Berichte von Einzelschicksalen spezifiziert, die in einigen geöffneten Schubladen des Karteienschranks zu finden sind. Die Präsentation konzentriert sich hier, als an einer der wenigen Ausstellungsabschnitte, auf exemplarische

individuelle Lebensgeschichten. Die politischen Implikationen, Interpretationen und Auswirkungen wie die Maßnahmen der DDR zur Eindämmung der Fluchtwelle, der Umgang mit aufgegriffenen Flüchtlingen sowie die Organisation des Flüchtlingsansturms von Seiten der Bundesrepublik werden implizit oder in beigegebenen Dokumenten miterzählt.



Abb. 20: Übergang von „Flucht“ zu „Nervenkrieg“¹⁰⁸

Als Übergang zum folgenden Thema „Nervenkrieg“ werden Dokumente gezeigt, welche Repressionsmaßnahmen der DDR, deren Agitation gegen die Flucht sowie deren Werbung zur Rückkehr von Flüchtlingen zum Thema haben. Das Verbindungsstück zwischen beiden Themen bildet ein zum Symbol für den komplizierten deutschen Grenzkonflikt avanciertes Objekt: ein Grenzschild mit der Aufschrift „Sie verlassen den amerikanischen Sektor“ in den Sprachen der vier Besatzungsmächte. Es folgt eine kurze tunnelähnliche Raumsituation, welche die „für die Flucht gebauten Tunnel“ oder „die unterirdischen U-Bahn-Gänge von Ost-West-Übergängen in Berlin“ codieren könnte. Jedoch wird mit der Raumausstattung durch eine jeweils rechts und links eingebaute Bank der Berliner S-Bahn, in dieser Denotation unterstützt durch die gewölbte, der Bahn ähnliche Decke und die Deckenbeleuchtung aus Lichtkästen mit Neonröhren, auf die Bedeutung der S-Bahn in Berlin im Zusammenhang mit der Flucht angespielt. Denn nach der Grenzsicherung an der Demarkationslinie zwischen den beiden deutschen Staaten war Berlin zum letzten Schlupfloch für Flüchtlinge geworden. Die S-Bahn verband die getrennten Besatzungsgebiete Berlins und transportierte Arbeitende, Besucher, Flüchtlinge, aber auch Informationen und Waren in den je-

108 Siehe links in der Ecke die S-Bahn-Bank und den farblich geteilten Fußboden.

weils anderen Stadtteil. Für die Darstellung der Auseinandersetzungen zwischen den westlichen Besatzungsmächten und der sowjetischen Besatzungsmacht um die geteilte Stadt Berlin werden die sich gegenüberliegenden Seiten der S-Bahn-Installation genutzt. Mit Dokumenten und Artikeln der Propaganda, mit Fotos und verschiedenen Zeitungen an einem Zeitungsständer werden die Argumentationen der jeweiligen Seite vorgestellt. Deren Differenzen, Unvereinbarkeit und Trennung codiert ein diagonal geteilter, zweifarbiger Fußbodenbelag und ein Riss in der Decke. Die Unterbrechung des S-Bahn-Verkehrs zwischen beiden Teilen Berlins im August 1961 wird in diesem Zusammenhang zum unmissverständlichen Zeichen für den Abbruch und die Unterbindung jeglicher Verbindungen, was schließlich – auch in der Folge des Rundgangs – durch den Bau der Berliner Mauer manifestiert wird. Der „Mauerbau“ wird somit im Rundgang der Ausstellung zur Folgeerscheinung aus der zugespitzten Lage durch die massenhafte Flucht gelesen, welche zuletzt nur noch über Berlin möglich war und zu einer Lösung des ungeklärten Status der geteilten Stadt Berlin zwang.



Abb. 21: Eingangssituation „Mauerbau“

Das Thema „Mauerbau“ wird vornehmlich mit einer Folge von Großfotos in Schwarz-weiß mit den Titeln: „Stacheldraht“, „Abriegelung“, „Berühmter Sprung“, „Fluchtdramen“, „Maueropfer“ und „Dramatische Konfrontation“ visualisiert. In eine Ecke ist eine Installation aus Material¹⁰⁹ für Sperren zum Verwehren von Flucht gebaut. Die überwiegend bekannten Bildmotive in der Größe A0 sowie die Qualität der Aufnahmen sind von hoher ästhetischer Wirkung, welche die saubere Objektiv-

109 Das sind Steine für den Mauerbau, Stahlträger, Panzersperren aus verschweißten Schienen, Kanaldeckel, Betonpfosten und Abstandhalter.

stallation unterstützt. Die Fotos dokumentieren zwar das Geschehen, doch vermitteln sie schon allein auf Grund ihrer Bekanntheit kaum die Panik, Angst, Entsetzen, Furcht und Wut, welche der blitzartige Mauerbau bei den Menschen auf beiden Seiten der Mauer auslöste. Auch ein Video mit Ausschnitten über den Mauerbau und letzte Fluchtversuche kann die dominant ästhetische Wirkung des Raumes kaum abschwächen. Nur eine Lesemappe mit Zahlen, Daten und Berichten über einzelne Schicksale kann vielleicht dem Einzelnen eine Ahnung der von Irritation, Verzweiflung bis zur Furcht vor einem Dritten Weltkrieg geprägten Situation vermitteln. Der dunkle, relativ leere Raum kann andererseits im Kontrast zu den eher raumgreifenden Gestaltungen der übrigen Themen auch Kapitulation oder Verweigerung einer solchen Gestaltung für die Darstellung dieses Themas codieren. Aus diesem Grund beschränkt sich die Darstellung allein auf Bild-, Schrift- und Tondokumente. In diesem Zusammenhang liefert allerdings die kleine Installation aus Absperrmaterial Erklärungsbedarf, da das Arrangement eher auf eine angedeutete Situation oder ausschnittshafte Rekonstruktion Bezug nimmt, als mit dem Zeigen des Materials die ernsthafte, demonstrative Absicht zu dokumentieren.



Abb. 22: Vom „Mauerbau“ zum
„Lautsprecher-Propagandakrieg“

Das letzte Foto der Folge zeigt die Konfrontationen der sich gegenüberstehenden Seiten nach dem Mauerbau in einer Straßenszene. Das Motiv dieses Bildes aufgreifend folgt unmittelbar ein dunkler tunnel- oder rampenähnlicher aufsteigender Übergang, der neben einem mit Geländern abgegrenzten Mittelgang rechts und links nur schmale, mit Schotter ausgestreute Streifen lässt. An deren oberen Ende ist als einziges Ausstattungsobjekt im Raum auf jeder Seite ein Lautsprecher aufgestellt. Aus diesen sind Aufrufe an die jeweils andere Grenzseite zu hören. Der Be-

sucher befindet sich in diesem dem sogenannten „Lautsprecher-Propagandakrieg“ gewidmeten Raum gewissermaßen zwischen den Fronten, wobei es manchem schwer fallen wird, die ununterbrochen hintereinander, teilweise gleichzeitig abgespielten Texte zu verstehen, einer der beiden Seiten zuzuordnen und die gewählten Ausschnitte zu beurteilen. Diese Situation kann als absichtsvoll interpretiert werden, womit die Absurdität dieser Aktionen belegt wird, weswegen ebenfalls für keine Seite Partei ergriffen wird.

Der inszenierte dunkle Gang führt in einen von Tageslicht erhellten Raum in den Ausstellungsabschnitt über die „Folgen des Mauerbaus“. Der starke Kontrast von Hell und Dunkel führt unvermeidbar zu Dichotomien von bedrückenden, angstvollen, krisenhaften gegenüber hoffnungsvollen, glücklichen Zeiten. Ob Letztere als Folge des Mauerbaus geschlussfolgert werden sollen, scheint wenig wahrscheinlich.

Die Positionierung der Ausstellungsobjekte

Im Folgenden soll ein ausgewähltes Objektarrangement beschrieben werden, um zu zeigen, wie die Objekte in die chronologische Erzählung eingebunden werden und welche Rolle und Bedeutung ihnen zugewiesen wird. Wie bereits oben deutlich wurde, werden Museumsobjekte meist neben Bild-, Ton- und Schriftmaterial als Originaldokumente der thematisierten Ereignisse und Situationen eingesetzt. Grundsätzlich kann festgestellt werden, dass Museumsobjekte in chronologischen Präsentationen an der Stelle eingefügt werden, wo sie die Erzählung als Quelle oder Zeugnis legitimieren, die Art der Interpretation begründen oder als dreidimensionales Zeichen in einer meist symbolisch definierten Weise für das Thematisierte stehen. Beispielsweise verweisen in einem entsprechenden Kontext Hausschilder mit dem Aufdruck „Botschaft der Deutschen Demokratischen Republik“ in verschiedenen Sprachen auf das Einrichten von Botschaften als Folge der internationalen Anerkennung der DDR in den 1970er Jahren. Eine gerettete Metallsulptur der 1968 gesprengten Potsdamer Garnisonkirche belegt den Verlust eines Kulturgutes wie auch die Widersinnigkeit der Aktion. Auf Grund der Verpflichtung chronologischer Darstellungen auf eine story-line werden die ausgestellten Objekte nicht in chronologischen Reihen präsentiert. Sie sind immer Einzelelemente, deren Beziehung zu anderen Objekten ausschließlich kontextuell begründet wird. Der Ort eines Objekts innerhalb der *Chronologie* fixiert dabei einen ausgewählten Aspekt der

Objektgeschichte, welcher für die intendierte Erzählung von Bedeutung ist. Die übrige Objektgeschichte bleibt im Rahmen der Präsentation überwiegend unbeachtet.

Die Aktivitäten vieler Oppositionsgruppen in der DDR waren in irgendeiner Weise mit der evangelischen Kirche verbunden. Besonders die Friedens- und Umweltgruppen als alternative, in der Öffentlichkeit in den 1980er Jahren zunehmend präsente Bürgerbewegungen fanden bei der evangelischen Kirche oft politische Unterstützung und ihren Aktionsraum. Ein in den 1980er Jahren bedeutungsvolles Beispiel dieser Verbindung war eine symbolische Aktion auf dem Kirchentag 1983 in Wittenberg, wo ein Schwert zu einer Pflugschar umgeschmiedet wurde. Das Motto „Schwerter zu Pflugscharen“ wurde daraufhin zum Symbol der Friedensbewegung. In der Ausstellung ist diesem Thema eine vitrinenartige Installation gewidmet, wo vor einem Großfoto des Umschmiedeaktes ein umgeschmiedetes Schwert, ein Parka mit dem Aufnäher „Schwerter zu Pflugscharen“, eine Matrize für den Druck des grafischen Symbols, eine Bronzeplastik mit der Darstellung des Umschmiedens, Fotos und Plakate mit dem Symbol hinter einer Glaswand gezeigt werden.



Abb. 23: Installation zu „Schwerter zu Pflugscharen“

Das ausgestellte Schwert dient im Zusammenhang mit dem Foto als Beweisobjekt für das konkrete Ereignis. Das Foto dokumentiert, was das erkennbar umgeschmiedete Schwert bezeugt. Im Zusammenhang mit der symbolischen Bedeutung für die Friedensbewegung kann dieses Schwert als Original des Initiationsaktes zum Fetisch werden. Die Präsentation verhindert solche Konnotationen bei allen gezeigten Objekten, denn das graue Schwert verschwindet wegen der Kontrastlosigkeit fast in dem

Schwarz-weiß-Foto, der graue Parka hängt in Beinhöhe des Besuchers, die Plastik ist an den äußersten Rand eines Podestes gestellt. Die Vermittlung der Bedeutung des symbolischen Aktes wird den Objekten scheinbar nicht oder nur eingeschränkt zugetraut. Mit der Randpositionierung wird ihnen vornehmlich die Funktion der Dokumentation und des Nachweises zugewiesen. Konnotationen über die Verbreitung des Symbols, den ideellen Wert und die Demonstration einer Haltung im Alltag werden hauptsächlich den schriftlichen Informationen überlassen bzw. durch die Menge und Vielfalt der das Symbol tragenden Objekte angedeutet.

Die Polysemie der gezeigten Objekte wird damit weitgehend mit Bezug auf die thematische Fokussierung der chronologischen Erzählung auf eine oder wenige ausgewählte Bedeutungen reduziert. Die Komplexität der Bedeutungen wird auf ein Maß begrenzt, das innerhalb der gesamten Ausstellung den ausgewählten Themen dient. Die Beschreibungen, Darstellungen und Einschätzungen dieser Themen werden maßgeblich den schriftlichen Texten, ob als Dokumente oder Ausstellungstexte, überlassen. Die ausgestellten Objekte sollen die Inhalte dieser Texte bestätigen und legitimieren, weniger selbst vermitteln. Diese Haltung zeigt sich schon an den fehlenden Objektbeschriftungen, wodurch die meisten Objekte, sofern nicht bekannt, nur im Kontext des Arrangements oder mittels der Erläuterungstexte zu identifizieren sind. Die Darstellung wird vielmehr verdichtet auf zu vermitteln intendierte, ausgewählte Inhalte; alle davon möglicherweise ablenkenden Informationen wie auch komplexe Zusammenhänge, Ursachen und Wirkungen werden zu eliminieren versucht oder vereinfacht dargestellt. Beispielsweise wird der Parka im Kontext von Schwert, Matrise, Fotos usw. und eines kleinen Textes zum exemplarischen und symbolischen Trägerobjekt für den Aufnäher „Schwerter zu Pflugscharen“. Ein Text erwähnt neben dem bekannten ehemaligen Eigentümer des Kleidungsstücks die symbolische Bedeutung des Tragens eines solchen Parkas in der DDR. Er galt in den 1980er Jahren als Zeichen einer bekenntnishaften, politischen Haltung und des Engagements in der Friedensbewegung. Unerwähnt bleibt, dass dieses Kleidungsstück weder Produkt noch Ware in der DDR war, also aus der Bundesrepublik beschafft werden musste. Hinzu kommt, dass auch in der Bundesrepublik der Parka ein Symbol der Friedensbewegung war, hier besonders der Atomwaffengegner. Mit der Übernahme dieses Symbols ging eine öffentliche Sympathisierung mit deren Inhalten und Zielen einher. Das Tragen eines Parkas in der DDR kommunizierte somit auch sichtbar und öffentlich eine positive Haltung gegenüber der Bun-

desrepublik. Dass dies von offizieller Seite in der DDR zu unterbinden versucht und mit Repressionen geahndet wurde, lässt sich an anderer Stelle in der Ausstellung nachlesen. Damit setzt die Präsentation das Befolgen des vorgeschriebenen Rundgangs für die vollständige intendierte chronologische Geschichte voraus.

Reduzierte Objektgeschichten

Die im vorangehenden Kapitel aufgestellten Behauptungen über den Status von Museumsobjekten in *Chronologien* müssen dahingehend relativiert werden, dass die Objektgeschichte der ausgestellten Objekte nicht zwingend aus der Erzählung ausgeschlossen wird bzw. auf einen Aspekt reduziert werden muss. Teile der Objektgeschichte können beispielsweise als Mini-Chronologie dargestellt werden. Zumindest bieten einige chronologische Darstellungen mehr oder weniger intendiert eine solche Lesart an. Beispielsweise wird eines der letzten Museumsobjekte der Ausstellung zumindest in seiner wechselhaften, von der Wende gewissermaßen erzwungenen Geschichte vorgestellt: eine Exzenterpresse des ehemaligen VEB PRÄWEMA¹¹⁰, eines Spezialwerks für Abzeichen und Plaketten.

Dieser Betrieb stellte die Orden und Ehrenzeichen für die vielfältigen Auszeichnungen her, die in der DDR mit zunehmenden Jahren fast inflationär vergeben wurden und damit zugleich an Bedeutung verloren. Mit Orden und Abzeichen wurden offiziell und meist politisch motiviert einzelne Personen in der DDR für ihre Leistungen geehrt. Auf diese Geschichte verweisen rechts neben der Maschine mehrere aufgestapelte Kartons, an deren Vorderseite jeweils ein Exemplar der in den Kartons befindlichen Abzeichen geheftet ist. Heute werden auf den Exzenterpressen Schlüsselanhänger für unterschiedliche Automarken gefertigt. Diese Produkte werden an der linken Seite der Presse gezeigt. Links davon steht unkommentiert eine Metallkiste mit unzähligen „Aktivistenabzeichen“¹¹¹, was zum einen als Verweis auf die „Massenhaftigkeit der Verteilung“ solcher Ehrenzeichen, die „notwendige kontinuierliche Produktion“, aber auch auf die „geringe Wertschätzung“ solcher Auszeichnungen verstanden werden kann. Wenn die Präsentation als Chronologie

110 VEB war die Abkürzung für „Volkseigener Betrieb“; PRÄWEMA stand für „Prägwerk Markneukirchen“.

111 Eine der Ehrungen, die in der DDR vergeben wurde.

von Produktionsmaschine und Produkten verstanden werden wollte, bricht diese Metallkiste auf Grund der Platzierung links von den Schlüsselanhängern aus der zeitlich linearen Ordnung. Dagegen entspricht die Platzierung der Anhänger als Produkte vor 1989 rechts von der Exzenterpresse und die Platzierung der Schlüsselanhänger links dem vorgeschriebenen Ausstellungsrundgang.



Abb. 24: Präsentation
Exzenterpresse

Die Präsentation provoziert daher im Nebeneinander von Auszeichnungen und Schlüsselanhängern vielmehr Fragen nach der Vergleichbarkeit oder unvereinbaren Differenz der Bedeutungen dieser beiden Massenprodukte besonders hinsichtlich ihrer Träger bzw. Eigentümer: Der Orden konnte in dem gesellschaftlichen System der DDR eine individuelle Aufwertung bedeuten, ließ aber zugleich Vermutungen über Angepasstheit, Konformität und Verbundenheit mit dem politischen System zu. Dem gegenüber ist der Schlüsselanhänger zunächst nur ein funktionales Objekt. Dessen Gebrauchsfunktion wird jedoch im Kontext der Auszeichnungen von der Bedeutung des Autos als „individuellem Statussymbol“ überlagert. Der Schlüsselanhänger mit dem Firmensymbol kann schon als solches fungieren. Gerade in den Jahren zunehmenden Wohlstands nach dem II. Weltkrieg avancierten bestimmte Marken und Klassen von Autos für einen Großteil der westdeutschen Bevölkerung zum Statussymbol, mit dem man soziale Stellung und Wohlhaben demonstrieren konnte. Im Vergleich von Abzeichen mit Schlüsselanhängern

können somit vielfältige Konnotationen über die beiden unterschiedlichen gesellschaftlichen Systeme gefunden werden, die allgemeine Fragen hervorrufen: von „der Idealisierung des Einzelnen und seiner Arbeit“ über „Egalisierung“, „Massenware“, „Bedeutungsverlust“ zu „Markt-, Kapital- und Produktorientierung“, „dem käuflichen Erwerb von Bedeutung und Status“ und „dem Verlust an Individualität“. Die Präsentation provoziert solche Lesarten eher beiläufig. Der Erläuterungstext belegt nüchtern: „Prägungen. Die Exzenterpresse sorgt für saubere Kanten an Orden und Ehrenzeichen, die der VEB PRÄWEMA in der DDR massenhaft hergestellt hat. Seit der Einführung der Marktwirtschaft produzieren dieselben Maschinen Schlüsselanhänger für die Autoindustrie.“

Datenstau in der Erzählung

Chronologien als Präsentationsform verlangen einen konsequenten Erzählstrang, der durch Übergänge und logische Verknüpfungen der aufeinanderfolgenden Themen aufrechterhalten wird. Unterbrechungen der *Chronologie* müssen als solche deutlich gemacht werden, da die Präsentationsform immer zuerst zu einem Nacheinanderlesen und In-Beziehung-Setzen der Themen anhält. Wo die Beziehungen zwischen Themen, besonders Zeiten, undeutlich sind oder beziehungs- und bezuglose Themen unvermittelt nebeneinander stehen, wird die Erzählfolge gestört.

In der Ausstellung werden zum Thema „Antifaschistischer Neuanfang?“ der späten vierziger Jahre nacheinander die Themen neugegründete Parteien, die Sorben als nationale Minderheit und die Ausbildung von sogenannten Neulehrern behandelt. Da diese Themen weder durch ihre Inhalte noch auf Grund dieser Reihenfolge unmittelbar ersichtlich miteinander in Beziehung stehen, bedürfen sie einer begründenden Vermittlung. Die Parteigründungen werden hauptsächlich mittels Plakaten mit Aufrufen zu Eintritt und Mitgliedschaft thematisiert. Dazu sind die Verfassungen der sechs Länder der SBZ in Vitrinen ausgelegt. Die Verbindung von Parteien und Länderverfassungen vermittelt sich nicht unmittelbar und bleibt trotz des Erläuterungstextes zunächst erklärungsbedürftig. Im weiteren Verlauf des Rundgangs können sowohl die Parteigründungen wie die Herausgabe neuer Verfassungen mit dem nachfolgenden Thema der Ausbildung an Universitäten unter dem Aspekt des Neuanfangs miteinander verbunden werden. Allerdings führen diese

Verbindungen nicht zu gegenseitigen Bezug- oder Einflussnahmen, sondern bleiben relativ distinkte Erscheinungen des Neuanfangs.



Abb. 25: Raumsituation „Antifaschistischer Neuanfang?“

In diese Verbindung schwer einzubeziehen, ohne den Begriff des „Neuanfangs“ im weitesten und allgemeinsten Sinne definieren zu müssen, ist dagegen die Thematisierung der Sorben. Die Präsentation zeigt eine Figurine mit einer sorbischen Tracht, vier als Gruppe und ein einzeln präsentierte Foto sowie den Wahlaufdruck. Gegenüber der dokumentenlastigen Präsentation der vorhergehenden und nachfolgenden Ausstellungsabschnitte wird diesem Thema schon allein durch die Figurine als größeres Ausstellungsobjekt eine Ausnahmestellung, wenn nicht gar Bedeutung zugeschrieben. Im Kontext von hauptsächlich Fahnen als Ausstellungsobjekten neben Vitrinen und Medienstationen als Präsentationsmitteln bildet die Figurine eine optische Unterbrechung, die Aufmerksamkeit auslösen kann. Allein der kleine Handzettel mit einem an die Sorben gerichteten Aufruf zur Wahl der Nationalen Front knüpft an die vorangegangenen Inhalte an. Allerdings ist dieser Handzettel trotz des Rahmens kein Leitobjekt im Sinne einer interpretativen Orientierung des Dargestellten. Zum einen ist er relativ klein, doch wesentlicher ist seine wenig prominente Positionierung am Übergang vom Thema „Sorben“ zu dem der „Ausbildung von Neulehrern“. Außer diesem Handzettel wurden weder inhaltlich noch gestalterisch thematische Übergänge oder Verknüpfungen gesucht.

Im Erläuterungstext dieses thematischen Abschnitts heißt es: „Vorzeigeminderheit. Trachten und traditionelles „Osterreiten“ – die Sorben sollen ihr Brauchtum pflegen, dem kleinen westslawischen Volk in der

Lausitz mit den Zentren Bautzen und Cottbus gewährt die SMAD¹¹² kulturelle Freiräume. Gleichzeitig muss sich die nationale Minderheit dem Herrschaftsgefüge der SED unterordnen.“ Dem Text zufolge soll die Figurine mit der Tracht maßgeblich auf das Brauchtum der Sorben verweisen. Den Gebrauch der Tracht bestätigt ein Foto, welches einen Chor bei einem Auftritt zeigt. Da die Sängerinnen in ähnlichen Trachten wie die Präsentierte gekleidet sind, kann der Chor als „sorbischer“ decodiert werden.



Abb. 26: Arrangement „Sorben“

Auf Grund der Seltenheit von Trachtenträgern auch schon in den 1940/50er Jahren wirft jedoch dieses Arrangement etliche Fragen auf und (ver)führt zu unterschiedlichsten Konnotationen: Ist das Trachten-tragen bei den Sorben im Alltag lebendig oder verweist das Foto vielmehr auf einen lediglich folkloristischen Gebrauch? Was gehört noch zum Brauchtum, was die Sorben als „Vorzeigeminderheit“ der SBZ auszeichnet? Hier kann das Foto über das Osterreiten Verwirrung stiften, da die Reiter Fahnen mit christlichen Motiven und ein Kreuz tragen. Unterstützte die SBZ christliche Bräuche? Diese und ähnliche Fragen bleiben unbeantwortet. Gänzlich unerwähnt in der Darstellung bleiben die eigene Sprache der Sorben in der Ober- und Niederlausitz sowie die Bedeutung der katholischen und evangelischen Religion für die Sprache, die Kultur, das Brauchtum und die Tradition der Sorben und die sich daraus erge-

112 Sowjetische Militäradministration.

benden Interpretationsschwierigkeiten für das atheistisch orientierte Machtsystem.

Ein weiteres Foto zeigt einen Saal mit vielen Menschen, wozu ein Text folgende Information gibt: „Domowina. Die politischen Vertreter der Sorben treffen sich im März 1951 in Bautzen bei einer Veranstaltung der Domowina, dem Dachverband sorbischer Vereinigungen.“ Die Domowina als Massenorganisation der sorbischen Minderheit wäre eine mögliche thematische Verbindung zu den übrigen Raumthemen, da vor dem Thema der neugegründeten Parteien der Zusammenschluss von SPD und KPD und die Bildung von Massenorganisationen veranschaulicht wurden. Interessant wäre, zu erfahren, in welchem Verhältnis die Domowina zum einen zur Besatzungsmacht und dem entstehenden Herrschaftssystem, zum anderen zu der sorbischen Bevölkerung stand. Das letzte Foto der Viererfolge zeigt Otto Grotewohl in einer Menschenmenge, was der beigegebene Text beurteilt als: „Geste. Otto Grotewohl besucht im Juni ein sorbisches Kulturtreffen in Burg im Spreewald.“ Das einzelne Foto auf der linken Seite der Tracht wird von folgendem Text begleitet: „Baubeginn. Der Grundstein für ein „Haus der Sorben“ wird in Bautzen am 24. August 1947 im Beisein des russischen Kommandanten gelegt.“ Mit der Person von Grotewohl und der des sowjetischen Kommandanten wird die politische Bewertung deutlich, welche der Minderheit der Sorben schon unmittelbar nach Ende des Krieges zugesprochen wurde. Ob die slawische Herkunft für die Besatzungsmacht eine Rolle spielte oder ob die Interessen rein politisch und ideologisch waren, bleibt ebenso zu spekulieren wie über die Reaktionen aus dem sorbischen Volk. Gab es innerhalb der Sorben eine Opposition oder konnte sich gar das Volk infolge der Sonderstellung auch eine Distanz zu dem Herrschaftssystem bewahren? Im Zusammenhang mit anderen, von der Partei funktionalisierten Gruppen oder Institutionen, wie im Sport oder in den Kirchen, wäre eine weitere Verknüpfung von Sequenzen im Ausstellungsrundgang möglich und wichtig gewesen. Die Absicht der Funktionalisierung der Sorben im Herrschaftsgefüge der Partei und der Besatzungsmacht bleibt somit mehr eine behauptete als eine begründete.

Den wesentlichen Hinweis auf eine Interpretation der beschriebenen Präsentation zum Thema „Neuanfang“ liefert neben dem Fragezeichen in der Überschrift ein auf die Wand gedrucktes Zitat Walter Ulbrichts aus dem Jahr 1945: „Es muß demokratisch aussehen, aber wir müssen alles in der Hand haben.“ Mit diesem Motto lassen sich alle thematisierten Aktivitäten eines demokratischen Neuanfangs vom Gesetz, der Akzeptanz vielfältigster Ansichten und Interessen, einschließlich derer von

Minderheiten bis hin zur Bildung als planmäßige Täuschung entlarven, die den Initiatoren die Macht und Herrschaft sicherten.

Temporale Parallelitäten

Wie bereits erwähnt, ist die Darstellung von Opposition und Widerstand im Gegenüber zur Diktatur das zentrale Thema der Leipziger Ausstellung. Opposition ist eine Reaktion auf Situationen, Auffassungen, Machtverhältnisse oder Herrschaftssysteme, die als Widerstand, Gegenpart und Protest zu verstehen ist. Sie löst beim Gegenüber ein Entgegenwirken aus, das sich im Falle von Machtverhältnissen meist in Repressionsmaßnahmen äußert. Dieses oppositionelle Verhältnis und die daraus resultierenden Kontroversen verlaufen nur selten in einem temporären Nacheinander von Reaktion und Gegenreaktion, sie sind vielmehr parallele oder zeitlich versetzte, sich häufig überschneidende Handlungen. Die Gleichzeitigkeit oder Parallelität dieser Handlungen ist nur ein Beispiel für die Komplexität und temporäre Vielschichtigkeit von Vorgängen. Im Hinblick auf die Ausstellung ergibt sich die Frage nach der Darstellung solcher Vorgänge in einer chronologischen Präsentationsform, welche Ereignisse und Dinge in Folgen ordnet, die ein temporäres Nacheinander suggerieren. Eine Möglichkeit der Darstellung gleichzeitiger Vorgänge sind Zäsuren als Unterbrechungen der durch Wandabwicklung oder Gangstrukturen gekennzeichneten Folge oder die Formierung paralleler Folgen, die entsprechend als räumliche Alternativen gestaltet werden. Die Kunst der Einbeziehung solcher Zäsuren oder Alternativen in chronologische Darstellungen liegt darin, die Chronologie als Ordnungsprinzip nicht aufzuheben und völlig zu unterbrechen.



Abb. 27: Dreiecksvitrine zum „Stalinkult“,
Eingang zum „Aufstand des 17. Juni 1953“

Die Leipziger Dauerausstellung realisiert die Parallelität von Herrschaft und Opposition beispielsweise bei dem Thema „Aufbau des Sozialismus?“ durch die Bespielung der Vorder- und Rückseite einer Stellwand, welche eine abgetrennte Ecke des Ausstellungsraumes noch als separaten Raum zugänglich lässt. Die der Stellwand gegenüberliegende Seite füllt eine dreiseitige, spitz in den Raum ragende Vitrine, die dem Stalin-kult gewidmet ist. Auf roten Podesten vor rotem Hintergrund sind verschiedenste Stalinbüsten aufgestellt.



Abb. 28: Stellwand „Aufbau des Sozialismus“

Die dieser Vitrine zugewandte Seite der Stellwand ist mit einem Großfoto beklebt, das, wie dem Bildtext zu entnehmen ist, den Sitzungssaal der II. Parteikonferenz der SED zeigt. In diese Wand sind zwei kleine Vitrinen eingebaut, neben die ein offizielles Staatsporträt von Walter Ulbricht gehängt wurde. In der rechten Vitrine sind ein Stadtplan mit dem Ostteil Berlins sowie ein Foto von Wilhelm Pieck, Walter Ulbricht und Otto Grotewohl mit folgendem Text ausgestellt: „Troika. Ulbricht, Pieck und Grotewohl setzen sich auf der II. Parteikonferenz in Szene – als Gründungsväter der SED, Erben und Statthalter ihrer Vorbilder Marx, Engels, Lenin und Stalin.“ In der linken Vitrine werden ein Foto von der Abstimmung der Delegierten, eine Delegiertenkarte und eine Broschüre zur II. Parteikonferenz mit einem Text von Walter Ulbricht gezeigt. Der dazu gehörende Text kommentiert: „Konform. Die Delegierten der II. Parteikonferenz stimmen dem von Walter Ulbricht verkündeten planmäßigen Aufbau des Sozialismus zu.“ Die rechte Seite der Stellwand ist durch eine von hinten eingeschobene Wand etwas versetzt. In diese ist eine Tür eingebaut, vor welche der Einführungstext des Ausstellungsabschnitts angebracht wurde. Dieser geht auf die zunehmende Anpassung der SED an die Sowjetunion in den 1950er Jahren ein, wofür die Ver-

kündigung des planmäßigen Aufbaus des Sozialismus stand. Die II. Parteikonferenz war der offizielle Auftakt dieses Vorhabens. Zur Unterstützung der Partei und zur Realisierung der geplanten Vorhaben wurde das spätere Ministerium für Staatssicherheit gebildet.



Abb. 29: Rückseite der Stellwand „Aufbau des Sozialismus“

Auf der Rückseite der Stellwand stößt man zuerst wieder auf die Tür, welche aber im Zusammenhang der anschließenden Vitrine mit einer Häftlingsjacke, Schlüsseln und Handschellen in einen völlig neuen Konnotations- und sogar Denotationskontext gestellt wird. Sie wird als „Gefängnistür“ denotierbar, was in einem Text noch örtlich spezifiziert wird. Im Kontext dieser Objekte wird unmittelbar deutlich, dass die auf der anderen Stellwandseite behauptete Konformität eine machtvoll erkämpfte, wahrscheinlich sogar gewaltsam erzwungene war. Die Stellwand wird damit zum metaphorischen Träger dieser kontradiktorischen Auffassungen. Vergleichbar den zwei Seiten einer Medaille codiert die Trennwand diese Gegensätzlichkeit als „unvereinbar“. Durch die beidseitig sichtbare Gefängnistür werden die beiden Seiten miteinander in eine Beziehung gesetzt, welche unmissverständlich als „nicht paritätisch“ und „sich gewaltsam bekämpfende“ codiert wird.

Ein Foto und die Kurzvita eines ehemaligen Gefangenen auf der Rückseite der Stellwand liefern dem nüchternen Charakter der Objektpräsentation eine Fülle emotionaler Konnotationen. Der Text in der Vitrine bestätigt diese Konnotationen und unterstützt eine parteiische Interpretation, wenn die Situation von politischen Gefangenen und die Maßnahmen des Staates gegen Opposition folgendermaßen geschildert werden: „Bautzen. Karl Wilhelm Fricke verbüßt seine Strafe in Einzelhaft im Gefängnis Bautzen II. Viele der vom MfS verfolgten Staatsfeinde

müssen dort jahrelang leiden. Bautzen wird zum Synonym für politische Verfolgung. Staatssicherheit und Justiz sind in der DDR eng miteinander verwoben. Das MfS führt Ermittlungen durch, verhaftet eigenverantwortlich und richtet eigene Gefängnisse ein.“¹¹³ Das einführend im Text angesprochene individuelle Schicksal provoziert eine emotionale Betroffenheit, die folgend nur eine verurteilende Dokumentation und Interpretation zulässt. Eine solche Emotionalisierung wird im „jahrelang leiden“ bestätigt, wahrscheinlich sogar verstärkt. Sie kann Mitgefühl, Anteilnahme wie auch Empörung oder Wut auslösen. Die folgende distanzierte Mitteilung von Struktur und Methoden der Staatssicherheit in der DDR liefert Fakten, welche die Empörung und Wut legitimieren und stützen. Mit solchen Texten werden die Haltung, Position und Motivation der ausstellenden Institution nicht unterdrückt, sondern als Metakommunikation neben den Daten, Fakten und Zusammenhängen immer vermittelt. Die deutliche Parteinahme wird durch Erläuterungen der Kontroll- und Spionagemethoden der Staatssicherheit an den Rückwänden des Raumes legitimiert. Die weitere Wandabwicklung widmet sich der Bekämpfung politischer Gegner durch die Staatsgewalt der DDR. Als Schwerpunkte wurden zum einen die sowjetischen Militärtribunale und Arbeitslager, zum anderen die Schauprozesse und Terrorurteile gegen oppositionelle Gruppen in den 1950er Jahren gewählt. Auch hier wird die Geschichte wesentlich anhand exemplarischer Personen bzw. Gruppen erzählt: Hilde Benjamin¹¹⁴ als Vertreterin der Staatsgewalt, der „Eisenberger Kreis“ als aktive Widerstandsgruppe. Diese Wandabwicklung verlässt teilweise wieder den separierten Eckraum und konfrontiert unmittelbar im Gegenüber zur Vitrine mit den Stalinbüsten wiederholt Opposition und offizielle, parteibasierte Machtpräsentation. Der dafür gewählte Ort ist jetzt der offizielle Rundgang, womit räumlich eine Codierung der Präsentation als offizieller Selbstdarstellung der DDR nach außen wie innen vorgenommen wird. Im Gegensatz zu der weitgehend vor der Öffentlichkeit verborgen gehaltenen Arbeit und den Methoden der Staatssicherheit und deren Opfern – hier verborgen hinter der Stellwand – ist die Durchführung

113 In der Stadt Bautzen war das „berühmteste“ Gefängnis für politische Gefangene in der DDR. Auf Grund der gelben Backsteingebäude des Gefängnis Komplexes wurde es im Volksmund „Gelbes Elend“ genannt.

114 Hilde Benjamin, auch die „Rote Hilde“ genannt“, leitete als Vizepräsidentin des Obersten Gerichts der DDR viele dieser Prozesse und war für ihre Härte und scharfen Worte berüchtigt. Zwischen 1953 und 1967 war sie Justizministerin der DDR.

der Schauprozesse zur Abschreckung und Bekämpfung jeglichen Widerstands öffentlich.

Zwang zur Reduktion

Der oben beschriebenen Präsentation liegt eine Metakommunikation zu Grunde, die eine dezidiert parteiische Interpretation des Dargestellten intendiert. Die DDR wird als ein der Sowjetunion höriger Parteistaat mit einer Troika an der Spitze und einer, wie auch immer erzwungen, offiziell konformen Bevölkerung dargestellt. Nicht konforme, widerständige Bürger wurden mit Unterdrückung und Gewalt zum Schweigen gebracht, zumindest so weit als möglich vom öffentlichen Leben ausgeschlossen. Gemäß der Interpretation der Darstellung gilt letzteren Achtung und Bewunderung, wohingegen dem Parteistaat allein mit Ablehnung und Verachtung begegnet wird. Eine Lesart in dieser oder ähnlicher Weise ruft die Präsentation hervor. Anderen möglichen Positionen oder differenzierenderen Beurteilungen als Versuchen der Andeutung der Komplexität der Situationen und Handlungen wird kein Raum gegeben. In dem Gegenüber von Staatsmacht und Opposition gibt es gemäß der Präsentation weder innerhalb der konformen noch der oppositionellen Seite Divergenzen, ausgeschlossen sind auch Andersdenkende und – handelnde außerhalb dieser beiden Seiten. Die Positionen der Staatsmacht der DDR und der Opposition werden in allen ihren Ausprägungen als unvereinbar gegenübergestellt, wobei Letztere oft in ihrer Position von bundesdeutscher Seite bestärkt wird. Ein Grund für die vordergründig einseitige Darstellung und das deutliche Stellungbeziehen kann in einem Verständnis von Museum als öffentliche und politische Institution liegen, die deutlich erkennbar eine politische Überzeugung vertritt.¹¹⁵

Ein anderer Grund, der auf alle Museen zutrifft, ist der Zwang zur Selektion auf Grund des eingeschränkten Raumes und der begrenzten Sammlung sowie der Anspruch an Vermittlung bestimmter Inhalte. Die Auswahl von Themen und Objekten wird im Wesentlichen von den Intentionen der Ausstellungsmacher, deren Einschätzung des Angebots an zumutbarem Material sowie deren Beurteilung und Bewertung des Ausstel-

115 Gemäß diesem Verständnis dienten in den Ostblockstaaten vor 1989 Museen zu den wichtigsten Orten der Darstellung, Bekanntmachung und Verbreitung der sozialistischen Ideologie.

lungsmaterials bestimmt. So muss jedes Thema letztlich auf wenige inhaltliche Aspekte, ausgewählte Ausstellungsobjekte sowie geeignetes, die Ausstellungsidee unterstützendes Präsentationsmaterial reduziert werden. In der Leipziger Ausstellung werden beispielsweise die Machtverhältnisse in der Besatzungszeit unmittelbar nach Kriegsende mit den Stichworten Sowjetische Militäradministration (SMAD) und Speziallager thematisiert. Die SMAD wird als „sorgfältig geplantes höchstes Machtorgan“ anhand von Fotos, Büchern und Flugblättern vorgestellt, welche die Vorbereitungszeit für die Ausübung der Macht noch während des Krieges in der Sowjetunion dokumentieren. In einer Lesemappe wird unter dem Titel „Vorbereitung im sowjetischen Exil“ der aktive Personenkreis von deutschen Kommunisten wie Wolfgang Leonhard, Willi Bredel und Karl Maron benannt. In einer Vitrine, deren Wände aus korrodierendem Eisen gefertigt wurden, werden auf flachen Stelen des gleichen Materials Fotos der sechs russischen Kommandanten der SBZ gezeigt. Neben diesen hängen der Mantel und der Hut der Uniform eines Kommandanten. Rechts daneben hängt in einem Rahmen der „Befehl Nr.1“ vom 9. Juni 1949, welcher die Organisation der militärischen Administration zur Verwaltung der sowjetischen Okkupationszone in Deutschland festlegte. In dieser Vitrine löst vor allem die Kombination der Uniformteile mit dem korrodierenden Präsentationsmaterial Konnotationen wie „Härte, die zwar langsam durch äußere Einflüsse zersetzt wird, aber noch standhält“ u.ä. aus. Die Rückwand der Vitrine ist an der Stelle, wo der Mantel hängt, durch einen vertikalen Schnitt von etwa 15 cm geöffnet und lenkt den Blick auf das Geschütz der sowjetischen Armee, der im Raum zum Aufstand des 17. Juni 1953 gezeigt wird. Der eingeschränkte Blick auf den Panzer durch den Sehschlitz lässt in gewisser Weise zwischen einer Decodierung als der „Siegermacht des Krieges“, die den friedlichen Aufbau des kriegszerstörten Landes sichern will und einer „autoritären Macht“, die auch mittels Gewalt ihren totalitären Herrschaftsanspruch durchsetzen will, schwanken. Auf Grund des Kontextes von Verhaftungen und Speziallagern dominieren die Codierungen der militärischen, auch gewaltsamen oder zumindest einschüchternden Macht sowie der langanhaltenden Wirkungen und konsequenzreichen Folgen der in der Nachkriegszeit entstandenen Machtverhältnisse. Im Zusammenhang mit den oben beschriebenen Konnotationen werden diesen Auswirkungen Wertungen unterlegt. Die Macht in Uniform verweist auf deren militärischen Charakter, der in der nachfolgenden Präsentation genauer definiert wird. Ein Großfoto an der Wand zeigt einen Wachturm, daneben hängt der Brief eines Gefangenen aus dem Ge-

fängnis in Bautzen. Ein Foto mit Eisenbahnwaggon, eine Grafik zu den Speziallagern in der Sowjetischen Besatzungszone und ein Plakat mit der Aufschrift „...und mögen sie wimmern, bleibt eisig und kalt! Denkt an die Opfer von Buchenwald! 51.000 Tote.“ liefern in ihrer Kombination einen zunächst verwirrenden, irritierenden Kontext aus gewaltsamer Demonstration von Macht und Forderung der bedingungslosen Folgsamkeit. Die Irritation löst besonders die Errichtung von Speziallagern und besonders die Nutzung ehemaliger Konzentrationslager für diesen Zweck aus. Deren Tabuisierung in der Öffentlichkeit besonders mittels starker argumentatorischer Gegenpropaganda legt den Vergleich mit den vorhergehenden nationalsozialistischen Machthabern nahe. In einer Vitrine hängt, gewissermaßen als Pendant zum Uniformmantel, der Mantel eines Lagerinsassen von Buchenwald, dessen Schuhe, Blechnäpfe, Löffel, Kamm und Bastgürtel. Vor der Vitrine werden mittels eines Monitors Interviews über die Schicksale vier ehemaliger Inhaftierter zum wahlweisen Abhören angeboten.

Wie in dem oben beschriebenen Beispiel der Präsentation zum Aufbau des Sozialismus werden auch hier individuelle Lebensgeschichten ausschnittshaft präsentiert, was vornehmlich zu einer stärkeren emotionalen Bindung und Verbundenheit mit den Opfern als mit den Vertretern des parteistaatlichen Systems führt. Es ist allerdings nicht unproblematisch, wie bereits oben erwähnt, sowohl Opfer wie Unterdrückter verallgemeinernd als homogene Gruppen darzustellen, zu be- bzw. verurteilen. Wenn beispielsweise Personen wie Wolfgang Leonard als einer der Vertreter der Vorbereitungsgruppe der SMAD vorgestellt werden und im Folgenden die SMAD ausschließlich als militärische und besonders gewaltsame Macht vorgestellt wird, sind auf Grund des unmittelbaren Zusammenhangs Fehlinterpretationen und –schlußfolgerungen fast unvermeidbar. Dass Leonard, enttäuscht von dem Umsetzen und Interpretieren der Theorien und Ideale des Sozialismus und schockiert über die vollständige Unterwerfung der SED unter die sowjetischen Interessen schon 1949 nach Jugoslawien und 1950 in die Bundesrepublik floh und dort zu einem der wichtigsten Publizisten über das sozialistische Herrschaftssystem wurde, bleibt unerwähnt.¹¹⁶ Diese individuelle Geschichte würde

116 Siehe den autobiografischen Roman Leonards „Die Revolution entlässt ihre Kinder“ (1990). Das Manuskript dieses Romans wurde nach Beendigung der Analyse in die Ausstellung integriert, wo auch das Zitat „Es muss alles demokratisch aussehen...“ nachzulesen ist. Ich danke Dr. Rainer Eckert für diesen Hinweis.

nicht nur die Vorstellung der Person Leonards wesentlich verändern, sondern hätte Einfluss auf die gesamte Darstellung und Interpretation. Da jedoch die chronologische Präsentationsform eine bestimmte Erzählung verfolgt, werden einzelne Elemente unabhängig von ihrer individuellen Entwicklung ausgewählt und unter dem jeweiligen Aspekt vorgestellt, ungeachtet ihrer weiteren Entwicklung. Die Ausschnitthaftigkeit birgt somit immer die Gefahr der unzulässigen Verkürzung, die zu fehlerhaften Deutungen und Schlussfolgerungen führt. Trotz der Gefahr der Ablenkung von der beabsichtigten Geschichte und deren Ausdehnung sind Formen von Nebenerzählungen oder zusätzliche Informationsebenen daher nicht nur sinnvoll, sondern zwingend.

3.3 Präsentationsform: Chronologie

Funktionale Museumsobjekte

*Belegstücke oder Alibiobjekte*¹¹⁷

Chronologien sind tempusgerichtete Präsentationen. D.h., sie widmen sich einem wissenschaftlichen oder populärwissenschaftlichen historischen Thema, welches chronologisch vorgestellt und verhandelt wird. Die zeitbezogene Gliederung und Strukturierung der konzeptuellen Darstellung des Themas werden in eine räumliche Ordnung übertragen, wobei zeitlich und/oder thematisch getrennte Abschnitte sowie deren Reihenfolge als räumliche Einheiten und Abfolgen definiert werden. Als Entsprechung der theoretisch und konzeptionell erarbeiteten story-line sollen sich die Themen räumlich sukzessiv entwickeln und somit als visualisierte „Erzählung“ wahrgenommen werden. An genau definierten Orten werden die Museumsobjekte in den chronologischen Rundgang eingefügt, womit zeit-, raum- und themenbezogene Codierungen festgelegt werden. Die Objekte werden damit positioniert, um die beabsichtigten Inhalte zu stützen und in gewisser Weise zu legitimieren. Sie spielen dabei als authentische Objekte eine wesentliche Rolle, denn sie bestätigen und bezeugen die behaupteten Fakten und erzählten Geschichten als wahr, real und existent. Dieses Authentizitätsvermögen begründen die

117 Den Begriff „l’objet alibi“ führte Chantal Martinet für Museumsobjekte ein, die in jenseits der Museumsarbeit erschlossene Ordnungen eingefügt werden. Siehe Martinet 1983: 49-56.

nachgewiesene Provenienz, der ehemalige Gebrauchskontext oder auch nur ausgewählte Aspekte der Geschichte eines Museumsobjekts, auf welche sich die Ausstellungsinhalte beziehen. Die ausschließlich zweckbezogene Einbindung der Objekte in *Chronologien* infolge der Fokussierung auf eine zu vermitteln beabsichtigte Erzählung reduziert die Deutungen und Wertungen des einzelnen Museumsobjektes fundamental. Die Objekte dienen somit primär und oft ausschließlich als Begründungsmodus für die Wahrhaftigkeit und Objektivität der intendierten Erzählung und als Legitimation der beabsichtigten Interpretation. Als solche sind die Objekte ausschließlich Belegstücke der in Ausstellungstexten kommunizierten Inhalte. Alle Bedeutungen, die ein Objekt außerhalb oder unabhängig dieser Inhalte besitzt, bleiben ohne Hinweis und Erwähnung. Sie werden sogar zu Gunsten der unbehinderten, unmissverständlichen Kommunikation zu unterdrücken versucht.

Damit wird dem Objekt eine dem Text untergeordnete Rolle zugewiesen, um die Vermittlung der intendierten Erzählung zu sichern. In dieser Unterordnung liegt die Gefahr, Ausstellungsobjekten allein eine Illustrationsfunktion in einem veranschaulichten, verbildlichten Aussagesystem zuzugestehen. Gegen diese Ausstellungspraxis fordert Korff (1986), das Museumsobjekt in seiner Ambivalenz als Informations- und Bedeutungsträger ernst zu nehmen und nicht auf eine Alibifunktion zu reduzieren. Die Ursache für diese Reduktion liegt abgesehen von der bewussten Entscheidung für ganz bestimmte Objektbedeutungen oft in einer Unsicherheit im Umgang mit materiellen Objekten als Bedeutungsträgern und einem Misstrauen in deren Kommunikationsfähigkeit. Korff kritisiert die besonders in Deutschland noch häufige Praxis¹¹⁸: „Entweder traut man dem Objekt nicht und umgibt es mit einer deutenden Textgirlande, oder aber man verlässt sich allein auf seine Reizwirkung, gewissermaßen auf den Sexappeal des Objekts und präsentiert es als ‚Beeindruckungsding‘.“ (Korff 1986: 89)¹¹⁹ In diesem Zusammenhang muß daran erinnert werden, so allgemein es klingt, dass das authentische Ob-

118 Nach Korff (1986: 89) wurde diese Praxis besonders in den kulturpädagogischen Bemühungen der 1970er Jahre massiv unterstützt, wo unter den Stichworten Visualisierung und Veranschaulichung die Museumsobjekte auf eine zweitrangige Illustrationsfunktion reduziert wurden.

119 Orte von „Beeindruckungsdingen“ sind nach Korff beispielsweise Schlossmuseen. Ausstellungsobjekte mit ausschließlicher Alibifunktion präsentiert beispielsweise die Berliner Ausstellung „Fragen an die deutsche Geschichte“ im „Deutschen Dom“, ehemals im „Deutschen Reichstag“.

jekt auf Grund seines historischen Zeugnischarakters das primäre Medium von Museen ist. Infolge dessen scheint es nur konsequent, es auch als primäres Material der Ausstellungen einzusetzen. Hinsichtlich dieser Positionierung des Museumsobjekts ist jedoch bei Historikern häufig Befangenheit und Bedenken vor einer Ästhetisierung der Museumsobjekte festzustellen, die dem wissenschaftlichen Anspruch an die Darstellung zuwider laufen würde.¹²⁰ Aus diesem Grund werden solche Museumsobjekte in Ausstellungskontexte integriert, die in ihren Codierungen ausdrücklich festgelegt und begrenzt sind. *Chronologien* bieten diese Festlegungen als Ordnungen aus sich temporär sukzessiv entwickelnden Folgen, wobei alle Präsentationselemente der Strukturierung dieser Abfolge dienen. Die egalitäre Einbeziehung aller Elemente oder Medien der Ausstellung kann allerdings dazu führen, dass das Präsentationsmaterial die dominante Wirkung im Ausstellungskontext ausübt. Denn die Vielfalt an Materialien und die gestalterische Freiheit im Umgang mit Präsentationsmaterial erlaubt enge Verknüpfungen mit den Kommunikationsinhalten in Form von Übertragungs- oder Übersetzungsversuchen. D.h., die Präsentationsmaterialien bieten einen architektonischen, dinghaften oder grafischen Ausdruck der Ausstellungsinhalte. Sie werden damit weniger in der Funktion von Zeigen und Schützen der Ausstellungsobjekte, sondern in der Funktion der Kommunikation der Ausstellungsinhalte benutzt. In *Chronologien* zeigt sich das beispielsweise in der Vielfalt unterschiedlichster Formen, Funktionen und Materialien von Wänden als wichtigsten Präsentationsträger.

Symbol oder Fetisch

Im Gegensatz zu den oben beschriebenen konzeptbasierten *Chronologien*, die Museumsobjekte meist ausschließlich als Belegstücke verwenden, hat sich in den 1990er Jahren eine chronologische Präsentations-

- 120 Ein solches Unbehagen wird verständlicherweise besonders bei Kriegsausstellungen geäußert. Dass es in Deutschland noch heute zu umfangreichen Debatten führt, liegt, unabhängig von der unbestrittenen Notwendigkeit solcher Auseinandersetzungen, an der noch lange nach dem II. Weltkrieg fortgeführten Geschichtsschreibung als ausschließlicher Ereignisgeschichte. Als Beispiel einer solchen Ästhetisierung kann die oben beschriebene Präsentation zum „Mauerbau“ dienen, wo keine Originalobjekte gezeigt wurden; ironischerweise haben die großformatigen Fotos eine wahrscheinlich noch größere ästhetische Wirkung.

form entwickelt, die das Museumsobjekt wieder in das Zentrum der Präsentation rückt. Diese *Chronologien* sind Ordnungen von Objektfolgen, wobei einzelne Objekte als Zeichen für eine bestimmte Zeit oder einen Zeitraum fungieren. Analog zu den konzeptbasierten *Chronologien* werden die ausgestellten Objekte auf **eine** temporal begründete Bedeutung gemäß einer Kommunikationsabsicht verpflichtet. Im Nacheinander verschiedener, jeweils eine bestimmte Zeit signifizierender Objekte wird der temporale Bezug bekräftigt und als chronologische Abfolge definiert.¹²¹ Die Bedingung für die Auswahl von Objekten für eine Objektchronologie ist eine signifikante temporale Codierung, die einerseits mit den äußeren Formen oder Gestaltungsmerkmalen auf einen Zeitabschnitt deutlich Bezug nimmt oder sogar als Objekt oder Objektgruppe zum Symbol für eine bestimmte Zeit oder Datum geworden ist. Bei den Formen und Gestaltungsmerkmalen sind demzufolge nicht die Codierungen der Objektfunktion relevant, sondern stilistische Codierungen wie formale Ausdrucksformen, beispielsweise florale Ornamentik im Jugendstil, materiale Ausdrucksformen wie Stahl, Glas und Beton der Architektur der Moderne oder Farbcodierungen wie Pink in den 1980ern. Die genannten stilistischen Codierungen treten nicht in singulärer Form, sondern als komplexer formaler Ausdruck aus Form, Material und Farbe als Verweis auf eine bestimmte Zeit oder Ort auf, beispielsweise runde Formen von Kunststoffobjekten in kräftigem Orange in den 1970ern. Es verlangt ausgewiesene Kenntnisse und Erfahrungen, gerade im Hinblick auf Rückgriffe und Nachahmungen historischer Stile oder aktueller stilistischer Zitate eine temporale Eindeutigkeit zu erzielen.

Im Gegensatz zu den formalen Codierungen von Temporalität sind die Codierungen symbolischer Objekte abstrakt definiert. Sie entstehen auf der Grundlage von Behauptungen, Konventionen oder einer signifikanten Rolle, die das Objekt in einer bestimmten Situation, Zeit oder an einem Ort spielte. Der Bedeutung von Situation, Tradition, Konvention oder Ereignis entsprechend kann ein Objekt zum Symbol eines Datums relevant für nur wenige Personen – wie ein Hochzeitskleid als „Erinne-

- 121 Eine solche Objektchronologie wurde beispielsweise im Prolog der Ausstellung „Fortschritt, Norm und Eigensinn“ präsentiert, wo jedes Jahr der vierzigjährigen Geschichte der DDR anhand eines signifikanten Objekts präsentiert wurde. Diese Ausstellung wurde im *Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR* in Eisenhüttenstadt von November 1999 bis Oktober 2000 gezeigt.

rung“ an dieses Ereignis – oder für die gesamte Weltbevölkerung werden – wie die Trümmer des World Trade Centers in New York als „Symbol für die Terroranschläge vom 11. September 2001“. Ein Objekt als „Symbol“ decodieren zu können, verlangt die Kenntnis über den spezifischen Zusammenhang zwischen Objekt und Ereignis oder über Konventionen bestimmter Symbolisierungen. Wenn gerade in Ausstellungen diese Kenntnis bei den Rezipienten nur bedingt vorausgesetzt werden kann, muss das symbolische Objekt durch kontextuelle Einbindung, Bild- oder Schriftmaterial als solches definiert werden. Für den oben beschriebenen Parka als „Symbol der deutschen Friedensbewegung der 1980er Jahre“ kann beispielsweise eine Reihe von Fotos von Aktionen der Friedensbewegung, wo eine auffällige Anzahl der Teilnehmer einen solchen Parka trägt, die symbolische Codierung vermitteln.

Wo solche Vermittlungen nicht stattfinden oder die symbolische Bedeutung von Objekten angezweifelt wird, geraten besonders Ausstellungen in die Kritik, Objekt-Fetischismus zu betreiben. In dieser Kritik werden Objekte als Fetische entsprechend der gebräuchlichen Theorien zum Fetischismus im Sinne einer „verkehrten“ Realität der Dinge negativ definiert.¹²² Das Wort „Fetisch“ ist vom portugiesischen „feitico“ abgeleitet, das als Adjektiv „künstlich“, „kunstvoll“ und als Substantiv, vom lateinischen „factitius“ abstammend, „verzauberter Gegenstand“, „Zaubermittel“ u.ä. bedeutet.¹²³ Nach Heubach wird in den verschiedenen Fetischismus-Theorien die „verkehrte“ Gegenständlichkeit der Dinge in folgenden Punkten übereinstimmend definiert: „als eine, in der die Dinge (a) nicht ‚objektiv‘ bzw. nicht gemäß einem gegebenen Konsens; (b) nicht rational, also nicht auf der Grundlage einer strikten Subjekt-Objekt Trennung und (c) nicht funktional, d.h. nicht den herrschenden Zwecken integriert, realisiert werden“ (Heubach 1987: 51). Entsprechend dieser Definition wird in der Fetischismuskritik von Objektpräsentationen zum einen ein kollektiver Konsens über eine bestimmte Objektbeziehung zu einer spezifischen Zeit, einer Person oder einem Ort angezweifelt und als willkürliche Setzung von Objektbedeutungen verurteilt. Zum anderen wird dem Symbolcharakter von Objekten angesichts der Schwierigkeit

122 Ich beziehe mich hier und im Folgenden auf die begriffsgeschichtliche Untersuchung Friedrich Heubachs (1987). Heubach untersucht verschiedene Fetischismus-Theorien auf stille Setzungen, die über die „wahre“ Gegenständlichkeit gemacht werden, indem sie die „verkehrte“ Gegenständlichkeit, d.h. den Fetischcharakter beschreiben. Siehe Heubach 1987: 24-52.

123 Siehe Heubach 1987: 24.

einer rationalen Begründung mit äußerstem Misstrauen und fundamentalem Zweifel gegenüber einer Darstellbarkeit begegnet. In der Leipziger Ausstellung könnten viele der Ausstellungsobjekte wegen ihrer Besonderheit bzw. Bedeutung für die deutsche Geschichte als Fetische wahrgenommen werden. Die Präsentation verhindert dies durch den nüchternen Erzählcharakter und die logische Verortung der Dinge, die weder in Szene gesetzt noch als Highlights gezeigt werden.

In seinem Fazit bemerkt Heubach, dass verschiedene Fetischismustheorien entgegen einer ausschließlich negativen Definition von „Fetisch“ diese „verkehrte“ Realität auch als „imaginäre, magische oder symbolische Realität“ bezeichnen. „In ihr seien die Dinge auf eigentümliche Art kommunikativ, agierten sie oft wie Personen und gehörten sie nicht einer von Menschen getrennten Objektwelt an; sie lebten sozusagen mit ihm.“ (Heubach 1987: 51)¹²⁴ Gemäss dieser Definition sollten Museumsobjekte konsequent als Fetische verstanden und in Ausstellungen präsentiert werden.

Zurückgehaltene Geschichten

Ausgehend von der Anerkennung von Museumsobjekten als primären Ausstellungsmedien könnte angenommen werden, dass sich *Chronologien* als museale Präsentationsform der chronologischen Darstellung von Objektgeschichten widmen. Dies ist allerdings nur selten und wenn, dann als ein Element innerhalb der präsentierten *Chronologie* der Fall, weil chronologische Ausstellungen einer thematischen story-line verpflichtet werden. Die Museumsobjekte werden gemäss dieser an passenden Stellen in den Vermittlungszusammenhang integriert, sind aber selten selbst das Thema. Wo Museumsobjekte das Thema der Ausstellung bestimmen, wird dagegen meist die klassifizierende oder kompositorische Präsentationsform gewählt oder die chronologische Form mit einer dieser beiden kombiniert. Der Hauptgrund dafür scheint in dem Verhaftetsein von Dingen an eine konkrete Erscheinung zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem Ort zu liegen. Denn weder kann ein Objekt in verschiedenen Zuständen bewahrt werden, noch kann es einen solchen wieder herstellen. Wenn *Klassifikationen* Entwicklungsreihen von Objekt-

124 Zu Versuchen eines museologischen Umgangs mit der „imaginären, magischen oder symbolischen Realität“ der Ausstellungsobjekte siehe das Kapitel „Komposition“.

klassen zu rekonstruieren versuchen, werden die Objekte in ihren Codierungen auf funktionale und formale Eigenschaften reduziert und in Folgen nach Entwicklungsstufen geordnet. Die individuelle Objektgeschichte wird dabei nicht beachtet. Die Geschichte eines Objekts kann demzufolge nur mit Hilfe zusätzlicher Medien dargestellt werden, die beispielsweise ehemalige Zustände oder Kontexte des Objekts dokumentieren oder den Wandel rekonstruieren. Eine andere Möglichkeit ist die Objektgeschichte unter Einbeziehung anderer Objekte zu erzählen, die auf solche Zustände oder Kontexte der Objektgeschichte verweisen. Die nicht unproblematische Komplexität einer solchen Darstellung zeigte das beschriebene Beispiel der Präsentation der Exzenterpresse, wo die Nutzung der Presse um das Jahr 1989 anhand des Produktwandels gezeigt wird. Die zeitliche Eingrenzung gibt nur einen sehr begrenzten, wenn auch signifikanten Ausschnitt der Objektgeschichte preis. Diese Reduktion auf ein Vorher und Nachher bietet schon in diesem eng begrenzten Präsentationskontext eine Fülle von Konnotationen, mit denen zwei sehr unterschiedliche politische und gesellschaftliche Systeme charakterisiert werden. Die Eindringlichkeit dieser Deutungen gründet sich im Wesentlichen auf das Überraschungsmoment, die „große Welt“ in den „kleinen Dingen“ widergespiegelt zu finden. Scheint der kontinuierliche Gebrauch der Exzenterpresse, deren Unabhängigkeit von politischen Systemen zu demonstrieren, zeigt sich die Differenz der zwei Systeme in den Produkten in sehr unterschiedlichen Repräsentationsbedürfnissen. Dichotomische Konnotationen wie „ideeller vs. kapitaler Wert“, „Egalisierung vs. Individualisierung“, „Macht vs. Status“, „Staat vs. Einzelner“ eröffnen einen weiten Assoziationsraum für Charakterisierungen und Wertungen der beiden Gesellschaftssysteme. Eine Erweiterung der Darstellung der Objektgeschichte mittels einer größeren Auswahl von Produkten unterschiedlicher Zeiten hätte diese Charakterisierungen, zumindest die der DDR, spezifizieren können. Die unterschiedlichen Formen von Abzeichen und Orden hätten nicht nur Veränderungen ästhetischer Vorstellungen und stilistischer Trends nachweisen können, sondern auch ökonomische Verhältnisse. So ist ab den 1960er Jahren eine abnehmende Qualität des Materials der Abzeichen und Orden bei fast gleichzeitig ansteigender Produktionsquantität zu verzeichnen, was auf einen stärkeren Bedarf bzw. die Zunahme der Verteilung von Auszeichnungen verweist und einen Verlust der Bedeutung vermuten lässt.¹²⁵

125 Siehe Scholze 1999.

Privilegierung der Sprache

Vergewisserung der Kommunikationsinhalte

Für chronologische Präsentationen sind Grafiken, Bilder, Fotografien, Überschriften und Ausstellungstexte primäre Elemente des beabsichtigten Mitteilungstransfers. Das Misstrauen in das Kommunikationsvermögen und den Erkenntniswert materieller Objekte führt auf Grund der Vermittlungsabsicht meist zu einer Höherbewertung der Kommunikationsfähigkeit von Texten gegenüber Objekten.¹²⁶ Die besondere Aufmerksamkeit gilt den schriftlichen Texten, weil sie abstrakte, verbale Informationen und nur schwer visuell zu übersetzende Zusammenhänge kommunizieren können. Der dezidierte Vermittlungsanspruch in chronologischen Ausstellungen ist zum einen dem akademischen Interesse von Geschichtsvermittlung, zum anderen einem pädagogisch-didaktischen Interesse in einer verständlichen Vermittlung ausgewählter Inhalte geschuldet. Gemäss dieser beiden Interessen sind unterschiedliche Textformen anzutreffen, die entweder eher denotativen Charakters, sich auf Daten, Fakten, Behauptungen, Schlussfolgerungen und Beweise stützend, oder mehr deskriptiven Charakters sind, der infolge seines Konnotationsreichtums Vorstellungen und Assoziationen erzeugen kann

Die geringe Quantität an Museumsobjekten in *Chronologien*, besonders im Vergleich zur Menge an Fotografien und Dokumenten, kann als zurückhaltende bis skeptische Haltung gegenüber Museumsobjekten als Medium interpretiert werden, welche Godau treffend beschreibt: „Jenseits der sinnlichen Wahrnehmung des Sujets vermag vermeintlich nur das Wort ein Erkennen der komplexen historischen Zusammenhänge zu gewährleisten.“ (Godau 1989: 202) Damit sind *Chronologien* als Präsentationsform der Moderne zu bezeichnen, was sich im Misstrauen in die Vermittlungsfähigkeit der Objekte und dem Bestreben nach Rationalität und Objektivität der zu vermittelnden Inhalte zeigt. Zunächst kann diese Haltung allein zu einer Kommentierung der auszustellenden Objekte in Form von informierenden, argumentierenden oder interpretierenden Ausstellungstexten führen. Die Motivation zum Kommentar liegt der

126 Als kulturhistorische Einführung in das Thema sei auf die Kapitel „Schrift“ und „Bild“ im zweiten Teil („Medien“) des anregenden Buches „Erinnerungsräume“ von Aleida Assmann 1999: 179-240 verwiesen.

ausdrücklichen Vermittlungsabsicht zugrunde, die auf verständliche Übersetzungen der Quelleninterpretation und Geschichtsschreibung für die unterschiedlichsten Rezipienten zielt. Aus diesem Grund wird die Fixierung der bei *Chronologien* in linearen Strukturen verbundenen Themen als Text nicht selten parallel oder vordergründig in schriftlicher Form präsentiert. Die vertextete Erzählung gründet in dem Vertrauen in schriftliche Texte, die beabsichtigten Informationen eindeutig zu denotieren und wenig Spielraum für vielfältige andere Bedeutungen zu lassen. Der Kommunikationsprozess scheint auf diese Weise steuer- und kontrollierbar. Nach Mattl (1995) kann die Begründung für das Vertrauen in Ausstellungstexte vom Zeichencharakter hergeleitet werden, denn Sprache oder Schrift basieren auf konventionellen, abstrakten Zeichen. Bilder und Objekte¹²⁷ sind dagegen durch Ikonizität und Indexikalität und dadurch einen polysemen Charakter gekennzeichnet. Verschriftete Sprache scheint auf Grund ihrer Struktur prädestiniert, beabsichtigte Informationen eindeutig, unmissverständlich und rational zu kommunizieren. Denn die Vielzahl und Vielfalt an Bedeutungsmöglichkeiten von Objekten wie Bildern kann bei der Sprache dank formalisierbarer Konventionen und Regeln weitgehend vermieden werden. Barthes (1985) stellt in diesem Zusammenhang eine Aufhebung der Freiheit der Uneindeutigkeit und Ungewissheit durch die Sprache fest, denn die Sprache ist Ausdruck einer Wahl und fixiert die Lektüre auf einer ganz bestimmten Ebene. Er geht davon aus: „Das Bild hält unendlich viele Möglichkeiten fest; das Sprechen fixiert eine ganz bestimmte.“ (Barthes 1985: 23) Die Sprache übernimmt die emphatische Funktion der Strukturierung und Ordnung der Wahrnehmung, womit sie zum „autoritativen Sprechen dessen (wird, J.S.), der weiß, was hinter der undeutlichen und unvollständigen Erscheinung der sichtbaren Formen liegt“ (Barthes 1985: 24). Dieses „autoritative Sprechen“ führt in chronologischen Ausstellungen meist dazu, das Ausstellungsobjekt allein zum Belegstück oder Alibiobjekt, letztlich zur „optischen Fußnote verbaler Argumentation“ (Godau 1989: 202) zu degradieren. Solche Ausstellungen laufen Gefahr, ihr eigentliches Medium, die Sammlung an Objekten zu vernachlässigen und in

127 Mattl sieht keinen strukturellen Unterschied zwischen Bild und Objekt, indem er ein Bild definiert als: „jede Darstellung, die durch ihre Ähnlichkeit als Repräsentant eines allgemeineren Sachverhalts dient“ (Mattl 1989: 18). In diesem Sinn kann ein Gemälde, eine Fotografie oder eine Kultfigur zum Repräsentanten einer Klasse oder auch ausschließlich seiner selbst werden.

Konkurrenz zu Büchern und anderen textbasierten Medien zu gelangen. Die oft ausgeprägte Didaktisierung und Pädagogisierung dieser Präsentationen geraten ferner häufig in die Kritik der einseitigen bis sogar ideologisierenden Interpretation.¹²⁸ Nach Mattl haben Texte „unter didaktischem Zwang die Aufgabe, die Magie des Objekts zu bekämpfen. Sie tun dies durch Simulation. Texte simulieren, dass es eine Identität von Objekt und Sprache gibt. Sie dissimulieren, dass es nur eine Objektsprache gibt – d.h. eine an die gesellschaftliche Institution gebundene Technik, wie wir über natürliche, technische und soziale Sachverhalte urteilen“ (Mattl 1995: 18). Der „magische“ Charakter von Bild oder Objekt wird dabei mit dem „kalkulatorischen“ Charakter der Schrift zu bezwingen versucht.¹²⁹

Die Frage von Textlosigkeit vs. Textlastigkeit, bezogen auf die Verwendung verschrifteter Sprache in Ausstellungen, führt zu der Frage des Textes als internem oder externem bzw. primärem oder sekundärem Medium der musealen Präsentation.¹³⁰ Das konkurrenzhaftere Verhältnis von Text und Objekt bzw. Text und Bild ist in der Geschichte beider Medien begründet.¹³¹ Die Schrift bzw. Texte gehören zu den „Kulturtechniken der Aufzeichnungssysteme“¹³² und fungieren als „Medien des kulturellen Gedächtnisses“¹³³. Im Zuge der Ausdifferenzierung der Wissenschaft in der Moderne kam es zu einem Wandel der Aufzeichnungssysteme in Form einer sukzessiven Verdrängung der Bilder durch Texte. Dieser Wandel gründete in einem Vertrauen in die Rationalität und Vermitt-

128 Siehe McLuhan 1968, Schärer 1991 u.a.

129 Vgl. die Idee der Simulation von Jean Baudrillard (1988).

130 Die lang geführte Diskussion um Texte im Museum hatte in Deutschland in der sogenannten „Frankfurt Debatte“ zu Beginn der 1970er Jahre und in dem Historikerstreik in den Kontroversen um ein neues *Deutsches Historisches Museum* Ende der 1980er Jahre einen gewissen Höhepunkt. Siehe Hoffman u.a. 1974 sowie Stölzl 1988.

131 Aleida Assmann zeigt in ihrem Buch „Erinnerungsräume“, dass die Konkurrenz von Schrift und Bild einem Renaissance-Diskurs entstammt. Das Bild als Rivalen der Schrift gegenübergestellt sollte die Einzigartigkeit der Schrift als Gedächtnismedium begründen. Siehe Assmann 1999: 190ff.

132 Nach Mattl (1989: 14) werden „Kulturen“ als Symbolwelten und deren Manipulationsregeln definiert.

133 Vgl. Assmann 1999: 181ff., wo Bilder, Körper und Orte als „Gedächtnismedien“ definiert und beschrieben werden.

lungsfähigkeit von Texten, was dem Bestreben nach Wissenschaftlichkeit dienen sollte.¹³⁴ „Verdrängung der Bilder durch Texte“ wird allerdings nicht im Sinne einer vollständigen Aufgabe eines Mediums, sondern als Dominanz des einen Mediums über das andere verstanden. Assmann beschreibt diesen Prozess wie folgt: „Die unterschiedlichen Gedächtnismedien lösen einander ja nicht einfach ab. Sie bestehen nebeneinander und stehen für unterschiedliche Formen von Kontinuität und Diskontinuität im kulturellen Gedächtnis. Der Vergangenheitsbezug ist keineswegs und zu keinem Zeitpunkt einheitlich; vielmehr kommt es zu einer immer komplexeren Struktur der Überlagerung und Durchkreuzung unterschiedlicher Gedächtnisschichten: der Schicht der Texte, der Relikte, der Spuren und des Abfalls.“ (Assmann 1999: 216)

Das Konkurrenzverhältnis von Text und Objekt bzw. von Schrift und Bild muss also für chronologische Präsentationen wie für museale Ausstellungen allgemein als ein den Charakter der Präsentation bestimmendes Element angesehen werden. Ihre Legitimation im Ausstellungskontext haben beide Medien. Die Notwendigkeit nach einer jeweils individuellen Bestimmung ihres Verhältnisses liegt in der „Inkommensurabilität“ von Bild und Schrift begründet, „die sich in wechselseitiger Unübersetzbarkeit verbunden mit dem unverminderten Anspruch auf wechselseitige Übersetzung ausprägt“ (Assmann 1999: 220). Von der Fähigkeit und dem Geschick der Ausstellungsmacher ist somit abhängig, Text wie Objekt zunächst als autonome Medien entsprechend ihres Charakters adäquat einzusetzen und in Kombinationen so aufeinander zu beziehen, dass Wechselbeziehungen entstehen können.

134 „Die Wiederkehr der Bilder“ oder die „ikonische Wendung“ wird, ausgelöst von dem Bewusstsein einer Krise des philosophischen Erkenntnis- und Allgemeinheitsanspruchs, ein Thema der Postmoderne. Philosophisch wird der Beginn der Reflexionen mit Nietzsche, Freud, Husserl, Heidegger und Wittgenstein verbunden. Vor dem Hintergrund von Globalisierung, Ästhetisierung und Simulation werden Bilder zum Ausgangspunkt kultureller Analysen. Aus der Fülle der Literatur sei zur Einführung Gottfried Böhm (1995) empfohlen, besonders Böhms Beitrag „Die Wiederkehr der Bilder“. Von der Geschichtswissenschaft werden Bilder durch die „oral history“, aber auch im Zusammenhang mit einer neuen Aufmerksamkeit gegenüber dem Symbolischen und den Vorstellungswelten als gegenständliche Quellen entdeckt bzw. rehabilitiert. Siehe Nora 1990, Niethammer 1985 u.a.

Ausgewählte Rhetorik

Die beschriebene, Texte gegenüber dem Bild favorisierende Auffassung geht von einer primär auf Denotation gründenden Kommunikation schriftlicher Texte aus, wodurch diese zur Vermittlung von (akademischem) Wissen prädestiniert scheinen. Doch schon die Auswahl sprachlicher Ausdrucksmittel und die syntaktische Kombinationsvielfalt liefern Konnotationen, die neben den intendierten Inhalten immer auch auf die Intentionen, Auffassungen, Zeit und Ort dessen verweisen, der den Text erstellte. Für die Entscheidung über den Einsatz von Texten in Ausstellungen ist deshalb von Bedeutung, Texte „als Aussagen über die Welt und damit als Selbstvergewisserung einer Gemeinschaft“ (Matl 1995: 19) zu begreifen. Demnach sind nämlich jegliche Ausstellungstexte zunächst einmal individuelle und institutionelle Äußerungen. Diese sind gebunden an einen zeitlichen und örtlichen Kontext, durch welchen spezifische Aussagen und Deutungen, andere nicht oder nur in bestimmter Form getroffen werden. Ausstellungstexte sind somit immer Metakommunikationen gemäß der hier vertretenen Definition.

Die Texte der Leipziger Ausstellung beispielsweise haben eine dezidiert bildungspolitische Absicht und Botschaft. Sie ergreifen Partei für die Widerständigen und Oppositionellen in der DDR und wenden sich gegen die Partei der SED, deren Anhänger und die sowjetische Vormachtstellung. In der Konzeption wird diese deutliche Haltung zum erklären, beabsichtigten Ziel der Vermittlung: „Die Leipziger Dauerausstellung richtet sich gegen alle Tendenzen zur Verharmlosung und Rechtfertigung der SED-Diktatur, gegen Legenden- und Mythenbildung. Das System der SED wird zwischen Verführung und Gewalt, zwischen Zustimmung und Unterdrückung, zwischen partieller Identifikation und totaler Herrschaft dargestellt.“ (Einsichten 1999: 7) Schon die Zitate der audio-visuellen Präsentation im Eingangsbereich der Ausstellung stellen die gegenübergestellten Positionen vor, wobei der Auswahl von Bild- und Tonmaterial schon Interpretationen und Wertungen impliziert sind. Beispiele solcher Zitate sind: „dass es ohne die Kapitalisten tausendmal besser geht“ (Erich Honecker), „ihr Völker der Welt, schaut auf diese Stadt“ (Ernst Reuter), „die Mauer wird auch in hundert Jahren noch bestehen bleiben“ (Erich Honecker), „Mister Gorbatschow, open this gate“ (George Bush, sen.), „ich liebe euch doch alle; alle Menschen“ (Erich Mielke). Die Zitate der DDR-Vertreter wie Honecker oder Mielke konnotieren „Größenwahn“, „Visionen mit Realitätsverlust“ bis „lächerliche

Hilflosigkeit“, wohingegen die westlichen Vertreter durch „weltoffenes Denken“, „Stolz“, „Kommunikationsbereitschaft“, „Veränderungswillen“ und „Entschlusskraft“ gekennzeichnet werden. Diese Konnotationen charakterisieren beide Seiten und legen den Zuschreibungen deutliche Wertungen zu Grunde.

Aber nicht allein die Inhalte, sondern ebenso der Stil und die Form von Text und Sprache sind Ausdruck individueller oder institutioneller Repräsentation sowie von Zeit und Ort. Die Schrift- und Textform des Ausstellungstextes unterliegt als visuelles Element den ästhetischen Gesetzen. Zwar sind auch die Lesbarkeit des Textes und seine Verständlichkeit von der optischen Gestalt und Gestaltung abhängig, doch vermitteln diese mit dem Erscheinungsbild zuerst ihre Funktion als inhaltliche Erläuterung oder Interpretation, als Orientierungssystem, als Text für eine bestimmte Zielgruppe o.ä.¹³⁵ Ein Text kann bezugnehmend auf den thematisierten historischen Kontext ein historisches Dokument imitieren oder für jüngere Zielgruppen beispielsweise die Gestaltung aktueller Textformen wie Flyer oder Comics nachahmen. Texte können in Bildgeschichten integriert, durch Fotomaterial illustriert oder als reine Texttafeln präsentiert werden. Die ästhetischen Anteile von Schrift und Text wirken grundlegend bei der Entscheidung zum Lesen eines Textes mit, denn Ausstellungstexte werden zuerst als Bild wahrgenommen. So kann die Erscheinung eines Textes in Überschriften und Kapitel eingeteilt, nach Schlüsselbegriffen geordnet oder als Fließtext einen Leser stimulieren, animieren oder entmutigen, da mit dem Erscheinungsbild „Ruhe“, „Dynamik“, „Phantasie“, ein „akademischer oder pädagogischer Hintergrund“ konnotiert wird.

Zusammenfassend muss also festgestellt werden, dass die Metakommunikation von Ausstellungstexten nicht allein auf informativen, sondern auch auf ästhetischen und rhetorischen Aspekten beruht. Deren Zusammenspiel oder auch Dominanz wird über die Verständlichkeit, Lesbarkeit und Einflussnahme des Textes im und auf den Ausstellungszusammenhang wie besonders auf die Art und Weise der Darstellung der beabsichtigten Ausstellungsthematik entscheiden.

135 Siehe Domsich 1991.

Bildungspolitische Intention

Für die Metakommunikation der chronologischen Präsentation sind ebenfalls die oben genannten Aspekte der Rhetorik und Ästhetik von grundlegender Bedeutung. Die rhetorischen Aspekte machen dabei Elemente wie die Auswahl von Themen, deren Reihenfolge und Beziehungen untereinander sowie ihre Darstellung im Kontext der Gesamterzählung aus. Mittel wie Hierarchisierung und Fokussierung einiger Themen gegenüber solchen, die nur knapp und eher beiläufig erwähnt werden, legen die Codierungen innerhalb der Darstellung fest. Die Entscheidungen dafür werden von den Initiatoren der Ausstellung getroffen, weswegen sie als metakommunikative Elemente definiert werden müssen. Die diesen Entscheidungen zu Grunde liegenden Motivationen können politischer, historiografischer, sozialer, pädagogischer, akademischer oder auch individueller Art sein. Sie beabsichtigen immer, mit der Präsentation zumindest eine Interpretation und Haltung zu dem ausgewählten Thema zu demonstrieren. Da chronologische Präsentationen auf Grund ihres temporalen Charakters immer historische Ausstellungen sind, ist der Demonstration einer Haltung immer auch die Demonstration der vertretenen Geschichtsschreibung implizit. Da die politischen Implikationen bereits mehrfach beschrieben wurden, sollen im Folgenden die Rolle der Geschichtsschreibung und ihre Auswirkungen auf die Form der chronologischen Präsentation untersucht werden. Um Haltungen, Modifikationen und Konventionen innerhalb der Historiografie in Bezug auf chronologische Präsentationen allgemein benennen zu können, muss die Geschichte der Geschichtsschreibung bemüht werden.

Die Entstehung chronologischer Ordnungen als museale Präsentationsform verbindet Bennett (1995) mit der Entstehung des modernen Museums im 19. Jahrhundert, wofür die Einführung der Zeit die wesentliche Grundlage bildete. Dies meint nicht allein die Ordnung in ein Vorher und Nachher, sondern die mittels dieser Ordnung möglich gewordene Darstellung von Entwicklungsverläufen und Veränderungsprozessen. Eine nicht unwesentliche Rolle spielten die neu entstandenen Wissenschaftszweige, was Bennett in einen direkten Zusammenhang mit der chronologischen Präsentationsform stellt: „If the essential methodological innovations in the nineteenth-century geology, biology and anthropology consisted in their temporalization of spatial differences, the museum's accomplishment was to convert this temporalization into a spatial arrangement.“ (Bennett 1995: 186) Mit der Ordnung der Objekte in Folgen von den ältesten bis zu den jüngsten Fund- und Sammlungsstücken

sollte, so Bennett, als räumliches Arrangement eine Art materielle Gesamterzählung der Weltgeschichte aufgestellt werden. Die einzelnen Kapitel dieser Gesamterzählung stellten die neu entstandenen Museumstypen der verschiedenen akademischen Disziplinen mit ihren jeweils spezifischen Zeitfolgen zusammen. Beispielsweise erarbeitete Winckelmann (1764)¹³⁶ schon Ende des 18. Jahrhunderts das Prinzip der stilgeschichtlichen *Chronologie* für das Kunstmuseum.¹³⁷ Ausgehend von der Popularität der chronologischen Präsentationsform im 19. Jahrhundert definiert Bennett das Museum als „backteller“: „The museum as ‚backteller‘, was characterized by its capacity to bring together, within the same space, a number of different times and to arrange them in the form of a path whose direction might be traversed in the course of an afternoon. The museum visit thus functioned and was experienced as a form of organized walking through evolutionary time.“ (Bennett 1995: 186). Noch bis Mitte des 20. Jahrhunderts wurde in den Geschichtswissenschaften überwiegend eine kontinuierlich lineare, d.h. chronologisch geordnete Vorstellung von Geschichte im Sinne einer Erzählung ohne Lücken und Verzweigungen vertreten. Dahinter stand eine positivistische, einer deterministischen Wissenschaftlichkeit verpflichtete Auffassung, welche Wissen über Vergangenheit auf Datierbarkeit basierte. Seit den 1950er Jahren¹³⁸ verstärkt sich die Kritik gegenüber linearen Ordnungen, besonders im Zuge zunehmender Beachtung von sozialer, kultureller, politischer und intellektueller Geschichte. Besonders Kulturen und Ideologien bieten sich weniger zum Zählen, Datieren und Ordnen in linearen Folgen an. Lowenthal fordert: „awareness of the past involves more than linear

136 Siehe Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764. Galerien, wie Potsdam (1763) und Wien (1781), deren Bilder chronologisch oder nach Schulen gehängt wurden, sind Beispiele dieser Entwicklung.

137 Siehe besonders Gottfried Friedls Darstellung des österreichischen Sonderweges in dem Text „Verlorene Aufklärung? Anmerkungen zur Geschichte des österreichischen Museumswesens und zum Strukturwandel musealer Öffentlichkeit“, in Friedl 1988: 92-119.

138 Zu dieser Zeit hatte sich der Einfluss neuerer Geschichtsschreibung ausgehend von der französischen „Annales-Schule“ weitgehend durchgesetzt. Eine Ausnahme bildete Deutschland, wo noch in den 1950/60er Jahren Politik- und Ereignisgeschichte fortgeschrieben wurde. Der Stellenwert von Politik und Ereignis war nach den zwei Weltkriegen nicht zu leugnen. Erst in den 1970er Jahren verlagerte sich das Interesse auf die „Alltagsgeschichte“.

movement; social, cultural, and myriad other circumstances are superimposed on the narrative, together with histories of other peoples, other institutions, other ideas. While historical narration is one-dimensional, the past is multiform, much more complex than any sequential story line“ (Lowenthal 1985: 223). Historisches Verständnis verlangt nach einer kohärenten Erzählung, wo viele Ereignisse übersprungen, andere verbunden und die zeitlichen Folgen den Erklärungen und Interpretationen zugunsten einer Darlegung kausaler Zusammenhänge untergeordnet werden. Diese „Polychronozität“¹³⁹ verweist auf die Unmöglichkeit der Erfassung der komplexen Vergangenheit allein mittels sequentieller Strukturen.

Für die chronologische Präsentationsform hat dieses Verständnis von Geschichtsschreibung als Darlegung kausaler Zusammenhänge die Konzeptgebundenheit zur Folge. Dabei wird die temporale Ordnung nicht zur aufgegebenen, sondern zur grundlegenden Struktur, welche die Erzählrichtung vorgibt. Mit der Konzeptgebundenheit werden die narrativen Elemente der *Chronologie* betont, denn alle ausgewählten und dargestellten Aspekte von Geschichte werden einer intendierten Gesamterzählung (story-line) untergeordnet. Diese gibt das Thema vor, wonach relevant scheinende Aspekte der Geschichte ausgewählt und in einen Zusammenhang gebracht werden. Diesem Prozess liegen wesentliche fachspezifisch anerkannte, innovative bis zweifelhafte sowie individuelle Thesen, Begründungen, Behauptungen, Interpretationen, Annahmen und Vermutungen zu Grunde, welche als metakommunikative Aspekte der chronologischen Erzählung verstanden und in Präsentationen interpretiert werden können. Die Gefahr dieser Auswahl und Zusammenstellung liegt in einer Fragmentierung historischen Wissens, in Tendenzen zu simplistischen, exzentrischen, faszinierenden, aber nicht charakteristischen Darstellungen und der Funktionalisierung von Geschichte für gewünschte Interpretationen. Lowenthal fasst zusammen: „Understanding the past demands some awareness of the temporal location of people and things; a chronological framework clarifies, places things in context, underscores the essential uniqueness of past events.“ (Lowenthal 1985: 224)

139 Nach Porter 1981: 113-114.

Chronologie – Ein Definitionsangebot

Chronologien sind sequentielle, lineare Ordnungen, bei denen Ereignisse, Situationen, Biografien und Objekte als (Ab)Folgen definiert werden. Der Vergangenheit wird Form und Gestalt gegeben, indem potentiell jedem Phänomen ein temporal begründeter Platz zugewiesen wird. *Chronologien* basieren daher auf Daten, Kalenderzählungen, Zeitabschnitten und Bezeichnungen wie Klassik oder die Zwanziger Jahre, entstanden aus den Konventionen des Zählens, Begrenzens und Bezeichnens. Diese Festlegungen werden jedoch selten als „synthetische Konstrukte“ (an)erkannt, sondern vielmehr in ihrem Gebrauch verdinglicht und erscheinen objektiviert als „definitive, endgültige Festlegungen“. Gegenüber dieser durch Gewohnheit begründeten Konvention muss vielmehr davon ausgegangen werden, daß *Chronologien*, ob als schriftlicher Text oder in Form von Objekt- oder Raumordnungen, immer artifizielle Gebilde bzw. Hilfsmittel zur Darstellung von Zeitverläufen sind. Die Motivation zur Konstruktion historischer Kontexte in *Chronologien* liefert der Wunsch, den Zusammenhang zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft als zeitliche Verortung von Menschen und Dingen bewusst und vorstellbar zu machen. Für chronologische Präsentationen im Museum hat diese Absicht eine konzeptionelle Ausrichtung zur Konsequenz. Denn die chronologische Ordnung bezieht sich in erster Linie auf abstrakte Inhalte wie Daten und Fakten und nicht auf die Museumssammlung, wenn sie auch diese nicht ausschließt. Sie erfolgt immer erst als schriftliche Beschreibung oder grafisches Schema, bevor in einer Ausstellung ein mehr oder weniger räumlicher Ausdruck gefunden wird. Vor diesem Hintergrund lässt sich schlussfolgern, dass die Ausstellungsobjekte in den chronologischen Präsentationen nicht die primären Medien bilden, sondern immer erst der Darstellung der temporären Folgen bzw. der damit beabsichtigten Erzählung dienen. Infolge dieser Unterordnung werden Museumsobjekte als Träger multipler Bedeutungen in ihrer Bedeutungsvielfalt reduziert. Dies erfolgt mit der Einbindung in einen Kontext, der in seinen Bedeutungen konsequent festgelegt und begrenzt ist. Die Kombination von Museumsobjekten und Präsentationsmaterial, welche diesem Bedeutungskontext verpflichtet wird, unterstützt die beabsichtigte Fokussierung wie auch die dafür notwendige Reduktion und Verhinderung anderer Deutungen und Zuweisungen. Auf diese Weise soll die direkte, unzweideutige und verständliche Vermittlung ausgewählter und beabsichtigter Ausstellungsinhalte weitgehend gesichert werden.

Auf Grund dieses Vermögens scheint die chronologische Präsentationsform bildungspolitische und pädagogische Ansprüche, die mit einer Ausstellung verbunden werden können, zu erfüllen.¹⁴⁰ Wenn im Museum die Zeit zum Paradigma für die Ordnung im Ausstellungsraum wird, kann die Abfolge der Geschichte scheinbar abgeschritten werden. Durch die räumliche Ordnung der Inhalte in zeitlich determinierte Folgen entsteht ein festgelegter Rundgang, welcher die Lesrichtung dieser Erzählung festlegt. Die temporären Verknüpfungen von Situationen und Ereignissen rufen, indem sie Entwicklung und Determinierung akzentuieren, einen narrativen Charakter hervor. Ebenso bedingt die Konzeptgebundenheit der Präsentation die Darstellung einer spezifischen historischen Erzählung.¹⁴¹ Nach Rüsen (1989: 116) lässt sich der bildungspolitische und pädagogische Anspruch nur einlösen, wenn „historisches Erzählen“ als „handlungsorientierende und identitätsbildende Zeiterfahrung“ definiert wird. Damit ist gefordert, dass der historische Diskurs eine Beziehung zur menschlichen Lebenspraxis herstellt und den Rezipienten im Sinne von Anregung, Auseinandersetzung und Orientierung zum Handeln stimuliert. Rüsen¹⁴² grundlegende These geht von

- 140 Mit der Kritik an den Spezialsammlungen des 19. Jahrhunderts wird das Museum als kommunikatives Medium und Bildungsstätte (Alfred Lichtwark) neu definiert, womit es weniger durch die Objekte als vielmehr durch die Adressaten bestimmt wird. Bildung und Vermittlung werden zur Hauptaufgabe, was aber nicht mehr mittels Repräsentation, sondern durch Interpretation erfolgen soll. Die konsequenteste Umsetzung dieser Auffassung findet sich während der 1930/40er Jahre in den pädagogischen Programmen Otto Neuraths, einem Vertreter des *Wiener Kreises*, und dem von ihm entwickelten grafischen System *ISOTYPE* („International System Of Typographic Picture Education“) als spezifische Form der Vermittlung. Mit diesem System von Piktogrammen entwickelte er eine Darstellungsmethode von leicht reproduzierbaren, visuellen Informationen, womit zum einen kopierbare Standardserien von Museen entwickelt werden sollten, die unabhängig vom Bildungsstand jedem Besucher die Möglichkeit zum Lernen und Vergnügen geben sollte. Siehe Haller u.a. 1991 und Schaar 1991.
- 141 Nach Rüsen wird das „Erzählen“ mit der Wiederentdeckung des Rhetorischen der Geschichtswissenschaft in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zur „Basisoperation des Geschichtsbewusstseins“, denn die „neue Wendung zur Rhetorik beruht auf der von der analytischen Geschichtsphilosophie erarbeiteten Einsicht in die narrative Struktur historischen Wissens“. Siehe Rüsen 1989.
- 142 Ich beziehe mich im Folgenden auf den Text von Rüsen (1989).

dem narrativen Charakter historischen Wissens aus. Den Vorwurf der Wissenschaftsferne weist er mit der Begründung zurück, dass Wissenschaftlichkeit schon in den Operationen des Geschichtsbewusstseins angelegt ist, wo sich historisches Erzählen auf Erfahrung bezieht. Denn Quellenkritik allein wird erst durch Interpretation historisch, wenn sie in einen zeitlichen Zusammenhang gebracht wird, in dem sich eine übergreifende Zeitverlaufsvorstellung sinnbildend auswirkt. Die zentralen begrifflichen Elemente der historischen Sinnbildung sind kognitive Konstrukte, die auch als narrative Konstrukte beschreibbar sind. Im Prozess der narrativen Sinnbildung spielt der Adressatenbezug eine entscheidende Rolle, weil durch die Art der Darstellung des historischen Wissens eine Beziehung zur menschlichen Lebenspraxis eines Rezipienten hergestellt werden soll. Rüsen bezeichnet diese Funktion als „kommunikative Dimension“ oder „kommunikative Prägnanz“ des historischen Wissens, was Rezipienten befähigt, sich in der Welt zu situieren, Macht- und Herrschaftsverhältnisse anzuerkennen und zu kritisieren, Standpunkte im gesellschaftlichen Leben einzunehmen, zu vertreten und zu artikulieren. „Diese Lebendigkeit, diese Partizipation des historischen Wissens an der kulturellen Bewegtheit der menschlichen Praxis, tritt in der Historiografie als ästhetische und rhetorische Kohärenz der historischen Darstellung auf.“ (Rüsen 1989: 119) Ästhetik wird dabei definiert als Wirksamkeit und Wirkungsmächtigkeit der Geschichtsschreibung gegenüber der Rhetorik, welche in Bezug auf den Rezipienten eine Wirkungsabsicht verfolgt. Letztere will mittels eines meist appellativen Charakters auf die Intentionen eines Rezipienten Einfluss nehmen, was in seinem Handeln Auswirkungen zeigen soll. Demgegenüber nimmt historisches Wissen mittels der ästhetischen Elemente seiner Darstellung an der Eindrücklichkeit und Überzeugungskraft der sinnlichen Anschauung teil und kann bei einem Rezipienten Handlungsmotivationen hervorrufen.

Chronologische Ausstellungen sind meist infolge einer dezidierten, häufig politisch motivierten Vermittlungsabsicht durch eine Dominanz rhetorischer Elemente charakterisiert. Der offensichtliche Wille zur Einflussnahme kann allerdings bei Rezipienten nicht nur die Wirkungsabsicht einlösen, sondern auch unmittelbar und ohne Auseinandersetzung Abwehr und Gegenreaktionen auslösen. Wenn dabei die Ausstellungstexte die meisten rhetorischen Anteile der Ausstellungskommunikation tragen, besteht bei partiellem Lesen die Gefahr des Ignorierens oder der Unvollständigkeit der Inhalte. Denn buchähnliche Strukturen in chronologischen Präsentationen basieren auf einem Missverständnis des Me-

diums Ausstellung. Dieses ist immer durch spezifisch gestaltete Arrangements im Raum, ein mehr oder weniger freies Bewegen der Besucher und selektives Auswählen von Informationen gekennzeichnet. Auf Grund dieser Spezifik haben die ästhetischen Elemente auch in chronologischen Ausstellungen oft eine einflussreichere Wirkung. Das *Zeitgeschichtliche Forum Leipzig* ist ein gutes Beispiel dafür, ausgehend von der ästhetischen Wirksamkeit der Präsentation eine hohe rhetorische Wirkungsmacht zu entfalten.

4 INSZENIERUNG

4.1 Das Tropenmuseum in Amsterdam

Nähe von Welt- und Museumsgeschichte

Der Botaniker Frederik Willem van Eeden bekam 1859 von der *Maatschappij ter Bevordering van Nijverheid* [Gesellschaft zur Förderung von Industrie und Handel] den Auftrag, materielle Objekte der niederländischen Kolonien zu sammeln. Viele Rückkehrer aus den Kolonien hatten Sammlungen von Objekten wie ausgestopften Tieren, ausgeblasenen Eiern, Gebrauchsartikeln und Waffen angelegt. Sie dienten der Erinnerung und besonders der Veranschaulichung und Legitimierung der erzählten Geschichten. Aus solchen Objekten, hauptsächlich Kuriositäten, legte van Eeden eine Sammlung für wissenschaftliche Untersuchungen, aber auch zur Bildung und Zerstreuung an. 1871 bekam er dafür den *Paviljoen Welgelegen*, eine prächtige Villa in Haarlem, zur Verfügung gestellt. Dort richtete er in einem Flügel des Hauses ein *Koloniaal Museum* [Kolonialmuseum] ein, im anderen ein *Museum voor Kunstnijverheid* [Kunstgewerbemuseum]. In den Ausstellungen beider Museen sollte sowohl das Leben der kolonialisierten Kultur als auch das der Kolonialisten gezeigt werden. Besondere Aufmerksamkeit wurde in Modellen und Dioramen der Gewinnung oder Produktion von Exportprodukten geschenkt. Besonders das *Koloniaal Museum* hatte die wichtige politische Funktion, mittels thematischer Ausstellungen die Fremdheit der anderen Kulturen abzubauen und für die einheimische Bevölkerung in irgendeiner Weise nutzbar zu machen.¹⁴³ Daneben sollte bei der Bevölkerung auch ein kommerzielles Interesse für die Kolonien geweckt werden.

1910 wurde die *Vereeniging Koninklijk Koloniaal Instituut* [Vereinigung Königliches Kolonialinstitut] als private kommerzielle Organisati-

143 1888 löste eine Ausstellung von Einrichtungsgegenständen aus Bambus eine Modewelle bis über die Grenzen der Niederlande aus.

on in Amsterdam gegründet. Deren Aufgabe bestand im Sammeln von Wissen über die Tropen und Subtropen.¹⁴⁴

Als öffentlicher, repräsentativer Teil wurde um 1920 das *Koloniaal Museum* in das Institut integriert. Die Haarlemer Sammlung, erweitert um die Sammlung von *Artis* (dem Amsterdamer Tiergarten), gehört noch heute zu den ältesten Bestandteilen des Museums. Der Bau eines Hauses für die einzelnen wissenschaftlichen Institute und das Museum wurde in Auftrag gegeben und 1926 als *Koninklijk Koloniaal Instituut* offiziell eröffnet.¹⁴⁵

Nach der Gründung der Republik in *Indonesien* 1945, der bedeutendsten niederländischen Kolonie, und im vierjährigen Prozess der Anerkennung der Souveränität durch die niederländische Regierung wurden die Zielstellung des Museums und dessen Namen verändert.¹⁴⁶ Das neue Konzept beabsichtigte die Erweiterung des geografischen Radius um die übrigen, ehemals nicht niederländisch kolonialisierten Gebiete der Tropen und Subtropen. 1945 erfolgte eine Umbenennung zunächst in *Indisch Museum* und 1950 in *Tropenmuseum*.¹⁴⁷

Mit der wachsenden Zahl von Einwanderern in den 1950/60er Jahren wurden die Niederlande schon in den späten 1960er Jahren zur multikulturellen Nation. Das Fremde und Andere wurde immer mehr Bestandteil des alltäglichen gesellschaftlichen Lebens und war zudem durch Reisen in erreichbare Nähe (bzw. Ferne) gerückt. Diese veränderten Beziehungen zwischen westlicher und nicht-westlicher Welt hatten nachhaltige

144 Anfangs beschränkte sich das Sammeln ausschließlich auf die niederländischen Kolonien.

145 Das neue Gebäude der Architekten J.J. und A.M. van Nieuwerkerken, welches noch heute das *Tropenmuseum* beherbergt, sollte den Reichtum des niederländischen Kolonialbesitzes nach außen tragen. Den eklektischen Baustil unterstützen Reliefs, Plastiken, Holzschnitt- und Schmiedearbeiten an den Außenseiten wie im Inneren des Gebäudes, welche die östlichen und westlichen Kulturen, besonders die Rolle der Niederlande symbolisieren; beispielsweise in Reliefs an der Außenseite des Gebäudes die vier Religionen: Animismus, Hinduismus, Christentum und der Islam. Wie sich die Stifter die Ost-West-Verhältnisse vorstellten, zeigt das große Fresko „Het Oosten - Het Westen - De Samenwerking“ in der Halle des *Tropeninstituts*.

146 Achtzig Prozent der indonesischen Sammlung wurde in Depots eingelagert.

147 Ebenfalls erfolgte eine Umbenennung des gesamten Instituts von *Koloniales Instituut* in *Koninklijk Instituut Voor de Tropen* (Königliches Tropeninstitut, kurz KIT).

Folgen für die Entwicklung des *Tropenmuseums*. Es war gezwungen, sich auf die veränderten Erfahrungen und Kenntnisse der Besucher einzustellen. Ein Ausdruck dafür war die schon 1965 erfolgte Einrichtung eines pädagogischen Dienstes. In den Ausstellungen der späten 1960er Jahre wurde der Fokus auf die aktuellen Entwicklungsprozesse der Länder in den Tropen und Subtropen gerichtet und auf die Rolle, welche die Niederlande und andere westliche Staaten dabei spielten. Diese Ausstellungen sollten ein Bewusstsein für die Verschiedenheiten zwischen entwickelten und sich entwickelnden Welten ausbilden. In den 1970er Jahren wurde zunehmend sozioökonomischen Fragestellungen Aufmerksamkeit geschenkt. Diese Zeit war für das Museum vornehmlich geprägt von einer umfassenden Neuorientierung, in deren Verlauf auch eine neue Ausstellungskonzeption erarbeitet wurde.¹⁴⁸ Beabsichtigt wurde der Aufbau eines nationalen Ausstellungszentrums für Entwicklungszusammenarbeit als lebendigen Treffpunkt, der die vielen Facetten gesellschaftlicher und kultureller Entwicklung zeigt.

Das *Tropenmuseum* versteht sich nicht und verstand sich nie als historisches Museum. Dieses Selbstverständnis speist sich einerseits aus dem Repräsentationscharakter der Ende des 19. Jahrhunderts populären kolonialen Ausstellungen, andererseits aus der Tradition der ersten Völkerkundemuseen dieser Zeit, die sich als Forschungszentren außereuropäischer Kulturen verstanden.¹⁴⁹ Deren Ziel war weniger die Vergangenheit anderer Kulturen, sondern im Gegenüber des Fremden und Anderen das Eigene zu präsentieren und damit der Popularisierung der Idee des Nationalen zu dienen.¹⁵⁰ Die Zusammenstellung der Sammlung und deren Präsentation soll heute im *Tropenmuseum* entwickelte Vorstellungen, unterschiedliche Standpunkte und sich verändernde Interessengebiete der untersuchenden Kultur sowie die sich verschiebenden Beziehungen der

148 Wegweisend war die Jahresansprache 1970 zum KIT des *Ministers für Entwicklungszusammenarbeit* J. Udink. Siehe Ave, J. „Ethnographic museums in a changing world“, in van Gulik u.a. 1980.

149 Die Völkerkunde entstand als Disziplin in der Atmosphäre der Aufklärung im 18. Jahrhundert. Mit der Profilierung als ernsthafte Wissenschaft im 19. Jahrhundert trug die Völkerkunde zur Klärung von Fragen nach der Entwicklung und Kultur des Menschen bei, wofür die Museen ein Ausdrucksmittel bildeten. Die ersten Völkerkundemuseen wurden in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eröffnet (Petersburg 1837 und Kopenhagen 1848).

150 Siehe besonders Teil 3 und 4 in Boswell and Evans 1999 sowie die Ausführungen im Kapitel über das *Pitt-Rivers-Museum* in Oxford.

Kulturen untereinander deutlich machen. „Gegenwartsbezug“ ist aber nicht in dem Sinne verstanden, historische Entwicklungen zu negieren oder zu verschweigen, sondern die Geschichte zur Verdeutlichung aktueller Gegebenheiten auch konsequent von einem gegenwärtigen Standpunkt zu thematisieren.¹⁵¹ Zu dem historischen Bezug gehört aber auch unbedingt eine Positionierung zur eigenen institutionellen Vergangenheit, deren Charakter sich trotz der jungen Geschichte im 20. Jahrhundert grundlegend verändert hat. Kreps (1988) schätzt diese Entwicklung folgendermaßen ein: „The Museum has been transformed from being a product and tool of colonialism, upholding values of superiority and dominance over non-Western people, into an institution dedicated to promoting greater understanding and cooperation among peoples.“ (Kreps 1988: 61) Das *Tropenmuseum* wird heute als Museum im weitesten Sinne einer Definition von „Museum“ verstanden: als Begegnungsort der Kulturen sowie als Bühne für kulturübergreifenden und internationalen Austausch. Institutionell zeigt sich das in der Angliederung eines Kindermuseums und eines Theaters¹⁵² sowie in zahlreichen internationalen Projekten und Kooperationen mit mehr als 70 Ländern der Welt.

Umsturz eines alten Präsentationskonzeptes

Vom Objekt zum Konzept

Als Ergebnis der Neuorientierung des *Tropenmuseums* in den 1970er Jahren wurde 1979 ein Präsentationskonzept vorgestellt,¹⁵³ wo Fremdheit, kulturelle Konformitäten und Unterschiede mittels szenischer Konfigurationen und räumlicher Darstellungen von Lebenssituationen ge-

151 Harrie Leyten, ein ehemaliger Kurator des *Tropenmuseums*, vermutet, dass es in wenigen Jahren wahrscheinlich zu einer Unterscheidung zwischen historischen Völkerkundemuseen und Museen, die sich auf die Aktualität richten, kommen wird. Unabhängig von dieser Differenzierung, so Leyten, muss in beiden Fällen eine Antwort auf die ethischen Aspekte des Sammelns und Bewahrens von Objekten anderer Kulturen gefunden werden (aus einem Gespräch mit Harrie Leyten 1999).

152 Jeden Monat wird ein umfangreiches und vielfältiges Veranstaltungsprogramm angeboten – siehe dafür die monatliche „agenda Tropeninstitut. Theater & Tropenmuseum“.

153 Für die Realisierung des neuen Präsentationskonzepts wurde das Tropenmuseum für drei Jahre geschlossen.

zeigt werden sollten. „Evocative displays, or actual recreations of particular social settings such as a housing compound in Burkina Faso and a bazaar in Morocco, were installed to give the visitor the feeling of ‚being there‘.“ (Leyten in Kreps 1988: 59) Nach Harrie Leyten, einem an der Konzeption beteiligten Kurator, wurden mit dem neuen Ansatz drei Ziele verfolgt: Ausgehend vom Menschen als Mittelpunkt aller Museumsaktivitäten sollte der Prozess der politischen, ökonomischen, sozialen und kulturellen Entwicklung thematisiert und die wechselseitigen Abhängigkeiten zwischen entwickelten und sich entwickelnden Nationen gezeigt werden. Sowohl konventionelle Charakterisierungen dieser Zeit wie Primitivität und Exotik sowie ein ästhetischer Präsentationsstil sollten vermieden werden. Beabsichtigt war vielmehr, die Geschichte(n) der „einfachen“ Menschen mit ihren Grundbedürfnissen bei ihren alltäglichen Handlungen in ihrem gegenwärtigen Kontext zu zeigen. Von grundlegender Bedeutung dafür war das Erstellen einer Entwicklungstheorie, die nicht allein auf westlichen Ideen von Fortschritt und materiellem Wachstum aufbaut, sondern Theorien anderer Kulturen einbezieht. Um Zusammenhänge vermitteln zu können, wurden konzeptbasierte szenische Präsentationen entworfen. Diese auf die Visualisierung von Umgebungen und Situationen zielenden Präsentationen erforderten eine konsequente Auswahl von Inhalten wie Ausstellungsobjekten. Die Darstellungen sollten deutlich Haltungen und Positionen des Museums bzw. seiner Mitarbeiter widerspiegeln, welche sowohl existierenden Stereotypen entgegenarbeiten als auch Erklärungen für andere, nach hiesigen Konventionen schwer verständliche oder gar verurteilte Lebensweisen bieten sollen. Diese Präsentationsabsicht ordnet die auszustellenden Museumsobjekte den zu vermittelnden Inhalten unter. Dem liegt die Überzeugung zugrunde, dass mit Objekten allein komplizierte, abstrakte Zusammenhänge kaum darzustellen sind. Weniger distinkte Elemente als vielmehr die Beziehungen von Außen- und Innenraum, Kultur und Natur, Mensch und Objekten sollten in den szenischen Rekonstruktionen aktueller sozialer Kontexte gezeigt werden. Die szenischen Darstellungen erfolgten als ausschnittshaften Nachbauten in annähernd authentischer Größe oder auch als Miniaturen. Daneben wurde eine Vielzahl anderer Medien wie Fotografien, Dias, Videos, Filme, Zeitungen, Musik usw. verwendet. Objektivität war nur insoweit angestrebt, als das Charakteristische und die Vielfalt von Lebenssituationen und -entwicklungen deutlich und keine Stereotype ausgebildet werden sollten. Eine wichtige Methode für das Zeigen von kultureller Verschiedenheit war die Konfrontation moderner oder vom Westen

übernommener Objekte mit historischen oder traditionellen Artefakten. Die Aufmerksamkeit gegenüber kultureller Vielfalt machte eine ausgeprägte internationale Kooperation sowie eine enge Zusammenarbeit von Konservatoren und Gestaltern notwendig. Innerhalb des Museums mussten entsprechend der neuen thematischen und geografischen Ausrichtung neue Abteilungen geschaffen und Mitarbeiter unterschiedlicher Fachrichtungen gewonnen werden.¹⁵⁴

Inzwischen, 20 Jahre nach der Präsentation des neuen Museumskonzepts, musste mit den veränderten Bedingungen das Konzept sowie die Präsentationsform differenziert werden. Themen wie Armut, Hunger, ökonomische Bedingungen, auf denen lange Zeit der Schwerpunkt der Auseinandersetzung lag, sind inzwischen in der Tagespresse unmittelbarer zu verfolgen als im Museum. Zudem verbreitet die Sicht auf andere Menschen als Opfer ökonomischer Not und sozialer Ungerechtigkeit nur ein sehr einseitiges Bild von gesellschaftlicher Realität. In dem Bestreben nach informativen, aber auch visuell attraktiven und anregenden Ausstellungen wird nun versucht, die zunehmenden technischen und medialen Entwicklungen in die Gestaltungen einzubeziehen. Entsprechend aktuellen Präsentationsstandards und -konventionen wendet sich auch das *Tropenmuseum* zunehmend ästhetischen Aspekten der Präsentation zu. Dabei wird teilweise den Museumsobjekten wieder die Position des primären musealen Mediums zugestanden. Die Auswirkungen dieser Veränderung auf die Art und Weise der szenischen Präsentation sowie der Vermittlung intendierter Inhalte soll im Folgenden an ausgewählten Ausstellungsbeispielen untersucht werden.

Exkurs: Geschichte der Inszenierung

Etymologischer Hintergrund

An dieser Stelle der Ausführungen scheint ein Exkurs obligat, da der Terminus „Inszenierung“ der seit den 1980er Jahren sicher häufigste, um nicht zu sagen inflationär gebrauchte, aber zugleich am undeutlichsten definierte Begriff im Ausstellungswesen ist. Er wird häufig verwendet, um unspezifisch moderne im Gegensatz zu traditionellen, konventionel-

154 Der Mitarbeiterstab setzt sich gegenwärtig aus Anthropologen, Soziologen, Agronomen, Entwicklungshelfern, Lehrern und Gesundheitsexperten zusammen.

len Präsentationsformen zu bezeichnen. Der Begriff bezieht sich dann vorwiegend auf die Verwendung aktuellster Medien und Ausstellungstechniken und schließt reine Vitrinenausstellungen aus. Der szenische Aspekt der Präsentationsform ist in seiner Bedeutung allgemein und weitgefasst. Nach Ansicht der Autorin sind eine präzise Definition sowie eine Bedeutungsbegrenzung des Terminus dringend vonnöten. Eine solche soll im Folgenden mit Bezug auf die Geschichte des Begriffs außerhalb wie innerhalb des museologischen Kontextes sowie auf die Geschichte im Ausstellungskontext formuliert werden.

Der Terminus *Inszenierung* leitet sich etymologisch vom französischen „mise en scène“, dem „In-Szene-Setzen“ her. Das griechische Wort „σκηνη“ für Bühne bedeutet auch Szene und Auftritt. Der Begriff „Inszenierung“ wurde im Theater in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit dem Ernennen von Regisseuren als Gesamtverantwortlichen für das Schauspiel und die künstlerische Darbietung eingeführt. In Theaterlexika¹⁵⁵ wird für die Begriffsbestimmung meist folgende Definition nach Veinstein¹⁵⁶ zitiert: „Nach breiter Übereinkunft bezeichnet der Begriff Inszenierung die Gesamtheit der Mittel szenischer Interpretation: Dekoration, Beleuchtung, Musik, Darbietungen der Schauspieler...In einer engeren Übereinkunft bezeichnet der Begriff Inszenierung eine Tätigkeit, die darin besteht, die verschiedenen Elemente der szenischen Interpretation eines dramatischen Werkes in einer bestimmten Spiel-Zeit und in einem bestimmten Spiel-Raum zu gestalten.“ Brauneck und Schneilin (1992: 441f.) geben vier Koordinaten der Begriffsdimension von *Inszenierung* an: den Raum, die Sinngestaltung, die Koordination und die Schauspielerleitung. In Bezug auf den Raum wird *Inszenierung* als „Auffinden einer szenischen Konkretisierung der Wortpartitur“, d.h. als szenisch räumliche Gestaltung des Textes definiert. Im Kontext von *Inszenierungen* wird demnach der Text nicht mehr nur als Ort der Interpretation, sondern vielmehr als Aufforderung verstanden, seine vielschichtigen Bedeutungen ausfindig zu machen und mit jeder *Inszenierung* stets neue Interpretationen zu provozieren.¹⁵⁷ In dem Bündnis von *Inszenierung* und Aufführung „bildet sich die Aussage, die völlig

155 Ich beziehe mich im Folgenden auf die Definitionen in Brauneck und Schneilin 1992: 441-443 und Rischbieter 1983: 675-677.

156 Siehe Veinstein 1955.

157 Dazu Brauneck und Schneilin: „Die Inszenierung gilt heute als umfassender Diskurs mittels der Aktion und Interaktion der szenischen Systeme, worin der Text nur eine – freilich grundlegende – Komponente darstellt.“ (Brauneck/ Schneilin 1992: 443)

in der Art und Weise der Vorstellung von Personen und Handlungen aufgehende Metasprache“ (Rischbieter 1983: 676). Weiterhin wird mit *Inszenierung* aber auch das Zusammenbringen und die Art der Verbindung der verschiedenen szenischen und gestalterischen Komponenten der Aufführung (Dramaturg, Musiker, Bühnenbildner...) bezeichnet. Im engsten Sinn bezieht sich *Inszenierung* allein auf die Arbeit bei der Stückanalyse mit den Schauspielern.

Für eine Konkretisierung des Begriffs *Inszenierung* für den Museumskontext bieten sich unterschiedliche, zum Teil stark differierende Definitionen. Im weitesten Sinne kann jede museale Präsentation mit dem Begriff *Inszenierung* bezeichnet werden, da das Platzieren eines Objekts zur Präsentation immer schon dessen „In-Szene-Setzen“ bedeutet: „so ist jegliche intentionale Platzierung, Konfiguration mit anderen Objekten, jeder Einsatz von Licht, Farben, Sockeln usw. schon ein ‚In-Szene-Setzen‘“ (Klein, Wüsthoff-Schäfer 1990: 10).¹⁵⁸ Entsprechend definiert Boockmann (1987) *Inszenierung* als: „ein altes Hilfsmittel, das zunächst darin besteht, Dinge, die einstmals zusammengehört haben, in einer Art von Ensemble zusammengefügt zu zeigen“ (Boockmann 1987: 52). Hier zeigt sich schon eine Charakteristik von *Inszenierungen*, nämlich die Kombination von Museumsobjekten entsprechend einem historischen Kontext. Eine enge Definition des Begriffes *Inszenierung* bezieht sich auf dieses Rekonstruieren räumlicher Kontexte, meist als Versuch eines Wiederherstellens ehemaliger Gebrauchs- oder Funktionszusammenhänge der Museumsobjekte. Von Rohr stellt fest: „... übrig bleibt bei der Übertragung des Begriffs *Inszenierung* eigentlich nur die Herstellung eines Bühnenbildes für die ausgesuchten Sammlungsobjekte“ (v. Rohr 1982: 72). Angesichts solcher vagen und differierenden Definitionen findet der Begriff *Inszenierung* in der Museumspraxis bei sehr unterschiedlichen Präsentationsformen Verwendung. So werden simple Zusammenstellungen einzelner Museumsobjekte, abstrakte szenische Raumgestaltungen oder naturalistische Rekonstruktionen historischer Situationen als *Inszenierung* bezeichnet. Synonym werden Begriffe wie „Arrangement“, „Ensemble“, „Ensemblebildung“, „Schauräume“, „Lebensräume“, „Lebensbilder“ verwendet. Im anglo-amerikanischen

158 Leider wird ein enger Begriff in Klein und Wüsthoff-Schäfer (1990: 10) zwar angestrebt, aber nicht näher definiert, „wohl wissend, dass es eine eindeutige Grenzziehung nicht gibt...Unbestritten scheint dagegen, dass es so etwas wie ‚typische‘ Inszenierungen gibt“. Siehe auch von Rohr 1982.

Sprachraum gibt es kein Pendant bzw. keine adäquate Übersetzung des Begriffs. *Inszenierung* wird entweder unübersetzt benutzt oder durch Begriffe wie „period room“, „setting“, „environment“, „illustrated narratives“, „in situ displays“, „scenic displays“ ersetzt.

Im Folgenden soll von einer Definition von *Inszenierung* ausgegangen werden, welche auf den Begriffen „Ensemblebildung“ und „Kontextualisierung“ jeweils in Bezug auf konkrete historische oder aktuelle räumliche Situationen aufbaut. Damit ist gemeint, dass *Inszenierungen* mit Arrangements von Museumsobjekten (Ensemblebildung) in einer spezifischen, szenischen Gestaltung des Ausstellungsraumes (Kontextualisierung) auf konkrete Umgebungen und Zusammenhänge verweisen und Vorstellungen über diese vermitteln. In der hier vertretenen Definition sollen einfache Kombinationen von Objekten, abstrakte künstlerische räumliche *Inszenierungen*¹⁵⁹ und Versuche naturalistischer Rekonstruktionen¹⁶⁰ ausgeschlossen werden. *Inszenierungen* werden vielmehr als szenische Konstruktionen definiert, welche sich in der räumlichen Gestaltung zwar auf historische oder aktuelle Orte und Kontexte beziehen, aber allein auf Grund der Ausschnitthaftigkeit, des Gebundenseins an den institutionellen Rahmen sowie der Vermittlungsabsicht nie tatsächliche Rekonstruktionen dieser Vorbilder sein werden. Die Motivation zu *Inszenierungen* gründet maßgeblich in einem Vermittlungs- bzw. Bildungsanspruch. Deswegen sind sie meist durch einen interpretativen Charakter gekennzeichnet. Durch Erfahren und Erleben szenisch gestalteter Ausstellungsräume sollen Kontexte und Situationen kommuniziert werden. Die sinnliche Wahrnehmung soll den Rezipienten zur Auseinandersetzung mit dem Gezeigten anregen.

Die vorgestellte Definition entspricht lediglich Spezifizierungen oder Typen vorliegender Begriffsbestimmung von *Inszenierung*, etwa den Definitionen von „inszenierten Räumen“ (von Rohr 1982), des „symbolisierenden Typus“ (Klein, Wünschhoff-Schäfer 1990) oder der „dichten Ensembles“ (Boockmann 1987). Am nächsten kommt die von Ulrich Paatsch (1990), vornehmlich von einem museumspädagogischem Standpunkt gefasste Definition: „Als Inszenierung verstehen wir solche Präsentationsformen, die mit anschaulichen Mitteln deuten. Dabei soll ausdrücklich mehr und anderes geschaffen werden, als eindimensionale Er-

159 Siehe Kapitel „Komposition“.

160 Siehe Exkurs „Freilichtmuseum“.

klärungsbeziehungen von Objekt und Text. *Inszenierungen* sollen vielmehr durch das absichtsvolle Arrangement von Original, Medien und anderen Ausstellungsmitteln Kontexte schaffen, die auf die Vermittlung vernetzter Bezüge und Wechselwirkungen hin angelegt sind.“ (1990: 8) Paatsch betont die Absicht, mit *Inszenierungen* neue Zugänge für die Wahrnehmung der Museumsobjekte und vielfältige Angebotsformen für deren Vermittlung zu erschließen. Unter Einbeziehung von Raum, unterschiedlichen Präsentationsmitteln und Medien sollen szenische Kontexte geschaffen werden, die auf lokale Situationen, kulturelle Gegebenheiten, soziale Strukturen usw. historischer Lebenswelten verweisen. Der Bildungsanspruch, so unterstreicht Paatsch mehrfach, bestimmt die Form und das Ausmaß der Gestaltung, d.h. er schreibt absichtsvolles, von didaktischen und pädagogischen Methoden geleitetes Arrangieren vor. Denn entgegen einer „visuell-erlebnishafte(n) Effekthascherei“ sollten *Inszenierungen* „Erlebnissräume bereitstellen, in denen sich historische und ästhetische Erfahrungen machen lassen“ (Spickernagel 1987: 80). Die einseitige Wahrnehmung der Museumsobjekte als ästhetische Originale mit Seltenheitswert oder allein durch Texte vermittelt soll verhindert werden.

Geschichte szenischer Präsentationen

Historische Bezüge für das szenische Konstruieren von Zusammenhängen können bis zu kultischen Präsentationsgewohnheiten und den Ephemerenspielen des Barock gelegt werden. Im ausgehenden 18. und 19. Jahrhundert wurden besonders für das Präsentieren von Kunstwerken aufwendige, festliche Ambiente gestaltet. Mit den Mitteln ephemerer Architektur, ausschweifender Dekoration und einem verschwenderischen Angebot an Formen, Farben und Objektarrangements wurden Gesamt-szenarien mit Festcharakter geschaffen. Die Möglichkeiten effektvoller Repräsentation wurden zum Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend zur Machtdemonstration genutzt, wie beispielsweise in den Weltausstellungen.¹⁶¹ Für Kunstausstellungen bildete sich der „Salon“ als Typus heraus, der ebenfalls einem dekorativen Ausstattungstrieb zum geschlossenen Interieur folgte. In den kulturhistorischen Museen des 19. Jahrhunderts wurde der Attrappen- und Kulissenbau als Gestaltungsmittel ent-

161 Ein Beispiel der Selbstdarstellung ist die Präsentation des Deutschen Reiches mit der *Inszenierung* im Nationalpavillon auf der Weltausstellung 1900 in Paris.

deckt, um mittels vorgeblich „täuschend echter Arrangements“ Geschichtsbilder zu präsentieren, d.h. Realität zu simulieren. Die Ausnutzung der synästhetischen Qualitäten des Museums bzw. von Ausstellungen erlangte in den Kriegsausstellungen im 1. und 2. Weltkrieg in den Schlachtfeldmodellen und Zinnfigurendioramen, aber ausnehmend in den Schützengrabenausstellungen einen gewissen Höhepunkt.¹⁶² Denn gerade letzte boten nicht nur ästhetisch-dimensionierte Darstellungen zum Anschauen, sondern emotional-orientierte Erlebnisräume zur Interaktion. Beliebt waren Relief- und Dioramenpräsentationen¹⁶³ schon seit dem Ende des 19. Jahrhundert besonders in Natur- und Völkerkundemuseen. Denn mit diesen so naturalistisch wie möglich gestalteten Miniaturisierungen und Rekonstruktionen konnte ein scheinbar realitätsnaher Eindruck besonders des fremden Lebens der außereuropäischen Kulturen gegeben werden. Diese Präsentationsform übernahmen im 20. Jahrhundert besonders die Volkskunde- und Heimatmuseen sowie der noch junge Typus des Freiluftmuseums mit dem sogenannten „Stubenprinzip“ oder „period room“.¹⁶⁴

Die wachsende Kritik an den illusionistischen Präsentationen des 19. Jahrhunderts führte in den 1920/30er Jahren zu einem Purismus der Werkästhetik, dem sich besonders die europäische Avantgarde, beispielsweise die *Wiener Sezession* und der *Deutsche Werkbund*, verschrieben hatten.¹⁶⁵ Um ausgestellte Kunst wieder als „Ausstellungskunst“ zu präsentieren, wurde die ästhetische Wirkung von Objekt und Anschauung hervorgehoben. Das Bestreben um Einheit von Raum und Objekt folgte hier der Auffassung von der Ausstellung als geschlossenes Environment im Sinne eines Raumkunstwerks¹⁶⁶. Die Gestaltung, kon-

162 Siehe Beil 2003, besonders die Kapitel A.5 über die „Deutschen Kriegsausstellungen“ und B.3 zu den Schlachtfeldrelief- und Dioramenausstellungen, sowie Zuschlag 1995.

163 Zum Diorama als Präsentationsform in Museen siehe Roth 1990: 218f.

164 Zur Charakterisierung der Präsentationsform der Heimatmuseen um 1900 siehe Korff 1999.

165 Siehe zur Einführung das Kapitel „Framing Installation Design: The International Avant-Gardes“ in Staniszewski 2001: 1-57.

166 Als vorbildliches Gesamtkunstwerk gilt die malerische und dekorative Ausgestaltung des Sezessionsgebäudes für die Plastik Beethovens zur Sezessionsausstellung 1902 in Wien von Max Klinger. Im Ausstellungsdesign waren besonders die Arbeiten Frederick Kieslers 1924 für die „Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik“ in Wien und 1942 für die Ausstellung „Art of This Century“ in New York sowie die Installa-

kret die Rauminstallation, sollte das Ausstellungsthema realisieren, d.h. es konsequent in räumliche Koordinaten um- und übersetzen.¹⁶⁷ Parallel dazu führten die Dadaisten und Surrealisten die Entwicklung von Rauminstallationen ins Unkonventionelle, Irrationale, Chaotische und Traumartige. Einen gewissen Höhepunkt vor allem in ihrer gezielten Wirkung auf den Besucher durch Ausnutzung von Wahrnehmungseffekten erreichten die Rauminstallation in den Propagandaausstellungen der Nationalsozialisten und italienischen Faschisten. Sie beanspruchten die avantgardistischen Präsentationsformen für ihre politischen Zwecke, was besonders in Europa zu einem Abbruch der intensiven und experimentellen Beschäftigung mit der Ausstellungsgestaltung in den 1950er Jahren führte.

Für Kunstausstellungen setzte sich mit der Diskussion um den Ausstellungskontext der Kunstwerke vornehmlich in den 1960er Jahren die Präsentationsform der Moderne mit der sogenannten „White Cube“ durch.¹⁶⁸ Der pädagogische Aufruf „Lernort kontra Musentempel“¹⁶⁹ der späten 1960er Jahre forderte den vernachlässigten Bildungsanspruch der Museen wieder ein. Das Kernthema war die soziale Relevanz des Museums, da auf Grund der dezidiert fachwissenschaftlichen Orientierung der Ausstellungen weite Bevölkerungskreise ignoriert und ausgeschlossen wurden. Das Museum sollte wieder als öffentliche Institution der Vermittlung von Wissen verstanden werden. Indem es als Ort sinnlicher Erfahrung von Erkenntnissen über historische Zusammenhänge per se definiert wurde, sollten Ausstellungen aus rein ästhetischem und aus allein fachwissenschaftlichem Interesse überwunden werden. Um Ausstellungen zu Lern- und Erlebnisorten zu gestalten, wurden der Ausstellungsgestaltung pädagogische und didaktische Methoden zu Grunde gelegt. Ausgehend vom Rezipienten wurde sich mittels repräsentativer und assoziativer Arrangements um eine räumliche und bildliche Umsetzung von Zusammenhängen und Interpretationen bemüht. „Die Innenarchitektur und der Präsentationszusammenhang fordern ihr Recht mit den unter-

tionen von Walter Gropius, Herbert Bayer, Marcel Breuer und László Moholy-Nagy für die „Exposition de la Société des Artistes Décorateurs“ in Paris programmatisch.

167 Als gelungenes Beispiel dafür gelten die Installationen El Lissitzkys für den Sowjetischen Pavillon „Pressa“ auf der Internationalen Presseausstellung 1928 in Köln.

168 Siehe O'Doherty 1996.

169 Siehe dazu den gleichnamigen Band von Spickernagel und Walbe 1979.

schiedlichsten Legitimationen, nämlich den Rahmen für die Ausstellung als Ganzes zu schaffen, Zusammenhänge zu verdeutlichen, Gliederung zu ermöglichen, für Information zu sorgen und das ganze Unternehmen darstellungstechnisch aufzubereiten.“ (Mai 1986: 84) Die Kritik an inszenierten Präsentationsformen richtete sich seit Mitte der 1980er Jahre ausgehend von einem grundsätzlichen Zweifel an einer Visualisierung von Geschichte auf die Gefahr der Illusionsbildung durch einen theatralen Umgang mit Geschichte.

4.2 Die Ausstellung

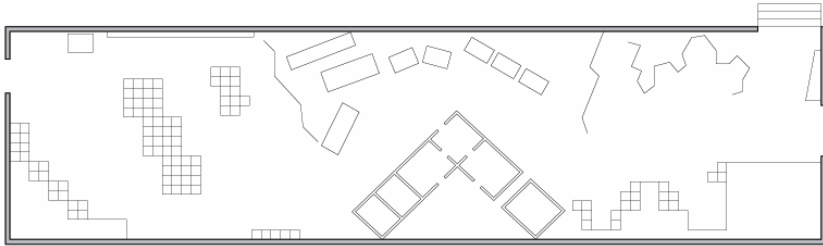


Abb. 30: Grundriss Afrikaabteilung, Tropenmuseum

(Museologischer) Umgang mit dem Fremden

Insgesamt werden im *Tropenmuseum* acht permanente Ausstellungen¹⁷⁰ gezeigt. Daneben bietet das Haus Raum für verschiedene Sonderausstellungen, deren umfangreichste jährlich wechselnd im Lichthof präsentiert wird. Im Folgenden sollen zwei Teile der ständigen Ausstellung, die *Afrika-Präsentation* und die *Westasien- und Nordafrika-Präsentation*¹⁷¹, gegenübergestellt und beschrieben werden. Diese Ausstellungen befinden sich auf der zweiten Etage in jeweils einer der Langseiten des Gebäudes; die beiden Ausstellungsflächen sind kongruent. An der Frontseite des Hauses verbindet die Lateinamerika-Ausstellung die beiden Präsentationen. Auf der gegenüberliegenden Seite sind über einen freitreppenähnlichen Aufgang des Lichthofes die Eingangsbereiche beider Ausstellungen zu erreichen. In den Räumen hinter der Freitreppe befindet sich ein Musikstudio und der „Parksaal“ mit jeweils wechselnden Ausstellungen, die aber weder räumlich noch thematisch auf die genannten Ausstellungen Bezug nehmen.

170 In den Unterlagen zum *Tropenmuseum* werden sie als „semi-permanent“ beschrieben. Zum Zeitpunkt der Untersuchung (1998) wurden folgende Ausstellungen gezeigt: „Südostasien“ (einschließlich Textilien aus Indonesien), „Ozeanien“, „Südasien“, „Lateinamerika“, „Mensch und Umwelt“ und „Musik, Tanz und Theater“.

171 Im Folgenden werden die Begriffe „Afrika-Präsentation“ durch das Akronym *AP*, „Westasien und Nordafrika-Präsentation“ durch *WNP* ersetzt.

Die *AP* ist neben der Südasien-Präsentation noch in dem Zustand der *Inszenierungen* von 1979 erhalten.¹⁷² In der Zwischenzeit haben sich inszenierte Präsentationsformen im *Tropenmuseum* in einem Prozess permanenter Reflexion und Veränderung etabliert. Um diesen Modifikationen nachzuspüren, soll ein Vergleich mit einer relativ aktuell umgestalteten Abteilung der ständigen Ausstellung, der 1998 eröffneten *WNP*, geführt werden. Dabei sollen weniger Erneuerungen wie die Intensivierung des technischen Medieneinsatzes oder die verbesserte Qualität der Reproduktions- und Präsentationsmittel Beachtung finden, als vielmehr die veränderte Haltung gegenüber Museumsobjekten, szenischen Darstellungen und der Art und Weise der musealen Vermittlung. Die Analysen werden in Anbetracht des Umfangs an Material sowie der Fokussierung der Präsentationsform vornehmlich in den szenisch gestalteten Abschnitten erfolgen.

Die Afrika-Präsentation

Auswahl und Fokus

„Die afrikanischen Länder südlich der Sahara sind sowohl in kultureller, ökonomischer als auch in politischer Hinsicht untereinander sehr verschieden. Für diese Ausstellung wurde ein Aspekt ausgewählt: der Einfluss der modernen Veränderungen auf die afrikanische Gesellschaft.“ (Museumgids 1995: 13, Übersetzung der Verf.) Dieses Zitat präzisiert den von den Ausstellungsinitiatoren gewählten geografischen Ausschnitt sowie die thematische Ausrichtung des Ausstellungsvorhabens. Schon allein durch die räumlichen Beschränkungen des Museums wäre eine Thematisierung des gesamten afrikanischen Kontinents und seiner Bewohner unmöglich. Mit dem Hinweis auf die Verschiedenheit und Vielfalt des Kontinents wird deshalb ein konkreter Aspekt ausgewählt. Es soll im Folgenden untersucht werden, wie der Einfluss der Moderne auf die afrikanische Gesellschaft vermittelt wird und wie er sich dem Besucher erschließt.

Die Ausstellungsfläche ist geteilt in drei relativ gleich große Abschnitte für die Hauptthemen: „Geschichte und Politik“, „Tägliches Leben“ und „Kunst und Handwerk“. Das Thema „Geschichte und Politik“

172 Mittlerweile ist bereits mit der Umgestaltung der Afrikaabteilung begonnen worden, die bis 2006 abgeschlossen werden soll.

wird hauptsächlich durch die Medien Film, Text und Bild, das Thema „Tägliches Leben“ durch szenische Darstellungen und das Thema „Kunst und Handwerk“ durch eine Vitrinenpräsentation vermittelt.

Ein Videoraum im Eingangsbereich der Ausstellung ist nicht zwingend in den Ausstellungsrundgang eingebunden; dessen Außenseiten werden als Wände für die nachfolgende Präsentation genutzt. Mit dem separaten Raum kann sich der Besucher einerseits konzentriert dem Film widmen und wird andererseits in der Ausstellung nicht durch sich im Hintergrund bewegende Bilder abgelenkt. Die akustische Expansion des Tons in den übrigen Ausstellungsraum ist allerdings nicht zu verhindern. In gewisser Weise wirkt der Ton sogar als Bezugsquelle, durch die man auf die Vorführung aufmerksam wird. Er kann aber auch als störend empfunden werden. Die Filme dokumentieren aktuelle gesellschaftliche Verhältnisse, Bedingungen und Probleme.¹⁷³ Damit ist der Videoraum durch häufigen Filmwechsel der Ort permanenter Veränderung und höchster Aktualität der Ausstellung.

Die eigentliche Eingangssituation der Ausstellung dominiert eine Landkarte von Afrika an der Wand des Videoraums und ein gegenüberliegendes Stellwandsystem. Die Stellwände bilden im Raum eine unregelmäßige Form mit kleinen Einbuchtungen und Binnenräumen. Der Raum zwischen der Landkarte und der Stellwand öffnet sich zum Eingang und bietet einen ersten Einblick in die Ausstellung.



Abb. 31: Eingangssituation der „Afrikapräsentation“

Die Landkarte hat als Untergrund eine in den Konturen des Kontinents ausgeschnittene, blau bemalte Holzplatte. Mit weißen Linien sind die Grenzen der einzelnen Länder angegeben, die benannt und zum Teil mit kleinen Fotos illustriert werden. Neben der Karte werden Zahlen zu Flä-

173 Zum Zeitpunkt der Untersuchung wurde ein Film über Aids vorgeführt.

che der Wüste, der Tropen, der Einwohner, der Analphabeten, der Flüchtlinge usw. angegeben. Schon diese Auswahl an deutlich selektierten und fokussierenden demografischen Daten verweist darauf, dass in der Ausstellung keine allgemeine Übersicht über Afrika gegeben wird, sondern ausgewählte Aspekte vom Leben in unterschiedlichen Regionen thematisiert werden sollen.

Diese Orientierung und zugleich Begrenzung von Präsentationsthemen werden in der Chronologie auf den Stellwänden bestätigt, obgleich die Ordnung und Folge der einzelnen Wände eine Darstellung als Abfolge markanter Zeitschnitte und Ereignisse erwarten lassen. Horizontal sind die Tafeln in Abschnitte für Überschrift, Texte und Bilder zu einem Thema sowie eine kurze englische Zusammenfassung gegliedert. Die Geschichte wird in den Texten von einem aktuellen Standpunkt¹⁷⁴ erzählt. Einzelne Jahreszahlen sind Anlässe für Themen, die kurz dargestellt und erläutert werden. Nur selten werden historische Fotos verwendet, sondern überwiegend aktuelle Aufnahmen. Der untere Abschnitt der Tafeln ist immer der Darstellung der gegenwärtigen Situation und Interpretation des jeweiligen Themas gewidmet. Die Jahreszahlen markieren somit einen Zeitpunkt, von dem aus die Entwicklung einer bestimmten Thematik bis zur Gegenwart skizziert wird.



Abb. 32: Stellwand zur politischen Geschichte

Gegenüber dem Komplex aus Stellwänden wird die „Landwirtschaft“ thematisiert. Als Gestaltungsmodule dienen Holzwürfel¹⁷⁵, die als treppenartige Raumelemente aufgeschichtet zwei Innenräume bilden. Die

174 Dieser bezieht sich auf den Zeitpunkt der Ausstellungseröffnung.

175 Das Quadrat ist in der Ausstellung eine der bestimmenden Grundformen der Gestaltung.

einzelnen Flächen der Kuben sind mit Texten und Grafiken bedruckt¹⁷⁶ oder mit Fotos beklebt, wobei die Außenmaße der Kuben das Format vorgeben. Transparente Kunststoffwürfel bzw. -rechtecke (aus Addition mehrerer Würfel) dienen als Vitrinen für Museumsobjekte. Wenige größere Museumsobjekte sind frei ausgestellt, dem Besucherzugriff aber durch unerreichbare Höhe oder Tiefe entzogen. Die Fotos, begleitet von wenigen Objekten oder kommentiert in kurzen Texten, geben Situationen wieder, welche die Arbeit, das Landleben und den Umgang mit Arbeitsgeräten und Produkten dokumentieren. Die hauptsächlich visuelle Wahrnehmung des thematisch gegliederten Ensembles wird durch drei Dia-Ton-Programme unterstützt.



Abb. 33: Würfelarchitektur zur „Landwirtschaft“

Das Thema Landwirtschaft wird mit der Frage nach dem Wohnen in Afrika abgeschlossen. Mit Texten werden typische Formen von Hof und Haus vorgestellt, als Beispiel wird ein „Nigerianisches Haus“ anhand des Grundrisses erläutert. Mit diesem Beispiel wird ein Übergang zum folgenden Ausstellungsabschnitt geschaffen, wo ein Teil des im Grundriss skizzierten Hauses nachgebaut wurde. Eine kommentarlose Markierung auf der Grundrisskizze, die sich rekursiv erst bei der Betrachtung der Haus-Inszenierung erschließt, gibt den nachgebauten Teil des Hauses an. Um den Wechsel zur szenischen Präsentationsform zu verdeutlichen und einen spürbaren Übergang zu schaffen, wurde für den folgenden Ausstellungsabschnitt auf das Parkett ein rotbraun gestrichener Holzfußboden gelegt.

176 Zum Teil werden Texte und Grafiken direkt auf das Holz, zum Teil auf Folie gedruckt und aufgeklebt.

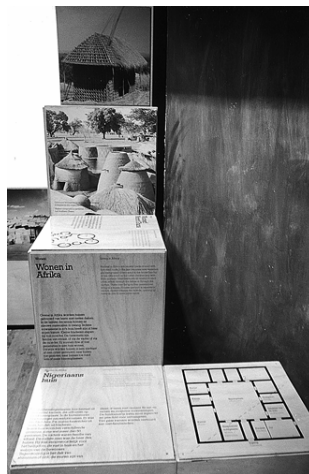


Abb. 34: Übergang zur
Hausinszenierung

Zwischen Konstruktion und Rekonstruktion

Haus im Haus

Der Besucher betritt die szenische Darstellung und findet sich auf einer Straße wieder, die links von einem Haus, rechts von einem Markt begrenzt wird. Die fensterlose Hauswand hat einen Eingang, der in den Innenhof des Hauses führt. Schon im Durchgang kann durch ein Fenster in einen Raum des Hauses geblickt werden. Der vom Innenhof betretbare Eingang dieses und eines weiteren Raumes wird durch eine Kordel versperrt, ein dritter Raum ist für den Besucher geöffnet. Dieser, als „Repräsentationsraum“ erkennbar, ist mit einem einer Bar ähnlichen Raum verbunden, der wieder auf die Straße führt. Die *Inszenierung* wird an dem auslaufenden Hausende mit dem Raum des Schreins beendet.

Im beigegebenen Text wird das Haus als „Stadthaus“ definiert, wie es in den kleinen, jungen Städten Nigerias zu finden ist. Mit der Wahl eines Stadthauses soll das verbreitete Klischee von Hütten als afrikanische Wohnräume mit Verweis auf die wachsende Urbanisierung der afrikanischen Länder in Frage gestellt werden. Der schriftliche Titel „Nigeriani-

sches Haus“¹⁷⁷ gibt die regionale Auswahl durch Bestimmung eines afrikanischen Landes als Provenienz des gezeigten Haustyps an. Der Titel verweist zugleich, da ohne Artikel und nähere Bestimmung des Hauses, auf den exemplarischen, aber arbiträren Charakter der szenischen Darstellung. Es wird nicht **das** typische, nicht **ein** bestimmtes, ausgewähltes nigerianisches Haus gezeigt, sondern ein für Nigeria auf Grund bestimmter Merkmale charakteristisches Haus. D.h., dieses könnte dort möglicherweise so gebaut werden. Das hier präsentierte Haus bezieht sich somit nicht auf ein existentes Vorbild, sondern soll die Kennzeichen eines nigerianischen Hauses vermitteln. Authentizität wird als „nachweisbar charakteristisch“ und in diesem Sinne „ähnlich“, nicht im Sinne von „Original“ und „echt“ in Bezug auf eine spezifische Provenienz und einen konkreten Kontext definiert. Dieses Verständnis von Authentizität zeigt sich beispielsweise in dem verwendeten Baumaterial des Hauses, wo einheimisches, d.h. niederländisches, das afrikanische imitierendes Material ausgewählt wurde. Der Absicht zufolge, ein auf wesentliche Eigenschaften reduziertes, charakteristisches Haus zu zeigen und zugleich für den Museums- bzw. Ausstellungskontext nutzbar zu machen, war der Einsatz von authentischem Baumaterial nicht notwendig; ein solcher wäre vielmehr irreführend. Denn in beiden Fällen ist das Denotat gleich: ein „afrikanisches“ bzw. „nigerianisches Haus“. Als Konnotationen sollten dagegen bei dem einen eher Codes der Konstruktion zum Zwecke der musealen Vermittlung dominieren, bei dem anderen die der kulturellen und historischen Anmutung wahrnehmbar werden. Im ersten Fall kann die Wahrnehmung des Besuchers bewusst gesteuert werden, indem am Hausbau konstruktive und auf Grund des Ausstellungskontextes notwendige Veränderungen vorgenommen wurden, ohne in originale Strukturen eingreifen zu müssen. Die Unterscheidung zwischen originalem und imitierendem Material ist jedoch vergleichbar dem Unterscheiden von Ori-

- 177 Der Fokus auf Nigeria als exemplarisches afrikanisches Land ist nicht nur an dieser Stelle der Ausstellung zu bemerken. Dies kann als Verweis auf eine besondere Rolle des Landes Nigeria innerhalb des afrikanischen Kontinents interpretiert werden. Die Gründe dafür können im Zusammenhang von Öl-Boom, dem ersten demokratisch gewählten Präsidenten, dem zunehmenden Reichtum und der internationalen Orientierung des Landes Ende der 1970er/ Anfang der 1980er Jahre gesucht werden. Sie bleiben in der Ausstellung aber unbesprochen. Allerdings könnte die Fokussierung auch allein auf eine Spezialisierung des Konservators oder die Bedeutung des zuvor noch weitgehend unbekannten Landes in der Entstehungszeit der Ausstellung zurückgeführt werden.

ginal, Kopie oder Fälschung für den Ausstellungsbesucher kaum zu erkennen.¹⁷⁸

Die schwierige, auch im Vorfeld der Ausstellungsplanung problematisierte Entscheidung¹⁷⁹ der Verwendung von originalem vs. ähnlichem Material ist auf die theoretische Diskussion um die Authentizität der Museumsobjekte bzw. allgemein des Präsentierten im Museum zurückzuführen. In *Inszenierungen* stellt sich die Frage, ob der Anspruch an Authentizität bei Museumsobjekten gleichermaßen auf die Präsentationsmaterialien übertragen werden kann bzw. sogar muss, wenn sie gemeinsam den Sinn einer Szene erfüllen. Begründungen dafür finden sich hauptsächlich in dem Anspruch der Wahrhaftigkeit und Nachweisbarkeit der szenischen Darstellungen entgegen einem Gestalten von Phantasiewelten. Der Versuch einer solchen Übertragung würde aber zugleich die Differenz zwischen Museumsobjekten und Präsentationsmaterial aufheben. Mit dieser Eliminierung des Präsentationsmaterials würde gewissermaßen die gesamte Szene zum Museumsobjekt, doch würde die Gestaltung gleichzeitig ihr Darstellungs- und Abstraktionsmedium verlieren. Das Verwenden von authentischem Material setzt die Absicht einer naturalistischen Rekonstruktion, gleichsam das örtliche Versetzen von Räumen oder Kontexten ins Museum voraus.

Der museale Kontext wird allerdings immer eine Verfremdung dieser Rekonstruktion herbeiführen, schon allein durch einen vorgegebenen Ort mit begrenzten Maßen sowie durch technische Gründe wie die Sicherheit der Objekte, aber auch der Besucher. Bei dem „Nigerianischen Haus“ beispielsweise stand einem rekonstruierten Original der Platzmangel für den vollständigen Nachbau sowie die Intention der Benutzbarkeit des

178 Die beschriebene Problematik spiegelt sich durch eine unentschiedene Haltung innerhalb des Tropenmuseums. Beispielsweise wurde in der Südostasien-Abteilung authentisches Material für den Hausbau eingesetzt. Unbeabsichtigt wurde damit in den ersten Jahren nach der Eröffnung eine besonders olfaktorisch nahezu realistische Inszenierung erzeugt. Denn das Baumaterial war eine Mischung aus Erde, Wasser und Kuhmist. Der starke Geruch verflüchtigte sich erst mit den Jahren.

179 Es wird Bezug genommen auf einen Disput zwischen den Kuratoren und den Gestaltern während der Ausstellungsvorbereitung. Die Kuratoren setzten sich für einen ähnlichen Nachbau ein. Die Gestalter favorisierten für einen so authentisch wie möglichen Nachbau importiertes Baumaterial. Nur aus Kostengründen wurde ein Kompromiss erreicht (aus einem Gespräch mit Harrie Leyten 1999).

Hauses durch den Besucher entgegen. Der nur in Teilen realisierte Aufbau des Hauses kann also als eine metakommunikative Codierung des „absichtsvoll konstruktiven“ Charakters verstanden werden. Eine weitere Codierung für einen intentionalen Nachbau mit musealer Präsentationsfunktion liefert die exemplarische Demonstration der Bauweise an einer Hauswand, womit die Differenz zur europäischen Bauweise und Architektur veranschaulicht werden soll. Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass alle Elemente des Fragmentarischen, Modellhaften und Abstrahierten¹⁸⁰ der *Inszenierung* auf den konstruktiven, dem Dokumentieren, Vermitteln und Erfahrbarmachen von Zusammenhängen dienenden Charakter des Hauses verweisen.



Abb. 35: Hofinszenierung

Exemplarische Objekte

Der beschriebene konzeptuelle Ansatz gilt allerdings nicht allein für den Nachbau des Hauses, sondern wurde auch konsequent auf die Museumsobjekte übertragen. Das Wohnzimmer und die Bar sind für den Besucher Durchgangsräume und vermitteln den Eindruck, auch benutzbar zu sein. Nirgendwo findet sich die museumstypische Absperrung oder das Schild „Nicht berühren“, was verwundert, da alle Objekte deutliche Gebrauchsspuren zeigen und somit als „authentische“ angenommen wer-

180 Ein Beispiel einer solchen Abstrahierung ist die Weiterführung der Hofszene mittels eines Großfotos.

den können. Im Wohnzimmer, dem Empfangsraum für Gäste, dominieren zwei große, nebeneinander stehende Sessel, daneben ein Tisch und ein Schrank mit Vitrine, wo Fotos und ein kleines aus Draht gebogenes Fahrrad aufbewahrt werden. An den Wänden hängen drei verschieden große Kalender und ein Bild des Generals *Babangida*.



Abb. 36: „Wohnzimmer“ im Nigerianischen Haus

Die angrenzende Bar ist ausgestattet mit einem kleinen Tisch, zwei Klappstühlen, einer Theke, einem Regal mit Flaschen, Gläsern und einem Kühlschrank, auf welchem ein Ventilator und ein Radio stehen. Diese im Museum ungewohnt offene Objektpräsentation ermöglicht einerseits eine größtmögliche Nähe, doch legt sie andererseits die Bewertung der Ausstellungsobjekte als „gewöhnlich“ und „wenig wertvoll“ nahe, welche der im Museum üblichen Sicherheitsvorkehrungen nicht bedürfen. Erst ein Gespräch mit Harrie Leyten klärt auf, dass diese Einrichtungsgegenstände keine vor Ort gesammelten, sondern nach Vorbildern und Fotos in Amsterdam angefertigte Objekte sind. Damit wird die *Inszenierung* als Ganzes nicht als originalgetreue Rekonstruktion unter Verwendung ausschließlich authentischer Materialien verstanden, sondern als szenisch naturalistische Annäherung an eine mögliche Wirklichkeit. Entsprechend ist der überwiegende Teil der Ausstellungsobjekte kein Sammlungsbestand, sondern nach Erfahrungen vor Ort und Vorbildern nachgebaute Objekte. Diese Nachbauten sind keine Reproduktionen im Sinne von Repliken, sondern Nachbauten, die in signifikanten Merkmalen wie Form, Farbe, Gestaltung u.ä. den Originalen ähneln, aber nicht gleichen.

Die *Inszenierung* stellt sich somit konsequent ihrem in Bezug auf den dargestellten Kontext arbiträren Charakter. Beispielsweise wurde aus diesem Grund großer Wert darauf gelegt, dass die szenischen Einbauten

weder den Blick in den zentralen Innenhof noch durch die Fenster versperren. Die Verankerung der *Inszenierung* sowohl im Museum wie in Amsterdam sollte bewusst erhalten und wahrnehmbar bleiben. Leider wird diese grundsätzliche Haltung des Museums im Umgang mit dem Problem der Dar- oder Nachstellung, der Konstruktion vs. Rekonstruktion, von Original und Ähnlichem letztlich einer gewissen Verwechslung von *Inszenierung* und Wirklichkeit in der Ausstellung nur indirekt kommuniziert. Das Nicht-Entsprechen der konventionellen Erwartung des zumindest europäischen Besuchers von Originalen im Museum kann das Nachdenken über den Wert und die Bedeutung von Museumsobjekten anregen. Die meisten Besucher allerdings werden sicher der Attraktivität und der synästhetischen Wirkung des szenischen Kontextes verfallen und die Authentizität dessen, was sie sehen und wahrnehmen, voraussetzen.¹⁸¹



Abb. 37: Blick vom Hof ins „Wohnzimmer“,
rechts die Küche

Ein Hineinversetzen in die Situationen wird durch Absperungen in den deutlichen Grenzen des Museums gehalten, welche unmittelbare Nähe verbieten. Der Besucher bleibt Betrachter oder wird gar zum Voyeur. Die Beschränkung auf einen genau definierten, distanzierten Einblick macht die artifizielle Museumssituation kenntlich, lässt Scheu und Discretion für ausgiebiges Betrachten, Vergleichen und Erinnern unterdrücken.

- 181 Es ist wahrscheinlich, dass diese Bemerkung hauptsächlich für Besucher europäischer Konditionierung gegenüber Museen zutrifft. Amerikanische Museumsbesucher könnten dagegen auf Grund der Erfahrung von weniger traditionellen Museen als vielmehr Science Centern und schließlich Disney Land Kopien und Repliken voraussetzen, zumal der Zutritt und Zugriff auch weitgehend erlaubt ist.

cken. Die Fremdheit des Dargestellten wird auf Grund der Distanz nicht angeeignet, sondern als fremd belassen im Sinne von Michael Baxandalls These: „The systematic incompatibility of another culture's concept with one's own culture not only makes the viewer work, but reminds him of cultural difference.“ (Baxandall 1991: 41) Die Fremdheit wird gezeigt und nicht durch Erleben in eine Nähe gerückt, die das Fremde scheinbar überwindet und als dem Eigenen Ähnliches verständlich macht.

Die ausgestellten bzw. als Interieurausstattung erscheinenden Objekte sind fast ausschließlich aus der Kombination mit anderen Objekten und in der Funktion der szenischen Gestaltung zu verstehen. Die Codierungen des einzelnen Objekts werden so überwiegend denen des Ensembles untergeordnet. Durch das Zusammenspiel mehrerer Objekte können zumindest allgemeine Denotate der Objekttypen wie „Küchenutensil“, „Schlafzimmerausstattung“ oder „Repräsentationsobjekt“ gefunden werden, wodurch wiederum auch der einzelne Raum definiert werden kann. Eine Voraussetzung für das Bestimmen des Denotates ist die Ähnlichkeit zumindest einiger Ausstellungsobjekte zu bekannten Gebrauchsobjekten, der Kontext allein reicht dafür nur selten aus. Überdies liefert der statische Kontext für eine Spezifizierung von Funktion und Gebrauch der Objekte nur wenige Codes. Die Unterschiede in Gestalt und Gestaltung von Objekten wie Räumen konnotieren vor allem kulturelle Werte, ästhetische Vorstellungen, aber auch alltägliche Umgangsweisen und Lebensauffassungen.

Exemplarische Bewohner

Die Präsentation zeigt sich dennoch in der Demonstration einer Haltung hinsichtlich der Konstruktion und Rekonstruktion konkreter Orte unentschieden. Die auf das häusliche Leben bezogene Raumgliederung im Haus bestätigt besonders für europäische Besucher Konnotationen wie „Fremdheit“, „Andersartigkeit“, „Besonderheit“, indem diese die Beziehungen der Bewohner untereinander sowie die Position und Funktion Einzelner innerhalb dieser Gemeinschaft spezifizieren. Irritierend in diesem Zusammenhang ist der Versuch einer Belebung der Innenräume durch Figurinen. Der realistischere Eindruck soll wahrscheinlich Assoziationen zu Leben und Vorstellungen vom Alltag der fremden Kultur erleichtern. Die Funktion der Figurinen bleibt dennoch fraglich, denn ihr statischer Charakter belebt die Szene im Sinne von Veränderung, Mobilität und Prozesshaftigkeit nicht. Einzig eine geschlechtsspezifische Wid-

mung der Räume wird kommuniziert, wobei auch hier die Besetzung durch Mann oder Frau in Anbetracht des konventionell differierenden Kontexts eher als willkürlich oder zufällig verstanden werden kann.

Im Hof, vor dem Zimmer der Ehefrau und im Wohnzimmer sind kleine Text-Fototafeln zu finden, wo die Rolle der Frau, des Kindes und des Mannes an Beispielpersonen erläutert werden. Vorgestellt wird der Bauer „Ositola“¹⁸² und seine zwei Frauen. Die Räume rechts und links des Durchgangs werden als „Schlafzimmer der Ehefrau“ und „Küche“ benannt. Der Text gibt Auskunft über die Arbeits- und Funktionsverteilung zwischen den beiden Ehefrauen, welche entsprechend ihrer Position als „erste“ oder „zweite“ Frau vorgenommen wird. Das Wohnzimmer ist das Zimmer des Mannes und zugleich Repräsentationsraum mit Ehrenplätzen für Besucher, Fotos und Souvenirs. Ein Teil dieses Zimmers, so wird im Text erklärt, wurde als eine Bar umgebaut, um eine weitere Einkommensquelle zu schaffen.

Die vorgestellten Personen werden zwar mit einzelnen Räumen in Verbindung gebracht,¹⁸³ bekleiden aber nur eine exemplarische Funktion als Besitzer oder Bewohner dieses Hauses. Dafür liefern allein die Fotos einen Verweis, welche die vorgestellten Personen zwar in ähnlichen, aber nicht den hier präsentierten Wohnsituationen zeigen. Dem präsentierten Haus nehmen sie aber seine Anonymität. Die beschriebene Situation kann vom Besucher vor allem in der eigenen Bewegung durch die szenische Darstellung wahrgenommen werden, durch den neugierigen Blick ins Fenster und durch Türen, das Hören der Musik aus dem Radio, den Gang durch die Räume des Hauses. Allerdings können die Personen auch als tatsächliche ehemalige Hausbewohner missverstanden werden, wonach wiederum auf ein konkretes Vorbild des Hauses geschlussfolgert werden könnte.¹⁸⁴

- 182 Die Geschichte dieses Mannes wird an späterer Stelle wieder aufgegriffen, wo er als Priester vorgestellt wird.
- 183 Die Figurinen in den einzelnen Räumen könnten auch eine Personifizierung der vorgestellten Personen sein.
- 184 Aus dem Gespräch mit Leyten war zu erfahren, dass sowohl die Personen als auch ihre Geschichte für die Ausstellung erfunden wurden. Beabsichtigt war die Vorstellung einer nigerianischen, städtischen Lebensweise, die sich in der Funktion der Räume, im Verweis auf polygame Ehe, auf Kombinationen von Tätigkeiten und Berufen, auf traditionelle Ordnungen in der Familie usw. zeigt.

Das Schweigen und Sprechen der Objekte

Gegenüber dem „Nigerianischen Haus“ ist mit einer Aneinanderreihung offener Verkaufsstände eine Marktszene inszeniert. Die Stände präsentieren eine Fülle von aufgeschichteten, aufgehängten und geordneten Objekten als „Waren“. Die funktional gebauten Stände sind aus einfachem, unbehandeltem Holz oder aus Holzresten zusammengenagelt, zum Teil als breite Tische oder Podeste, zum Teil mit einfachen, mit Pappe oder Plastikplanen bedeckten Gestellen als Überdachung. Hinter einigen Ständen ersetzen stehende oder sitzende Figurinen die fehlenden Händler. Als Waren werden Lebensmittel¹⁸⁵, Reinigungsmittel, Haushaltsgegenstände, Handtücher, Stoffe, Kleidungsstücke, Bücher, Werkzeuge, Schuhe und Autoteile angeboten.



Abb. 38: Marktinszenierung

Aufsteller mit Fotos und kleinen Texten geben zum Teil stichwortartig, zum Teil in kleinen Geschichten knappe Informationen. Beispielsweise wird der Übergang vom Ausstellungsthema „Landwirtschaft“ nicht durch Verkaufsstände mit hauptsächlich landwirtschaftlichen Produkten visualisiert, sondern ausschließlich textlich vollzogen. Mittels Fotos und kurzen Texten wird erzählt, wie die Frau und Kinder einer Bauernfamilie auf den Markt gehen, um ihre Produkte zu verkaufen und dafür andere einzukaufen. Dabei wird auf die Schwierigkeiten des Handels, der Preise und des zu betreibenden Aufwands für den Ver- und Einkauf verwiesen.

Beim Lesen der Produktbeschriftungen fallen die verschiedenen Namen und verwendeten Sprachen auf. Diese bieten Codierungen für die Herkunft bzw. das Herkunftsland der Waren. Allerdings sind für die Zuordnung der Sprachen zu Ländern oder Sprachgemeinschaften Vorkennt-

185 Die Lebensmittel werden durch deren Verpackungen oder als Kunststoffprodukte präsentiert.

nisse über die ehemalige Kolonialmacht sowie über afrikanische Sprachen notwendig, denn nur dann werden Objektaufschriften in Englisch z.B. Ghana oder Sierra Leone, in Französisch z.B. Nigeria oder Burkina Faso, in Swahili z.B. Tansania zugeordnet und nicht als „europäische Produkte“ interpretiert. Die europäischen Sprachen verweisen aber auch auf den westlichen, vor allem kolonialen Einfluss, der sich bis in die Sprache durchsetzte.



Abb. 39: Marktstände mit erklärendem Text

Die Zusammenstellung von einheimischen, meist traditionellen und westlich geprägten Produkten zeigt die Vermischung der Erzeugnisse unterschiedlicher Kulturen, aber besonders die dominierende Rolle der westlichen Welt. Das ungewohnte bis seltsame Nebeneinander der Produkte codiert aber neben Einflussnahmen auch Brüche und Grenzen dieser Verbindung. Für einen Westeuropäer sind beispielsweise die vielen Kunststoffprodukte auffällig, wie Eimer, Gießkannen, grellfarbige Badelatschen usw., wohingegen Alternativen aus anderem Material fehlen. Die Dominanz von Kunststoffprodukten kann zwar allgemein auf den „westlichen Einfluss“, aber auch auf eine „praktische“, „funktionale“, „modeorientierte“ und/oder „ästhetische Wertschätzung“ des Materials verweisen. Dem entgegen stehen Konnotationen westeuropäischer Bewertung von Kunststoffobjekten als „Billigprodukte“, „Massenware“, „kurzlebige Modeprodukte“. Die Auswahl von Produkten wie Eimer und Badelatschen zeigt daher primär deren Bedeutung hinsichtlich funktional praktischer Bedürfnisse, finanzieller Möglichkeiten und klimatischer Bedingungen¹⁸⁶. Eine kleine Texttafel mit einem Foto, das einen ähnlichen

186 Leider bietet der Ausstellungsraum keinen Hinweis auf das Klima und den physischen Einfluss von grellem Licht und tropisch-feuchter Hitze auf Körper und Befindlichkeit.

Marktstand voller Badelatschen zeigt, bestätigt nur: „Badelatschen. Zweckmäßiges und billiges Schuhwerk für den täglichen Gebrauch“ (Übersetzung d. Verf.). Inwieweit mit diesen Produkten eine Beziehung oder gar Annäherung an die westliche Welt gesucht wird bzw. Vorstellungen von dieser reproduziert werden, bleibt der Interpretation des Rezipienten überlassen. Die *Inszenierung* bietet Stichworte für vielfältige Interpretationen.

Den Hintergrund der *Markt-Inszenierung* bildet eine Collage aus mehreren Fotos, wofür einzelne Motive oder Details ausgeschnitten und unterschiedlich eingefärbt wurden. Durch versetzte Hängung, die Räumlichkeit simuliert, sind diese Fotos zu einer städtischen Marktszene geordnet. Die Motive der Fotos sind nach möglichen inhaltlichen Beziehungen zu den Ständen arrangiert, wie beispielsweise das Foto einer Obsthändlerin zwischen den Marktständen mit Obst und Gemüse.



Abb. 40: Fotocollage der Marktinszenierung

Die Verknüpfung der Marktstände mit der Fotocollage erzeugt eine thematische und räumliche Geschlossenheit, in welche allerdings das „Nigerianische Haus“ auf der gegenüberliegenden Seite des Raumes nicht einbezogen wird. Die gestalterische In-sich-Geschlossenheit dieser beiden Teile erzeugt aber keine Abgrenzung im Sinne einer Ausschließung möglicher Beziehungen. Die Verhinderung des Eindrucks eines Gesamtensembles auf Grund dieser zurückhaltenden Distanzierungen in der Ge-

staltung der einzelnen Arrangements liefert somit wieder metakommunikative Codierungen für den konstruierten Charakter der Szene, die somit immer auch als „Museumsszene“ wahrnehmbar bleibt. Der Markt kann als „afrikanischer Markt“ bezeichnet werden, der inszenierte Züge trägt, indem er nie zusammengehörende und selten in gemeinsamen Kontexten auftretende Objekte unterschiedlichster Herkunft versammelt und in einem neuen, arbiträren Kontext zeigt. Die für das Museum konstruierte Situation weist aber mit den Ständen und Produkten, deren Aufstellung und einer spezifischen Atmosphäre Ähnlichkeiten zu originalen Marktsituationen auf, wodurch ein (wie auch immer ungefähre) Eindruck vermittelt werden kann.

Metakommunikative Dichte

Den Übergang vom Ausstellungsabschnitt „Tägliches Leben“ zur „Kunst“ bildet ein letzter Raum des „Nigerianischen Hauses“ an der Rückseite des gebauten Hausabschnitts. Im Grundrissplan wird dieser Raum als „Schrein“ bezeichnet, dessen ursprünglicher Eingang über den Innenhof zu erreichen ist. Dass die veränderte Zugangssituation dem Ausstellungsraum geschuldet ist, zeigt die *Inszenierung* durch den gewissermaßen durch einen Schnitt an der Rückwand geöffneten Raum sowie den unvollendeten, bruchstückhaften Abschluss der Außenmauer. Der atypische Einblick in das Innere des Hauses setzt sich bis zum Dach fort, wo die architektonische Konstruktion des Hauses zu sehen ist. Dieser konstruktive Charakter des letzten Raumes codiert in der Ausschnitthaftigkeit und Arbitrarität des Ensembles die museale Nutzbarmachung visuell am deutlichsten. Auf metakommunikativer Ebene kann die Betonung der Konstruktivität am Ende der *Inszenierung* als dramaturgisches Mittel gedeutet werden, wonach in den vorangegangenen Szenen die Uneindeutigkeit von Konstruktion und Rekonstruktion noch für das Auslösen von Faszination, Spannung und Neugier beim Besucher ausgenutzt werden sollte. Diese Freizügigkeit in der Auffassung der szenischen Arrangements musste am Ende der *Inszenierung* in Eindeutigkeit umgewandelt werden. Entsprechend wurde auch eine von den vorhergehenden abweichende Raumpräsentation gewählt, denn die für den Einblick in den Raum transparent gehaltene Wand verwandelt den Ort des Schreins zur Raumvitrine. Das vollständig den Raum abschliessende Glas trennt das Innen vom Außen und distanziert den Besucher. Damit kann die Präsentation Konventionen des Schaufensterbetrachtens hervorrufen. Daneben kommuniziert das trennende Glas besonders gegenüber den anson-

sten relativ offenen Raumpräsentationen Codierungen zunächst der Differenz sowie den Schutz von Wert(en) und der Sicherung vor jedermanns Zugriff und Zutritt. Der Ort des Schreins wird damit als „Ort besonderer Bedeutung, Benutzung und Ausstattung“ konnotiert.



Abb. 41: Blick ins Innere des „Schreins“ und zum „Markt“

Auf einem Sockel, der an zwei Wänden entlang läuft, sind verschiedene Holzfiguren und Masken aufgestellt; am Boden stehen Schüsseln und Gefäße in verschiedensten Größen. In der zum Innenhof führenden Ecke (dem eigentlichen Ort des Eingangs) sind zwei, dem Besucher abgewandte Figurinen aufgestellt. Mit Hilfe einer Skizze wird in einem Text jedes einzelne Objekt benannt und erklärt. Der in der übrigen *Inszenierung* seltene Einsatz von Objektbeschriftungen bzw. –erläuterungen markiert die Differenz dieses Raums gegenüber allen anderen. Die Beschriftungen können aber auch an dieser Stelle ausschließlich aus Rücksicht auf die Fremdheit des Schreins für europäische Besucher platziert worden sein. Ein Code könnte die Textform sein, die weniger einer Beschreibung als vielmehr einer Legende ähnelt. Mit diesem Text wird den ausgestellten Objekten der exemplarische, austauschbare Charakter genommen, ihre Authentizität wird bestätigt und nachgewiesen. Dieser Nachweis erzeugt durch die Trennung der Objekte vom Besucher neben Konnotationen der Auratisierung und Fetischisierung der Objekte auch Irritation und Zweifel. Denn vor allem die Gefäße und besonders die Schüsseln aus Kunststoff sind gemessen an europäischen Konventionen der Aufbewahrung und Präsentation von Heiligtümern zu gewöhnlich, alltäglich, dem Ort unwürdig, weshalb sie vorwiegend aus dem Prozess der Bedeutungszuweisung ausgeschlossen werden. Das Vorkommen dieser Objekte im Schrein codiert aber vor allem kulturelle Andersartigkeit,

wie auch differente ästhetische Ansprüche und Auffassungen. Die daher markante, auch unerwartete Differenz gegenüber westeuropäischen Erwartungen und Vorstellungen kann deshalb auch erhöhte Aufmerksamkeit, ebenso aber Irritation und Befremden zur Folge haben.

Die fast penible Genauigkeit von Objktanordnung und Erläuterungen, die sich grundlegend von den übrigen Präsentationen unterscheidet, deutet auf eine intensive Beschäftigung mit der Thematik.¹⁸⁷ Da der Legenden-Text ausschließlich Bezug auf die einzelnen Objekte nimmt, muss geschlussfolgert werden, dass sich der Nachweis der Authentizität allein auf die Museumsobjekte, nicht auf deren Arrangement im Raum bezieht.¹⁸⁸ Das bereits diskutierte Problem von authentischer vs. ähnlicher Präsentation erreicht an dieser Stelle der Ausstellung eine für den Besucher vermutlich nicht mehr nachvollziehbare Komplexität. Denn die ausgestellten Objekte sind Originale, allerdings aus verschiedenen Schreinen der westafrikanischen Yoruba, die hier erstmals in einem gemeinsamen Kontext zusammengestellt wurden. Das Arrangement der Objekte im Raum bezieht sich aber wiederum auf ein konkretes Vorbild, welches mit den typologisch identischen Objekten nachgestellt wird. Das Wissen um diesen Hintergrund für das Betrachten, Vergleichen, Wahrnehmen und Deuten sowohl des Raums als auch der Objekte ist für den Besucher wenig relevant. Allerdings nimmt der präzise erbrachte Nachweis von Authentizität und Bezugskontext einem solchen Ort das Geheimnisvolle und den Objekten das Mythische. Eine Vorstellung für die besondere Atmosphäre des „Ortes eines Heiligtums“, über Handlungen im Gebrauch der Objekte oder Berechtigungen einzelner Personen werden der Imaginationskraft und dem Wissen des einzelnen Besuchers überlassen. Die Bedeutung der Nutzung dieses speziellen Raumes für den Alltag lässt sich wahrscheinlich am ehesten aus dem Vergleich mit anderen Religionen und aus Erfahrungen mit praktizierter Religiosität errahnen. Einen kleinen Einblick gibt ein leider fast schon am Ausgang befindlicher Text über den traditionellen Gottesdienst und das „Ifa-Orakel“. Dieser Text gehört als Weitererzählung zu den Texten der Hausinszenierung, denn

187 Der tatsächliche Hintergrund ist eine Forschungsarbeit zu den Heiligtümern in nigerianischen Häusern, die für die Präsentation angefertigt wurde.

188 Auf Nachfrage wird dieser Schluss bestätigt: die gezeigten Objekte sind authentische Objekte verschiedener Schreine der Yoruba (westafrikanische Ethnie), die in der hier gezeigten Kombination nie in einem Schrein zusammen standen.

hier wird der Mann Ositola in seiner Funktion als Priester der Gottheit Ifa vorgestellt.

Kunst-Deutungen

Der letzte Ausstellungsabschnitt ist der afrikanischen Kunst gewidmet. Der Raum wurde für die Themen „Kunst und Tourismus“, „Kunst in Afrika“ und „Kunst und Kult“ in drei Abschnitte gegliedert. Im Unterschied zur szenischen Präsentationsform bestimmen jetzt Vitrinen und Podeste die Präsentation. Auffallend sind die fast bis zur Decke reichenden Glasvitrinen in der Mitte des Raumes und die großen Podeste in gelb, orange und leuchtend rot. Zwei der diagonal gegenüberliegenden Raumecken wurden ebenfalls mit Podesten¹⁸⁹, teils als Vitrinen mit Plexiglasbedeckung, ausgestattet. Als Ausstellungsobjekte dominieren Holzgegenstände.



Abb. 42: Vitrinenensemble (Mitte) zu „Kunst in Afrika“

Das Vitrinenensemble in der Mitte ist der Kunst in Afrika gewidmet. Entsprechend westlichen Konventionen der Präsentation von Kunst werden die Objekte einzeln, auf Podesten oder in Glasvitrinen gezeigt. Die zwischen einem halben und einem Meter hohen Holzfiguren sind durch die zueinander versetzten Glasvitrinen meist von allen Seiten zu betrachten. Unauffällig sind in mittlerer Augenhöhe auf einzelnen Vitrinen oder Podesten kleine, weiße Texttafeln mit Objektbeschriftungen montiert. Die Objektbeschriftungen entsprechen kunstwissenschaftlichen Konventionen, denn sie geben den Namen, Entstehungsort und -zeit an, aber kei-

189 Die Podeste entsprechen wieder dem eingangs erwähnten Würfelformat. Sie werden zu unterschiedlichen Formen zusammengestellt.

nen Hinweis auf die Funktionen und Bedeutungen. Eine Nummerierung sichert die Zuordnung der Beschriftung zum jeweiligen Objekt. Diese Präsentationsweise wird – besonders bei westlichen Rezipienten – zur Denotation der Ausstellungsobjekte als „Kunstobjekte“ führen.

Im Rundgang bzw. in der Erinnerung an bereits Gesehenes wird diese sich vordergründig anbietende Denotation jedoch mit einer weiteren Deutungsmöglichkeit konfrontiert. Denn sehr ähnliche Holzfiguren sind im Raum des Heiligtums ausgestellt und wurden dort im Kontext der szenischen Gestaltung als „Kultobjekte“ denotiert. Mit der jeden Gebrauchskontext ausschließenden Präsentation wird demgegenüber hier der Fokuss auf die ästhetischen und künstlerischen Qualitäten der Objekte gerichtet. Die formale Gestalt, die Ornamentik, das Dekor sowie der Umgang mit dem Material liefern Codes für die Bewertung der künstlerischen Fähigkeiten und handwerklichen Fertigkeiten. Erst nahe dem Ausgang wird in einem Text erläutert, dass diese Objekte nicht vordergründig als „Kunst“ im europäischen Sinne verstanden werden können. Sie wurden von erfahrenen Handwerkern für den religiösen Gebrauch, zur Demonstration von Macht, aber auch für den Haushalt geschnitzt. Erst durch europäische Sammler wurden diese Objekte zur Kunst ernannt. Im Text wird darauf hingewiesen, dass die ausgestellten Objekte ausgewählte „Beispiele guter afrikanischer Kunst“ sind. Mit deren willkürlichen Ordnung auf den Podesten unter Beachtung guter Betrachtungsverhältnisse scheint beabsichtigt, dass die Objekte als „Kunstobjekte“ erkannt und gewürdigt werden.

Im Gegensatz dazu werden in einer Ecke ähnliche, kleinere Figuren in Vitrinen gezeigt. Diese werden aber nicht als Einzelstücke, sondern als in hohen Stückzahlen produzierte Exemplare präsentiert. Jeweils der gesamte Vitrinenboden wird mit Exemplaren eines Objekttyps ausgefüllt. Aus einem Text ist zu erfahren, dass diese Objekte Abwandlungen der ursprünglich für den Kult bestimmten Holzfiguren sind. Um sie als Souvenir verkaufen zu können, mussten sie auch funktional und formal auf den Geschmack der europäischen Touristen ausgerichtet werden. Diese neuen Produkte sind somit Objekte von einer Kultur, welche diese selbst nicht nutzt oder braucht, sondern sie ausschließlich für den Bedarf westlicher Touristen produziert. Für diese Abnehmer fungieren allerdings die Objekte als Zeichen für und von der fremden Kultur, womit meistens auch Vorstellungen möglicher ursprünglicher Gebrauchsfunktionen verbunden werden.

Mit den drei verschiedenen Präsentationsformen der einen Objektklasse wird versucht, den differierenden Bedeutungen gerecht zu wer-

den, indem zum einen die Holzfiguren in ihrer Funktion als „Kultobjekte“ in einem Schrein gezeigt werden, dann als „künstlerische Objekte“ und schließlich als „Massenprodukte für den Tourismus“. Mit dieser Präsentation wird die Veränderung der Funktion und Bedeutung der Holzfiguren konstatiert, ohne eine wertende Stellung in Bezug auf die kulturelle Einflussnahme zu beziehen.

Die Ecke zwischen Fensterfront und Ausgang der Ausstellung wird von einer bühnenartigen, tiefen Fläche aus einzelnen Podesten¹⁹⁰ in rot, gelb und orange ausgefüllt. Die Tiefe der einzelnen Podeste ermöglicht eine absperrungsfreie Aufstellung der Objekte. Gezeigt werden hauptsächlich kleine, kunstvoll geschnitzte Sitze und Phantasiefiguren aus Holz. Deren gute Sichtbarkeit garantiert die zur Wand zunehmende Höhe der Podeste. Vor dem Fenster hängt ein großes, in ca. einem Drittel geteiltes Foto, das eine Gruppe traditionell gekleideter Männer mit Waffen darstellt. Zwischen den beiden Fototeilen sind Schilde und Speere aufgehängt. Die andere Wand hängt voller Masken mit antilopen- und büffelähnlichen Zügen. Die Zusammenstellung der geschnitzten Sitze, Phantasiegebilde, Masken und Waffen schafft einen Kontext, der Vorstellungen und Bilder von Brauch, Ritus und Kult in Erinnerung ruft. Beispielsweise können die Holzsitze rituelle oder kultische Gebrauchsfunktionen codieren, da deren Größe für den gewohnten Gebrauch zu klein ist. Im Zusammenhang mit den Waffen und Masken wird ebenfalls eine Denotation als „Kinderstuhl“ weitgehend ausgeschlossen. Ebenso codieren die Waffen mit ihren reichen, kunstvollen Verzierungen weniger „Kampf- und Verteidigungswerkzeuge“ als vielmehr „Repräsentationsobjekte“. Das Ausstellen von Einzelobjekten gemäß der Konvention ästhetischer Präsentationen unterstützt diese Bedeutungen; entsprechend werden die gezeigten Objekte auch wahrscheinlicher der Kategorie „ästhetischer und künstlerischer Objekte“ zugeschrieben und nicht als „Gebrauchsobjekte“ denotiert. Das Hintergrundfoto verstärkt diese Deutung und bietet zudem eine Vorstellung des Gebrauchskontextes der repräsentativen Waffen. Das gewählte Motiv zeigt eine Gruppe von anscheinend zielstrebig laufenden Männern, welche Speere und Waffen tragen und dabei singen oder schreien. Die Kleidung und der Schmuck der Männer sowie deren Mimiken und Gesten lassen eher eine rituelle Handlung als einen Kampf vermuten. Für eine eindeutige Einschätzung sind allerdings diese Codes

190 Für das Podest wurden Quadratsockel einer ungefähr viermal dem Würfelformat entsprechenden Größe zusammengestellt.

zu vieldeutig, denn die Gesten sowie das Schreien könnten ebenso Kampfentschlossenheit demonstrieren. Noch undeutlicher für eine Interpretation ist die Art der Präsentation des Fotos, welches senkrecht in der Mitte geteilt und der Riss mit schwarzer Farbe markiert wurde. Soll die Männergruppe geteilt oder die Menge nur optisch vergrößert werden?¹⁹¹

Der begleitende Text definiert die Sitze, Waffen, Kleidung und Schmuck als „Symbole von Status und Macht“. Da Leoparden, Elefanten und Vorfahren besondere symbolische Bedeutungen zugeschrieben werden, treten diese häufig als Dekorelemente auf. Zwar sind die Konnotationen der Ausstellungsobjekte nur vage, teils nur mittels des Textes oder durch Vorwissen zu ermitteln, doch bewirkt die ästhetische Präsentation die Beachtung der künstlerischen Qualität der ausgestellten Objekte und kann deren Funktion und Gebrauchszusammenhang zumindest andeuten.

Modifikationen – Ein Vergleich

Die Westasien/ Nordafrika-Präsentation

Die aus der *Inszenierung* von 1979 stammende Ausstellung „West-Asien und Nord-Afrika“¹⁹² wurde nach fast 20 Jahren erneuert und zu Beginn des Jahres 1998 wiedereröffnet. Die überarbeitete Ausstellung soll als Vergleich zur *AP* beschrieben werden, um in den Modifikationen und Entsprechungen der Gestaltung die Entwicklung von *Inszenierung* als musealer Präsentationsform nachzuzeichnen. Der Vergleich soll sich auf von der Verfasserin gewählte markante Punkte stützen. Dabei werden weniger der verbesserte technische Standard und die erweiterten Möglichkeiten medialer Vermittlung eine Rolle spielen, als vielmehr die Veränderungen hinsichtlich einer kommunikativen und ästhetischen Gestaltung, der Fragestellungen im museologischen Umgang mit fremden Kulturen und der Beziehung zwischen Museum und Besuchern.

Grundsätzlich ist festzustellen, dass sich *Inszenierungen* als Präsentationsform für die Ausstellungen im *Tropenmuseum* durchgesetzt haben. Charakteristisch für alle Abteilungen der ständigen Ausstellung ist, dass szenische Raumgestaltungen nie die ausschließliche Präsentationsform

191 Auf Nachfrage war zu erfahren, dass der Riss eine ausschließlich gestalterische Idee war ohne Bezug auf weitere Bedeutungen.

192 Im Folgenden WNP.

bilden. Durch die Ausschnitthaftigkeit der Szenen in engen räumlichen und zeitlichen Grenzen sowie durch die Unterbrechung mit informativen und ästhetischen Ausstellungssequenzen wird der Eindruck einer beabsichtigten Wiederherstellung von Realität weitgehend verhindert. Das Dargestellte bleibt ein für die Museumssituation konstruiertes Bild, was die Verwechslung mit einer faktischen Situation weitgehend ausschließt: Das in Teilen nachgebaute, nigerianische Haus steht einzeln, der Markt ist trotz aller Staffage und Geräuschkulisse zu aufgeräumt, sauber, unbelebt usw. Der Kontext der Szenen soll die dargestellten Situationen als mögliche, typische erkennen lassen, die eine Vorstellung geben und den beabsichtigten Vergleich zwischen der dargestellten und der eigenen Kultur zulassen. In dem Vergleich sollen Gemeinsamkeiten gefunden und entdeckt werden, aber das Fremde und Andere unmissverständlich präsent bleiben. Inwieweit die Ausschließung einer realistischen Verwechslung tatsächlich intendiert ist, kommt durch keine eindeutige Positionierung zum Ausdruck. Diese Position scheint vielmehr zum Teil als Nähe zur dargestellten Realität, zum Teil als Genauigkeit der Beschäftigung und des Umgangs mit der fremden Kultur definiert zu werden.

Der inszenierte Raum

Der Eingangsbereich zur *WNP* ist eine fast raumhohe, zum Halbkreis gebogene Holzwand. Er befindet sich in leichter Modifikation an beiden Enden der Ausstellung. Damit werden der Ausstellung ein einseitiger Rundgang und eine vorgeschriebene Bewegungsrichtung abgesprochen.¹⁹³ Der Halbkreis empfängt den Besucher gewissermaßen mit einer symbolischen Willkommensgeste. Jeweils an der rechten Seite der Wand gibt eine Öffnung den Eintritt in den Ausstellungsbereich frei. Im Weiteren bestimmt ein System aus Stellwänden¹⁹⁴ die Gestaltung, in welches Vitrinen, Texte, Bilder und technische Medien wahlweise integriert werden. Im Eingangsbereich sind die Stellwände aus hellem, naturbelassenem Holz; im Ausstellungsbereich sind sie weiß gestrichen oder mit Bildern bemalt. Maßgebend bildet dieses Wandsystem die Ausstellungsar-

193 Nur an wenigen Stellen der Ausstellung zeigen sich Schwierigkeiten der Gleichstellung der Bewegungsrichtung des Besucherrundgangs, beispielsweise bei der Platzierung von einführenden Texttafeln zu einem Themenbereich.

194 Im weiteren „Wandsystem“.

chitektur, denn die Wände geben abgegrenzte Räume und die Wege für den Besucherrundgang vor, schaffen Ein- und Ausgänge und eröffnen freie Plätze. Ihre Gestaltung entspricht keinem irgendwie regel- oder gleichmäßigen System von aufeinanderfolgenden Räumen mit ähnlichen Maßen. So ähneln sie eher urbanen Situationen mit einem nur sukzessive überschaubaren Netz von Wegen, Plätzen, Innen- und Außenräumen.



Abb. 43: Inszenierung einer arabischen Geschäftsstraße

Entgegen der in der *AP* erfolgten räumlichen Trennung zwischen chronologischen, ästhetischen und szenischen Präsentationsformen werden diese in der *WNP* so miteinander kombiniert und verbunden, dass sie als einheitliche Präsentationsform wahrgenommen werden. Dabei sind einzelne Ausstellungsabschnitte wie z.B. der Abschnitt „Stadt“ mit Straßen, der Teestube, dem jemenitischen Haus, stärker inszeniert als Ausstellungsabschnitte, wo Situationen oder Umgebungen abstrahiert, in Dioramen präsentiert oder szenisch angedeutet werden, wie die Moschee. Häuser werden architektonisch angedeutet, wenn in einem Anschnitt des Wandsystems beispielsweise Hauseingänge mittels originaler Haustüren inszeniert werden, die in geöffnetem Zustand in einen Innenraum oder Hof führen.

In beiden Ausstellungen dienen flexible Ausstellungssysteme als verbindende, den Raum strukturierende Grundelemente, welche verschiedenste Funktionen übernehmen können. Sowohl die Würfelarchitektur der *Inszenierungen* der späten 1970er Jahre wie das Wandsystem der 1990er

Jahre definieren die allgemeine Ausstellungsarchitektur. Denn nicht nur die szenischen Bauten, wenn sie auch oft durch Größe oder Attraktivität hervortreten, bestimmen den spezifischen Charakter der Ausstellungsräume. Vielmehr weisen die Ausstellungssysteme dem Raum eine grundlegende Form und Gestalt zu und bieten die Flächen und Räume der *Inszenierungen*. Für einen räumlichen Vergleich von *AP* und *WNP* bieten sich Dichotomien an: Offenheit gegenüber Geschlossenheit des Raumeindrucks, direkter Rundgang gegenüber einem mit Seitenpfaden und Verästelungen, Einzelszenen gegenüber einem Gesamtensemble.

Die *AP* ist durch eine klare Gliederung der Ausstellungsfläche in drei separate Teile gekennzeichnet, deren Trennung durch Stellwände mit Durchgängen erfolgt. Die einzelnen, gut überschaubaren Teile sind als thematische Arrangements oder in sich geschlossene szenische Ensembles gestaltet. Der erste Teil unterscheidet zwischen einem historisch chronologischen und einem landwirtschaftlichen Themenbereich, der zweite zwischen einer Haus- und einer Marktinszenierung, der dritte zwischen den Präsentationen von Kunst für den Tourismus, für die Betrachtung und für das Ritual. Jedes dieser thematischen Arrangements ist ausstellungsarchitektonisch und inhaltlich in sich geschlossen, d.h. es unterscheidet sich in der Präsentationsform und den dafür verwendeten Mitteln von allen anderen. Zwischen den einzelnen Arrangements werden zwar Anschlüsse gesucht und Übergänge geschaffen, doch sind diese oft nur mittelbar im Rundgang wahrzunehmen.

Der Raum der *WNP* dagegen wirkt wegen der hohen Wandsysteme als in sich geschlossene Einheit. Darin bietet der Rundgang Kreuzungen, Abzweigungen, Umwege oder Sackgassen, die den Besucher vor Entscheidungen stellen, aber auch dessen Neugier und Interesse wecken. Die Grundfläche und Ausmaße des Ausstellungsraums sind weder überschaubar noch vorauszusehen, da es weder innerhalb der Ausstellungsfläche noch zum übrigen Museumsraum räumliche Regelmäßigkeiten, Verweise auf die Grundfläche oder Sichtbeziehungen gibt. Wände oder Wegbiegungen versperren vielmehr Durch- oder Einblicke auf die Weiterführung des Rundgangs. Diese Unüberschaubarkeit des Raumes und Unvorhersehbarkeit des Weges erzeugen zum einen Spannung und Neugierde auf das Kommende, können aber auch Verwirren und Flüchtigkeit hervorrufen, da die Dimension der Ausstellung nicht abzuschätzen ist. Dem entgegen wird durch das fortlaufende Wandsystem eine gleichmäßige, vor allem nach didaktischen Motiven festgelegte Raumordnung vorgegeben, die dem Besucher einerseits die Sicherheit eines weitgehend

vorgeschriebenen Rundgangs bietet, andererseits aber auch gewisse Freiheiten im Raum lässt. Mit dem Wandsystem wird eine kontinuierliche Ausstellungsarchitektur geschaffen, die nicht wie das Würfelsystem einzelne Bereiche des Raums, sondern diesen insgesamt und umfassend (auch dominierend) gestaltet.

Bedeutungsreduktion im inszenierten Gesamtensemble

Die Verdichtung von signifikanter Ausstellungsarchitektur und informativen Präsentationsformen in der *WNP* führt, besonders im Vergleich zur *AP*, zu einer Verdichtung der semiotischen Beziehungen. Damit ist die Einschränkung der multiplen Codierungen der Raumkonstituenten gemeint, die im Zusammenspiel von Architektur, Objekten und Präsentationmitteln entstehen. Ausgeschlossen werden alle Verweise, räumlichen Bezüge und Sichtverbindungen sowohl zu benachbarten Ausstellungen wie zum Museumsgebäude. Die *Inszenierung* konzentriert sich auf die räumlich weitgehend abgeschlossene Präsentation des jeweiligen Einzelthemas. Museumsobjekte und Präsentationmittel werden in Arrangements miteinander kombiniert, die als bedeutungsvolles Ganzes und nicht als Zusammenstellung distinkter Elemente wahrgenommen werden. Einschränkend muss festgestellt werden, dass die denotativen Codierungen der Arrangements trotzdem oft vage und unbestimmt bleiben oder zu Fehldeutungen führen. Denn die Kontexte, auf welche mit den Arrangements Bezug genommen wird, sind entweder als solche bzw. deren Funktion fremd. Nur die Objektbeschriftung oder die Betitelung des jeweiligen Ausstellungsabschnitts liefern dann Hinweise für mögliche Codierungen. Unabhängig von der Denotation lassen die Kombinationen von Museumsobjekten und verwendeten Präsentationmitteln in den räumlichen Dispositionen unterschiedlichste Konnotationen zu. Allgemein kann festgestellt werden, dass die Codierungen der szenischen Gestaltung gegenüber denen der Ausstellungsobjekte meist vordringlich Konnotationen bestimmen.



Abb. 44: Wohnraum im
„Jemenitisches Haus“

Beispielsweise ist in der *WNP* ein „Jemenitisches Haus“ inszeniert, wo ein Raum ausschließlich mit Kissen und Sitzpolstern ausgelegt ist. Diese Ausstattung liefert Codes für den Raum als „Ort der Zusammenkunft, der Kommunikation und des Austauschs“. Die sparsame, aber konzentrierte Ausstattung des Raums ausschließlich mit Sitzgelegenheiten um einen freien Innenraum verweist auf den Stellenwert von Zusammenkunft und Gespräch innerhalb der jemenitischen Kultur. Die edlen Materialien der Kissen, das reiche Dekor oder der Wandschmuck scheinen weniger Repräsentationsfunktionen zu übernehmen, als vielmehr der Achtung und Wertschätzung der sich treffenden Gesprächspartner zu gelten. Innerhalb der Raumpräsentation finden aber beispielsweise einzelne Kissen kaum Beachtung, da sie vordringlich im Zusammenhang mit allen anderen Kissen decodiert werden. Zudem werden sie in ihrer Gebrauchsfunktion gezeigt, welche viele Besucher sicher mit dem eigenen, westeuropäisch konditionierten Gebrauch von Kissen vergleichen werden.

Als Folge der Dominanz der Codierungen der szenischen Darstellungen ist ein Zurückdrängen, Verdecken und dezidiertes Auswählen von Codierungen der einzelnen Objekte und damit eine Konzentration möglicher Deutungen des Präsentierten durch die Beschränkung der Polysemie der einzelnen Elemente festzustellen. So wird für die Inneneinrichtung

des „Nigerianischen Hauses“ eine Vielzahl von Objekten zusammengestellt, die in der Gesamtheit den Raum beispielsweise als „Schlafraum“ oder „Küche“ denotieren. Für die Denotation sind aber nur wenige charakteristische Objekte wie Schlafstelle oder Herd entscheidend. Alle übrigen erhalten den Status von Inventar, welches dem Interieur individuelle und persönliche Codierungen zuweist. Im Vergleich der beiden Ausstellungen zeichnet sich eine Tendenz zu Abstraktion, Konzentration und strenger Selektion des eingesetzten Materials ab. In der *WNP* sind die inszenierten Räume fast spartanisch eingerichtet, auf signifikante Objekte reduziert und auf ausgewählte Codierungen fokussiert. Damit verlieren die Interieurs das Individuelle, fast Intime zu Gunsten einer zurückhaltenden Ästhetik des Raums, welche den *Inszenierungen* das Theatrale, manchmal gar Puppenstubenhafte nehmen.



Abb. 45: Inszenierung eines arabischen Schuhgeschäfts

In einer inszenierten Ladenstraße in der *WNP* sind beispielsweise an den Rückwänden eines Standes Gestelle mit pantoffelartigen Schuhen des gleichen Typs in unterschiedlichen Farben. Darüber hinaus besteht die Ausstattung des Standes nur noch aus einer Verkaufsfläche, die mit einem Teppich bedeckt ist, auf dem ein lindgrünes Telefon steht. Ein reichverzierter Fensterladen aus Holz ist als Vordach geöffnet. Die Schuhe definieren den Laden innerhalb der Straße eindeutig. Sie, wie alle übrigen Ausstattungselemente, können in ihrer individuellen wie kontextuellen Bedeutung wahrgenommen werden. Sie kennzeichnen den Charakter des Standes eher im Sinne von typisch als von individuell. Am konsequentesten vermitteln die Schuhe diese Bewertung. Sie fallen durch ihre Variantenarmut auf, die noch dadurch unterstrichen wird, dass sie sich weder im Material noch im Dekor unterscheiden. Die unterschiedlichen

Farben als einziger Unterschied zwischen den Schuhen führen ebenfalls nicht zur Bildung von Einzelstücken, sondern allein zu Gruppierungen weißer, roter und gelber Schuhe. Selbst Paare sind schwer zu identifizieren. Es liegt nahe, diese Schuhe als **die** typischen arabischen zu decodieren.¹⁹⁵ Gegenüber festen, geschlossenen Schuhen scheinen diese Pantoffeln dem Klima angepasst und in Bezug auf das täglich häufige Ausziehen zu den Gebetsstunden in der Moschee zweckmäßig. Allerdings scheint gerade dort die Farbvielfalt als einziges Unterscheidungsmerkmal das Wiederfinden der eigenen Schuhe erheblich zu erschweren. Die Variantenarmut kann somit einerseits einen signifikanten Objekttyp feststellen lassen, andererseits auch Konnotationen unterstützen wie „Gleichgültigkeit“ oder „reine Zweckmäßigkeit“ gegenüber einem „Bekenntnis gegen Individualität und Schmuck“ bis zu „Armut“.

Dass in allen Verkaufsläden kaum westlicher Einfluss festzustellen ist, wird in fotografischen und filmischen Dokumenten widerlegt, wo auf den Strassen westliche Kleidung dominiert. Es stellt sich die Frage nach einer Trennung von traditionell Arabischem und Westlichem als Vermeidungsstrategie einer Vermischung der unterschiedlichen kulturellen Konventionen. Diese und ähnliche Fragen, die in gewisser Weise die reduzierte Präsentation hervorruft und sogar provoziert, werden von den knappen Text- und Bildbeiträgen kaum beantwortet.

Vermittlungs- und Wahrnehmungsvielfalt

In einem Vergleich von Ausstellungen lässt sich immer deren Geschichte im Einzelnen wie auch die Ausstellungsgeschichte im Allgemeinen betrachten. Vordergründig liefern die verwendeten Präsentationsmittel und Medien Hinweise auf die Ausstellungsgeschichte, denn die verwendeten Farben und das Material richten sich meist deutlich nach aktuellen Trends, Stilen und Geschmacksvorstellungen. So wurden in der *AP* kräftige Farben neben hellen Holztönen verwendet, wohingegen in der *WNP* weiß als Grundfarbe der Ausstellungsarchitektur dominiert. Als Medien herrschen in der *AP* Texte, Skizzen und Fotos vor. In der *WNP* werden dagegen hauptsächlich elektronische Medien wie Videos, Touch Screens und Dia-Ton-Programme eingesetzt. Die weiterentwickelte Technik er-

195 Hinsichtlich der Größen und fehlenden Verzierungen handelt es sich wahrscheinlich um die arabischen Schuhe für Männer. Traditionell waren diese Schuhe meist aus (safran)gelben Leder.

laubt hier, dem Besucher vielfältige Informationsmöglichkeiten anzubieten.¹⁹⁶ Die Texte in der *AP* dagegen liefern meist konkret den Blickwinkel der Betrachtung und Interpretation. Eine solche Festlegung wird in der *WNP* weitgehend vermieden. Texte werden hier nicht auf Texttafeln, sondern in schwarzen Leuchtkästen präsentiert, wo der Besucher bei Interesse die Beleuchtung einschalten kann. Ebenso sind Ton- und Videoprogramme partikulär aktivierbar. In der *AP* wird das Medium Film in einem separaten Vorführraum an der Peripherie der Ausstellungsfläche eingesetzt. In der *WNP* wird es dagegen auf verschiedene Weise in die Präsentation integriert; beispielsweise in die *Inszenierungen* einer Teestube oder in Objekt- oder Vitrineneinstellungen, wo z.B. zum Thema „Festkleidung“ eine Dokumentation einer traditionellen Hochzeit gezeigt wird. Die Ersetzung des streng linearen durch einen unterbrochenen sequentiellen Rundgang sowie die Erhöhung des medialen Angebots für den Besucher hebt die Absicht der dezidierten Vermittlung ganz bestimmter Inhalte auf. Dem Besucher wird vielmehr die Freiheit gelassen, nach eigenen Vorlieben und Kräften über bestimmte Angebote zu entscheiden. Die eher räumlichen als szenischen Arrangements bieten den Objekten einen Rahmen, der Zusammenhänge verdeutlichen und sogar erlebbar machen kann, dabei aber kaum Interpretationen vorgibt oder gar Wertungen anbietet.

Die *Inszenierungen* sprechen aber nicht nur auf visueller, sondern auch auf haptischer, akustischer und olfaktorischer Ebene die Wahrnehmung an. Konsequenter als in der *AP* sind in der *WNP* die verschiedenen Sinne angesprochen: auf dem Basar sind Gewürze zu riechen, der Muezzin und Gespräche sind im Originalton zu hören.

196 Eine Folge des hohen elektronischen Medieneinsatzes muss zumindest erwähnt werden: der hohe Geräuschpegel der unterschiedlichsten Programme, die zwar nicht alle permanent laufen bzw. eingeschaltet sind, was allerdings nur die Intensität der Auswirkung verändert. Daneben irritieren immer nicht funktionierende Geräte, was zum einen auf deren Anfälligkeit, zum anderen auf den hohen Wartungsaufwand zurückzuführen ist.



Abb. 46: Geschäft für Gewürze
mit „Geruchsfenster“

Im Vergleich beider Ausstellungen nimmt die offene, zugängliche Präsentation von Objekten von der *AP* zur *WNP* ab. Letztere präsentiert zunehmend Museumsobjekte in geschlossenen Vitrinen. Die haptische Wahrnehmung wird auf Touch Screens und verschiedene Möglichkeiten der Auslösung von akustischen und visuellen Angeboten verlagert. Videos und Dia-Ton-Programme bieten neben Bildern des kulturellen und alltäglichen Lebens auch Originaltöne von Stimmen, Sprache und Musik. Auch die *Inszenierungen* werden akustisch erweitert, indem den dargestellten Szenen entsprechende Geräuschkulissen wie Straßenlärm, Vogelzwitschern, Stimmengewirr, Motorenlärm, Wasserplätschern oder Musik unterlegt werden. Denn trotz aller Ähnlichkeiten moderner Großstädte konnotieren gerade die Hintergrundgeräusche kulturelle Unterschiede und Fremdheit. Diese Dokumentationsmittel des Alltagslebens der anderen Kultur erhöhen das Perzeptionsangebot, stimulieren Vorstellungen über die dargestellten Situationen und rufen Erinnerungen wach. Im Zusammenhang der Erfahrungen im szenischen Kontext können diese Wahrnehmungen zu einem Verständnis der Unterschiede von Lebensweisen und Auffassungen führen und zugleich Reflexionen der eigenen Haltung anregen: „The juxtaposition of objects from different cultural systems signals to the viewer not only the variety of such systems but the cultural relativity of his own concepts and values.“ (Baxandall 1991: 40)

Integrierte Museumsobjekte

Bedingt durch die szenische Präsentation erscheinen in beiden Ausstellungen die Museumsobjekte vornehmlich als integrierte Elemente, d.h. als Inventar zur Ausstattung der Szenen. Als Waren auf dem Markt oder als Einrichtungsgegenstände in den Häusern wird ihnen der Status von „Exemplaren der materiellen Kultur der jeweiligen Ethnie“ zugewiesen. Die auf die zu vermittelnden Inhalte ausgerichtete Präsentation weist den Objekten keine individuelle Position zu, sondern ordnet sie der Szene unter. Die Wahrnehmung der Rezipienten wird somit nicht auf das Einzelstück, sondern auf das Gesamtbild gelenkt.

Die untergeordnete Position wird in der *AP* noch unterstrichen, indem Originale und Reproduktionen kommentarlos nebeneinander präsentiert werden. Beiden wird als Anschauungsobjekten, die der konstruierten Szene eine nachweislich regionale Typik verleihen, ein „identischer Status“ zuerkannt. Da schon in den Szenen kein authentischer, sondern ein kennzeichnender Charakter intendiert ist, erscheint es folgerichtig, dass auch die Objekte (professionell hergestellte) Reproduktionen sind. Um die Unmittelbarkeit und Vorstellungskraft zu steigern, kann eine Vielzahl der Objekte von den Besuchern berührt und sogar eingeschränkt be- oder genutzt werden.

Der Vergleich der beiden Ausstellungen verzeichnet jedoch eine modifizierte Behandlung von Ausstellungsobjekten. In der *WNP* werden Originale von Reproduktionen getrennt oder jeweils als solche markiert. Das führt zu geschlossenen Vitrinenpräsentationen, welche die Distanzierung von Ausstellungsobjekten und Rezipienten zur Folge haben. Diese Distanzierung kann als „Akzeptieren der unüberbrückbaren Ferne und Fremdheit der anderen Kultur“ und auch als „Wertschätzen der fremden materiellen Kultur“ verstanden werden. Daneben werden Einzelobjekte häufig nur durch transparente Abdeckungen geschützt, um den szenischen Eindruck nicht zu beeinträchtigen. Die Objektvitrinen sind teils direkt in den szenischen Kontext teils innerhalb der Wegeführung in das Wandsystem integriert.

Mit der Vitrinenpräsentation erfolgt eine Ästhetisierung der Objekte. Zwar bedingen sich Vitrinenpräsentation und Ästhetisierung schon konventionell, jedoch kann die Gestaltung innerhalb der Vitrine und deren kontextuelle Einbindung die Gradation dieses Verhältnisses maßgeblich bestimmen. Die Vitrinenpräsentation der *WNP* lenkt den Blick nicht mehr vordringlich auf mögliche kulturelle Gebrauchskontexte oder sucht Bezüge zu den szenischen Darstellungen, sondern hebt die ästhetischen

Qualitäten der Objekte hervor. Denn diese werden als Einzelstücke, meist ohne Bezug zum umgebenden Kontext, im Zusammenhang typologisch ähnlicher Objekte gezeigt.



Abb. 47: Integrierte Vitrinenpräsentation

Die Nähe zur konventionellen Präsentationspraxis von Kunst potenziert sich in den Objektbeschriftungen, wo auf Verzierungen und Ornamentik, nicht auf Herstellung, Verwendung und historischen Kontext eingegangen wird. Ganz anders werden dagegen großformatige Einzelstücke wie Türen und Fenster präsentiert. Sie erscheinen im szenischen Kontext, wo sie unter besonderer Beachtung ihres ästhetischen Werts zwar als einzelne Objekte wahrgenommen werden, daneben aber noch kontextuelle Funktionen übernehmen. Beispielsweise bilden sie einen konkreten Hauseingang oder deuten architektonische Elemente innerhalb einer Haus- oder Raumkonstruktion an.

Die in der *WNP* ausgemachte Modifizierung der Haltung gegenüber den einzelnen Ausstellungsobjekten kann als „Anerkennung des authentischen und ästhetischen Charakters des gesammelten Materials“ interpretiert werden. Diese Wertschätzung will vermeiden, dass die Ausstellungsobjekte im szenischen Kontext nicht wahrgenommen werden oder nur eine Ausstattungsrolle spielen. Damit werden szenische Darstellungen aber nicht für obsolet und gegenstandslos erklärt. Vielmehr werden sie dahingehend modifiziert, dass sie nicht als „naturalistische Szenen“ verkannt, sondern „als auf signifikante Elemente reduzierte Kontexte“ erkannt werden. Sie sollen die Vorstellungskraft unterstützen, die thematisierten fernen Situationen zu imaginieren, aber dabei immer den präsentierten authentischen Objekten eine entsprechende Wertschätzung zugestehen.



Abb. 48: Inszenierung eines Hauseingangs



Abb. 49: Im Innenhof des „Hauses“

Die Sprache der Ausstellungsmacher

Wenn von Metakommunikation der Ausstellung die Rede ist, so ist die von kulturellen, aber auch institutionellen und ganz persönlichen Auffassungen und Intentionen geprägte Sprache der Ausstellung gemeint. Der Vergleich der beiden Ausstellungen des *Tropenmuseums*, die in einem Zeitabstand von rund 20 Jahren (1979-1998) entstanden, kann diesem Zeitraum Modifikationen von Auffassungen, Paradigmenwechseln, Trends und Stilen zumindest andeutungsweise nachweisen.

Um die einflussreiche Rolle der ausstellenden Kultur zu berücksichtigen und dem Besucher zu vermitteln, wird im *Tropenmuseum* grundsätzlich ein aktueller Vermittlerstandpunkt eingenommen. „Aktueller Vermittlerstandpunkt“ heißt, dass weder historische Entwicklungen oder Ereignisse thematisiert noch ein Abriss über die wichtigsten Daten und

Befunde der betreffenden Kultur gegeben wird, sondern dass ein in irgendeiner Weise die präsentierende und fremde Kultur gemeinsam betreffender oder sogar verbindender Aspekt thematisiert wird. Daneben wird mittels deutlicher Selektion und Reduktion vom gewählten Thema bis hin zu den ausgestellten Objekten die Präsentation als mittel- oder unmittelbarer Ausdruck eines individuellen neben anderen möglichen Ansätzen kenntlich gemacht.

Die grundlegende Intention in beiden Ausstellungen ist das Zeigen des Einflusses der Veränderungen der Moderne auf die jeweilige Kultur. Die spezifische Beziehung der präsentierten zur ausstellenden Kultur definiert die Art der Darstellung des Themas. Bei der *AP* zielt die Auswahl der Themen auf das Vorstellen der anderen Kultur sowie auf das Reagieren auf Stereotypen, die in der eigenen Kultur über die andere kursieren. Dabei wird versucht, das Anderssein als Folge spezifischer gesellschaftlicher, traditioneller, ökonomischer, politischer bis klimatischer Bedingungen zu begründen, um ein Verständnis auszubilden. Die kulturelle Einflussnahme ist hier noch überwiegend einseitig und wird vornehmlich konkret an den Objekten gezeigt, wenn beispielsweise neben den einheimischen auch westliche Produkte auf dem Markt angeboten werden oder zum Interieur des Hauses gehören.

Im Vergleich ist festzustellen, dass sich der Blickwinkel verschoben hat von der Einflussnahme der eigenen auf die fremde Kultur in der *AP* zur Thematisierung des Einflusses der fremden Kultur auf die eigene bzw. der Wechselbeziehungen und Widerstände in beiden Kulturen. Eine Ursache dieser Verschiebung kann im Alltag der präsentierenden Kultur gefunden werden, wo Multikulturalität ein signifikanter Bestandteil ist. Die Suche nach Formen des Neben- und Miteinanders unter der Voraussetzung gegenseitiger Akzeptanz und Toleranz will das Museum mit seinen Ausstellungen unterstützen. Die Vorgaben der veränderten Position der Ausstellungspolitik der 1990er Jahre lieferte somit die eigene gesellschaftliche Situation, wo die unmittelbaren, nachbarschaftlichen Kontakte dort nur scheinbar die Distanz zum fremden Anderen im Alltag aufheben und trotz räumlicher Nähe selten zu mehr als geduldeter Akzeptanz führen. Diesen Problemen, deren Entstehen häufig auf Unwissen oder die Anwendung von Klischees zurückzuführen ist, widmet sich die *WNP* im Besonderen. Als Präsentationsmethode dient zum einen der direkte Vergleich, beispielsweise von unterschiedlichen Religionen, oder der indirekte Vergleich, wo bekannte Strukturen wie Familie, Hochzeit, Einkauf zum Ausgangspunkt genommen werden. Zum anderen wird der ge-

genseitige Einfluss an einzelnen Beispielen wie der Sprache, der Architektur und dem Lebensstil demonstriert. „Kulturelle Verbindung“ wird als Nebeneinander definiert, welches neben Modifikationen und Übernahmen auch Verweigerungen und Bewahrung kultureller Eigen- und Besonderheiten einschließt. Die Grenzen dieser Verbindung werden dort gezogen, wo Traditionen und Konventionen das jeweils Spezifische und Eigene einer Kultur ausmachen.

Dem gegenüber vermitteln die Texte zum Museum und über die Ausstellungen Intentionen, nach denen eine naturalistische Unmittelbarkeit und größtmögliche Annäherung an die fremde Kultur in der Ausstellung denkbar und wünschenswert scheint: „The Tropenmuseum makes it possible for you to stroll around the courtyard of a Javanese house, roam through noisy Arab streets, or find yourself in a thunderstorm in the middle of the African savannah....The Tropenmuseum is the largest anthropological museum in the Netherlands. Its realistic reconstructions of local environments and attractive displays of exhibits drawn from the museum's huge collections draw visitors right into the daily lives of the people of the tropics and subtropics.“¹⁹⁷ Solche Texte suggerieren, in der Ausstellung einem authentischen Erlebnis der Situation vor Ort vergleichbar nahe zu kommen bzw. sogar eine verwechselbar authentische Situation vorzufinden. Die Autoren dieser Texte scheinen im Unterschied zu Kuratoren und Gestaltern der Ausstellungen eine Haltung zu vertreten, die wirklichkeitssimulierende naturalistische Rekonstruktionen als Ausstellungspräsentation bevorzugen bzw. die existierenden Ausstellungen als solche verstehen. Allerdings ist denkbar, dass diese Texte nur wirksame Werbestrategien befolgen und weniger die institutionelle Haltung demonstrieren sollen. Irritierend wirkt dann, dass die Gleichsetzung des musealen mit dem authentischen Kontext in den Werbetexten von der tatsächlichen Präsentation konterkariert wird. Denn die Ausstellungsarchitektur ist weder authentisch und in diesem Sinne der Sammlung zuzurechnen, noch ist sie eine artifizielle Erlebnisarchitektur, in der das Leben einer anderen Kultur ausprobiert und getestet werden kann. Sie ist ein künstliches Gebilde aus andeutenden, assoziationsreichen szenischen Kontexten, die sich auf fremde Orte und Situationen beziehen, immer aber lokal wie institutionell verankert bleiben. Die oben beschriebene Hinwendung auf aktuelle Themen und Probleme der eigenen Gesell-

197 Auszug aus der Website des Museums: http://www.kit.nl/Tropenmuseum/html/exp_eng.asp.

schaft macht die Ausstellungen im Tropenmuseum vielmehr zu „Geschichte und Gegenwart verbindenden Versuchsanordnungen“ (Korff 2000: 17).

4.3 Präsentationsform: Inszenierung

Medien der Szenen

Raum(re)konstruktionen

Beide der oben beschriebenen Ausstellungen sind durch Szenen oder szenische Darstellungen charakterisiert, die sich in ihrer Erscheinungsform mehr oder weniger deutlich auf konkrete Orte oder Situationen beziehen. Dem szenischen, kontextbildenden Charakter geschuldet werden die Ausstellungselemente nicht vereinzelt präsentiert, sondern bilden räumliche Arrangements aus architektonischen Einbauten und spezifischem, Gebrauchssituationen ähnelndem Interieur. Die Möglichkeit der Begehrbarkeit, des Sich-Hineinstellens und Bewegens in diesen Räumen ist kennzeichnend und eine einflussnehmende Qualität auf die Wahrnehmung und Erfahrung der Besucher.¹⁹⁸ Gegenüber traditionellen Präsentationsformen, wie *Klassifikation* oder *Chronologie*, wird in *Inszenierungen* weniger mit der Wand als vielmehr mit dem Raum als Bezugsgröße gearbeitet. Denn *Inszenierungen* werden nicht an den Wänden entlang, sondern in den Raum hinein gebaut. Der Raum wird als lediglich durch Wände begrenzt und nicht als vornehmlich durch sie definiert aufgefasst. So kann der vorhandene Ausstellungsraum in größere und kleinere Binnenräume, Gänge, Schluchten, offene Plätze, Tunnel usw. geteilt und strukturiert werden. Den entstehenden einzelnen Segmenten sowie dem gesamten Raum werden durch die Gestaltung Merkmale und Eigenschaften zugewiesen, die dem Sichtbarmachen ferner oder historischer Situationen und einer bestimmten Interpretation dieser dienen. Denn indem die Ausstellungsarchitektur die einzelnen Elemente der Präsentation zusammenhält, legt sie sowohl den ästhetischen Rahmen als auch den Bedeutungsspielraum des Präsentierten fest: Eine Holzfigur im Schrein eines Wohnhauses erzählt eine andere Geschichte als die

198 Diese sind dabei abhängig von der Geduld, Phantasie, dem physischen wie psychischen Zustand, dem Vorwissen, aber auch den vorher vermittelten Informationen und präsentierten Originalobjekten.

Holzfigur als Einzelstück in der Vitrine. Nur selten werden *Inszenierungen* hinter Glas präsentiert oder sind allein aus der Distanz wahrzunehmen. Meist wird dann versucht, die distanzierte Präsentation thematisch, beispielsweise als Schaufenster einer Ladenstraße, zu begründen.

Die durch den Museumsbau vorgegebenen Raumsituationen, die Expo-
niertheit der Objekte, deren Stellung im Raum und zueinander sind einerseits die sinnkonstituierenden Elemente, deren Zusammenspiel als ein komplexes System von Zeichen die wesentlichen Codierungen der *Inszenierung* erzeugen. Die konkrete Erscheinung eines szenischen Arrangements erzwingt andererseits sowohl die Auswahl sinnkonstituierender Elemente wie die Definition von Räumen, Orten, Positionen, Objekten, gefüllten und leeren Flächen. Durch diese Festlegungen wird der Bedeutungskontext relativ eng definiert, da wenige Verweisungszusammenhänge ausgewählt und hervorgehoben, andere bewusst ausgeschlossen werden. Der durch den konkreten Bezugskontext bestimmte Charakter einer Szene soll diese anschaulich und im Sinne der Nachvollziehbarkeit verständlich machen, soll aber auch eine relativ genaue und ungestörte Vermittlung der intendierten Inhalte sichern.¹⁹⁹

Die ausschließlich synchrone Präsentationsform schränkt jedoch zugleich die Präsentationsmöglichkeiten ein, da Prozesse und schon unterschiedliche Objektbedeutungen nicht innerhalb einer Szene realisierbar sind, sondern sich nur als Folge oder Komplex verschiedener Szenen darstellen lassen. Ein Beispiel für die Notwendigkeit unterschiedlicher szenischer Kontexte ist die Präsentation der drei Codierungen „Kult- und Ritualobjekt“, „Kunstobjekt“ und „touristisches Souvenir“ der afrikanischen Holzfiguren in der *AP*. Die Erfordernis von Auswahl und Einschränkung auf konkrete Deutungsmöglichkeiten und Interpretationsmuster macht die Elemente der *Inszenierung* zu Konstituenten der Metakommunikation, was Besuchern allerdings oft durch die Faszination der naturgetreu scheinenden Szenen verborgen bleibt. Doch die nachdrück-

- 199 Damit wird der Verpflichtung gegenüber einem mit Wissen und Erfahrungen sehr unterschiedlich ausgestatteten Publikum Rechnung getragen. Die dezidierten Vermittlungsabsichten können aber auch dazu führen, dass die Inhalte als Lernziele formuliert und die szenischen Darstellungen ausschließlich nach didaktischen Grundsätzen konzipiert werden. Besonders ausgeprägt findet man diesen pädagogischen Ansatz in den anglo-amerikanischen Ländern.

liche Fokussierung des (Be)Deutungskontextes verweist immer auch unmittelbar auf die Intentionen der Ausstellungsmacher, deren Auffassungen und Haltungen zur Zeit der Entstehung der Ausstellung.

Exemplarische Museumsobjekte

Museumsobjekte dienen in *Inszenierungen* als Elemente, die auf Grund ihrer Dreidimensionalität, Faktizität, Aura und Ästhetik die dargestellten Szenen definieren und authentisieren.²⁰⁰ Doch nicht das einzelne Museumsobjekt, sondern vornehmlich die Konstellation mit anderen Museumsobjekten und deren Positionierung im szenischen Arrangement leiten die Wahrnehmung und Interpretation. Denn der szenische Zusammenhang schränkt die möglichen Codierungen des Raums insgesamt wie auch der einzelnen gestaltenden Elemente deutlich ein. Infolge dieser Fokussierung des gesamten Ausstellungskontextes auf die Vermittlung intendierter Ausstellungsinhalte verlieren die Museumsobjekte weitgehend ihre individuelle Position. Der deutlichste Hinweis darauf ist das Vermeiden von Objektbeschriftungen. Ursache dafür ist der auf Darstellung und Vermittlung ausgerichtete Ansatz, welcher ausgewählte zeit- oder ortsferne Kontexte zu visualisieren sucht. Crew und Sims stellen fest: „In idea-driven exhibitions, objects remain one of the most important vehicles for transmitting the themes of the exhibition. They offer tangible evidence of the information presented in the exhibition. But in this model, objects do lose their preeminence as the primary source of authority in the presentation; they no longer control the discussion...Rather than shaping the exhibition, their use is shaped by the themes of the exhibition.“ (Crew und Sims 1991: 169ff)

Bei der Auswahl von Ausstellungsobjekten spielt die Zugehörigkeit dieser zu den thematisierten Kontexten und die Ähnlichkeit mit dort nachweisbar existierenden Objekten eine entscheidende Rolle. Die Ausstellungsobjekte erfüllen die Szenen exemplarisch und werden ersetzbar. Auf Grund dieser Charakteristik bezeichnen Crew und Sims Ausstellungsobjekte als „generische Objekte“ spezifischer Gebrauchskontexte, deren Authentizität durch wissenschaftliche Expertise nachgewiesen wird. In der szenischen Darstellung bezieht sich die Authentizität der Ausstellungsobjekte jedoch nicht unmittelbar, sondern exemplarisch auf

200 Vgl. Shanks und Tilley 1992: 74ff.

den verwiesenen Kontext. Die individuelle Objektgeschichte wird in *Inszenierungen* selten vermittelt. Das heißt aber nicht, dass die Ausstellungsobjekte die darauf verweisenden Codierungen verlieren – sie werden nur dezidiert eingebunden in die allgemeine Erzählung der *Inszenierung*: „Increasing the importance of historical interpretation in the exhibition changes the way artefacts are used. Objects continue to document the story line of the exhibition, but their provenance dictates less about how they are used. What assumes greater importance is the context in which artefacts are presented and the authenticity of the historical concepts that the artefacts represent.“ (Crew und Sims 1991: 170)

Die Elemente der Gestaltung

Die in chronologischen und systematischen Präsentationen verwendeten Präsentationsmittel wie Vitrinen, Sockel, Objektbeschriftungen werden in *Inszenierungen* überwiegend von architektonischen oder bühnenartigen Einbauten, Figurinen, Dioramen, Modellen usw. ersetzt. Raum, Licht, Farbe und Material spielen eine wesentliche Rolle für die Organisation und Strukturierung möglicher Sinneswahrnehmungen und Deutungen. Ausgehend vom Ausstellungsraum sollen mit charakteristischen Anordnungen, Maßen, Formen, Licht, Farbe, Material usw. Atmosphären mit Wirkungen zwischen sinnlichem Erleben, ästhetischer Faszination und reflektierender Einbindung des Wahrgenommenen in geschichtliche und aktuelle Kontexte geschaffen werden. Schober bezeichnet Präsentationsmittel als ein „System, das eine Grenzlinie zwischen der ‚wirklichen Welt‘, in der man Gegenstände berühren, aus der Nähe betrachten und anfassen kann und der ‚synthetischen Welt‘ der Ausstellung sichtbar macht“ (Schober 1994: 89). Ihre primär die Kommunikation und Vermittlung unterstützende Funktion führt Schober zur Definition der Präsentationsmittel als „Werkzeugobjekte“. Der Werkzeug-Charakter verleitet jedoch zu der Annahme einer rein dienenden Funktion. Doch ordnen sich die Präsentationsmittel nie völlig den Ausstellungsinhalten unter. Denn durch ihre Attraktivität und Präsenz beanspruchen sie in oft gleicher Weise wie die Museumsobjekte die Aufmerksamkeit der Besucher. Daneben können, wie am Beispiel des „Nigerianischen Hauses“ gezeigt wurde, auch die szenischen Einbauten trotz ihres artifiziiellen Charakters Authentizität vortäuschen und scheinbar die Position von

Museumsobjekten übernehmen.²⁰¹ Die entstehende Konkurrenzsituation stellt die Bedeutung der Museumsobjekte in Frage, die ihnen im Rahmen der musealen Vermittlung eine exklusive Stellung sichert.

Als Elemente der Gestaltung, die vor allem den ästhetischen und emotiven Charakter der inszenierten Räume bestimmen, liefern die Präsentationsmittel wesentliche metakommunikative Codierungen aktueller Konzepte von Welt, im Besonderen von vorherrschenden Präsentationstheorien und -konventionen. Aus diesem Grund bestimmt der Charakter der ausgewählten Präsentationsmittel im besonderen Maß die Prädikation einer Ausstellung als „innovativ“, „konservativ“, „konventionell“, „politisch korrekt“ oder „progressiv“.

Zwischen Authentizität und Fiktion

In der oben geführten Beschreibung der Ausstellungen im *Tropenmuseum* stellte sich wiederholt die Frage nach dem Verhältnis von *Inszenierung* und naturalistischer Rekonstruktion, von Authentizität und Fiktion, von wissenschaftlicher Integrität und phantastischer Geschichte.²⁰² Grundsätzlich muss festgestellt werden, dass alle Versuche, eine ehemalige Realität oder den Herkunftskontext der gesammelten Objekte im musealen Zusammenhang zu rekonstruieren, immer artifizielle Realisierungen bleiben. Trotz größtmöglicher Nähe und Ähnlichkeit naturalistischer Rekonstruktionen²⁰³ verwandeln Ausstellungen fremde oder historische Situationen immer schon ins scheinhaft Reale. Denn da Ausstellungen Kompromisse aus dem zufällig und willkürlich Gefundenen, dem Bekannten, aber nicht Auffindbaren, dem aus ethischen oder konservatorischen Gründen nicht Ausstellbaren, dem aus politischen oder ideologischen Gründen nicht Thematisierbaren sind, repräsentieren sie immer nur einen momentanen, temporären Wissens- oder Bearbeitungsstand.²⁰⁴

201 Dies ist einer der wesentlichen Gründe für die Bemühungen von Museen um neutrale Räume und unaufdringliches Gestaltungsmaterial. Hintergrund ist der Anspruch an Objektivität in der Präsentation.

202 Siehe Godaus Text (1989) zur Darstellbarkeit von Geschichte im Museum, ausgehend von der Gegenüberstellung der Konzepte *Inszenierung* und Rekonstruktion.

203 Vornehmlich anzutreffen in Freilicht- und Personalmuseen mit historischen Räumen oder sogenannten „Interieur-Räumen“.

204 Zudem wird durch die Institution selbst mit Bedingungen an Verhältnisse wie Klima, Licht, Sicherheit und Denkmalschutz in die Gestaltung

Damit können ihre Aussagen oder Deutungen nie endgültig sein, sondern sind Ausdruck gegenwärtiger Auffassungen, Strömungen und individueller Interessen. Die Authentizität szenischer Darstellungen ist somit niemals mehr als eine behauptete, denn „Ganz abgesehen von dem theoretischen Problem, was denn ‚die Realität‘ sei, kann keine Rekonstruktion die Fülle auch nur der Faktoren angemessen wiedergeben, welche die für uns theoretisch fassbaren und allgemein nicht bestrittenen Elemente der Realität ausmachen. Die Museumsausstellung ist ein künstlicher Raum und sollte den Besucher nicht durch vorgeblichen ‚Realismus‘ über ihren fiktionalen Charakter täuschen.“ (Jamin 1989: 202f) Gestaltungen von *Inszenierungen* als „glaubhafte Abbilder einer Realität“ setzten sich vielmehr der Gefahr aus, Falsifikate zu erzeugen und diese in den Dienst von Geschichte oder Ethnografie zu stellen. Denn solche naturalistischen Rekonstruktionen setzen optisch Fakten, die keine reale Entsprechung, aber den Anschein des Authentischen ersuchen.²⁰⁵

Wenn mittels naturalistischer Rekonstruktionen das Ferne oder Fremde möglichst nah gebracht und vorstellbar werden soll, besteht zudem die Gefahr, dieses nur noch als Bekanntes wahrzunehmen. Die Ursache dafür sieht Godau in der „Eigendynamik ästhetisch gefälliger Kulissenhaftigkeit“ (Godau 1989: 207). Die denotativen Bedeutungen drängen sich vermeintlich auf, da die dargestellten Szenen im Vergleich mit eigenen oder bekannten Lebensräumen einem bestimmten Typus oder Topos zugeordnet werden können. Die scheinbar eindeutige Botschaft der Räume führt zu einer Simultanität von Wahrnehmen und Erkennen und verleitet zu Flüchtigkeit im Wahrnehmen wie Rezipieren. Konnotationen werden in Anlehnung an bevorzugte, aktuell gültige oder politisch korrekte Meinungen und Bilder, aber auch an populäre Klischees und Stereotypen gedeutet. Unterschiede zwischen der eigenen oder der fremden Kultur, der Vergangenheit und Gegenwart werden zwar erfasst, aber auf Grund der dominanten, einfach zu ermittelnden Denotate kaum hinterfragt. Entgegen einer Auseinandersetzung und Suche nach Gründen für die Andersartigkeit wird die Fremdheit zu überwinden versucht, indem das Fremde als Bekanntes wahrgenommen wird. Das räumlich oder zeitlich

des für eine Ausstellung zur Verfügung stehenden Raumes eingegriffen. Ebenso banal wie wesentlich scheint es zu betonen, dass die Präsentationen nur innerhalb der vorgegebenen architektonischen Grenzen mit Vorgaben über Maße wie Höhe, Breite, Tiefe, zulässige Lasten und die Anzahl von Räumen realisiert werden können.

205 Siehe Jamin 1989 und Mai 1986: 89.

Ferne scheint näher, dichter, verständlicher und letztlich zu bewältigen. Diese konsumierende Haltung führen Shanks und Tilley auf eine zum Stillstand geführte Temporalität in Ausstellungen zurück, welche unmittelbare Bedeutungen durch sichtbare Fakten nahe legt, scheinbar kommuniziert und lokalisiert. „The certainty of the existence, the facticity, the ‚reality‘ of the artifacts, the ‚look‘ of the period room confirm this proposal. But it is precisely ‚certainty‘ which is instantaneous. Understanding is temporal and must involve the possibility of denying immediate appearance.“ (Shanks und Tilley 1992: 79) Dem Anspruch nach Unmittelbarkeit geschuldet, bestätigen naturalistische Rekonstruktionen lediglich vorhandene Erfahrungen und Kenntnisse und laden zu „einem distanzlosen Eintauchen in die Vergangenheit“ (Godau 1989: 207) ein. Statt mit unerwarteten Bezügen oder fast unmerklichen Irritationen Nachdenken und kritische Auseinandersetzung zu stimulieren, fördern sie mit der Ausrichtung auf das unmittelbare, distanzlose Erlebnis lediglich Sentimentalitäten.²⁰⁶

Authentizität als „Ausgangspunkt für eine besondere Geschichtserfahrung, die nicht nur auf kognitivem, intellektuellem und diskursivem Wege gewonnen wird, sondern die auf dem Prinzip der sinnlichen Anmutung, des sinnlichen Reizes aufbaut“ (Korff 1984: 90), muss somit ausschließlich auf die (originalen) Museumsobjekte beschränkt bleiben. Damit soll allerdings nicht ein eher sinnlich und physisch wahrnehmbarer Ausstellungskontext untersagt werden, ausgeschlossen ist allein dessen Anspruch auf Authentizität. Somit können szenische Arrangements allein als „charakteristisch“ und „typisch“ definierte, von einem aktuellen Standpunkt interpretierte und für die spezifische Ausstellungssituation abstrahierte, historische oder fremde Kontexte darstellen. Nur Museumsobjekte sind Zeugnisse eines ursprünglichen Kontextes oder Gebrauchszusammenhangs, auf welchen sie in Abhängigkeit von der Ausstellungsgestaltung mehr oder weniger deutlich verweisen können. Auf Grund des intentionalen Gebrauchs der Museumsobjekte stellen Crew and Sims eine spezifizierende wie einschränkende Abhängigkeit der Authentizität der Museumsobjekte von den Forschungen und Konzepten der Ausstellungsmacher fest. Authentizität steht demnach in unmittelbarer Beziehung und Abhängigkeit zur Autorenschaft: „The culture of the museum creates its own juxtapositions, its pertinent locations of authenti-

206 Die Kritik verurteilt solche *Inszenierungen* als „Requisitenzauber“, „Animationskunststücke“ oder „Überwältigung des Publikums mit der Technik von Kaufhausdekorateuren“. Siehe beispielsweise Mai 1986.

city. These are framed by the uses of the past that this museum culture may choose...Authenticity is not about factuality or reality. It is about authority. Objects have no authority; people do.“ (Crew und Sims 1991: 162f) und weiter: „The database created by their (the exhibition team, J.S.) research becomes the final source of authority and of authentication for the exhibition.“ (Crew und Sims 1991: 169)

Unabhängig von dem kontextuellen Rahmen, der die Authentizität der jeweiligen Objekte bestimmt, einschränkt und spezifiziert, bleibt jedoch die spezifische Bedeutung, welche die Ausstellungsobjekte nur als authentische Objekte besitzen, unverändert. Dieses Authentizitätsvermögen definiert Korff (1986) als eine erfahrbare Ambivalenz von Nähe und Ferne, die historischen Objekten inkorporiert ist:²⁰⁷ „Dem Gegenstand zugleich nah und fern zu sein; bei der Betrachtung des Dings in den Horizont einer zurückliegenden Zeit zurückzukehren und doch mit beiden Beinen in der eigenen zu bleiben – von diesem Spannungsverhältnis muss die museale Geschichtsdarbietung ausgehen und ihre Wirkung zeigen.“ (Korff 1986: 90)

Präsentationsmethoden

Inszenierungen müssen dieses Changieren von Nähe und gleichzeitiger Ferne, des Heranrückens an Vergangenheit und zugleich Entfernens bewusst herstellen. Paatsch (1990: 50ff) schlägt dafür ein nach pädagogisch-didaktischen Prinzipien erstelltes Model mit den drei Stadien: Identifizierung, Distanzierung und Aneignung vor. Demnach soll dem Besucher in einer ersten Annäherung die Möglichkeit zur *Identifikation* mit dem Gezeigten geboten werden. Bleiben das Präsentierte oder auch die Art der Präsentation fremd und unverständlich, wird nicht mehr als ein flüchtiger Sinnesreiz bewirkt. Andererseits soll die Darstellung nicht nur als Bekanntes wahrgenommen werden. Brüche in der gewohnten Sehweise, Konfrontationen mit Vorstellungsmustern, Verbindungen von scheinbar Unzusammenhängendem, Ungewissheiten, auch Widersprüche

- 207 Mit dieser Definition wird „Authentizität“ in unmittelbare Nähe des Aura-Begriffs von Walter Benjamin gestellt, welcher „Aura“ „als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“ definiert. Siehe Benjamins berühmten Text „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in Benjamin 1977: 142. Vgl. auch Kapitel „Chronologie“.

sollen eine *Distanzierung* evozieren, die Auseinandersetzung und Reflexion möglich machen. Die Verfremdung, Abweichung oder Verletzung der Norm darf dabei keiner Systematik oder Schematisierung entsprechen, sondern muss Effekte wie Überraschung, Verblüffung, Faszination und die Enttäuschung von Erwartungen und Konventionen ausnutzen. Aus der (positiven) Konfrontation soll schließlich die Ebene der *Aneignung* erreicht werden, indem die Präsentation in eine Beziehung zur individuellen Lebenswelt des Rezipienten gebracht wird.

Es scheint hilfreich in Bezug auf eine intendierte Wahrhaftigkeit der Darstellung, den im Theater verwendeten Begriff der *Werktreue* einzuführen. Dieser findet Anwendung, um historischen Stücken gerecht zu werden. „Werktreue“ wird nicht als Historiografie definiert, die sich einer vermeintlichen Authentizität verpflichtet, sondern wird als eindeutig zeitgenössischer Zugang verstanden. Die Vermeidung einer illusionären Authentizität, ein konsequenter Gegenwartsbezug und die Markierung konstruktiver Elemente sollen die Gefahr einer Vereinfachung und Verharmlosung von Zusammenhängen wie auch ein kontemplatives Versinken in einer dargestellten Vergangenheit unmöglich machen. Gemäß diesem Verständnis von „Werktreue“ sollen *Inszenierungen* Vergangenes, Fremdes und Fernes aus einer neuen, ungewohnten, konsequent gegenwärtigen Perspektive szenisch umsetzen bzw. darstellen. Die Verwendung von Abstraktionen, Stilisierungen und Verfremdungen gestehen das Artifizielle und Fiktive der Szenen wie das Subjektive und Deutende, keinesfalls aber das Normative der vermittelten Inhalte ein.

Das von Wonder (1986) für Theaterinszenierungen eingeführte *Puzzle Prinzip*, welches das Entwerfen von Collagen gegenüber dem Entwerfen von in sich abgeschlossenen Bildern favorisiert, kann ebenfalls als eine Arbeitsmethode für *Inszenierungen* im Museum übernommen werden. Wonder begründet dieses Prinzip folgendermaßen: „Wahrhaftigkeit kann doch nur die Brüchigkeit, die Vielfalt der Ausschnitte, die Fülle der subjektiven Wahrnehmung sein. Das Puzzle ergibt dann vielleicht ein Ganzes als emotionales Erlebnis, das von jedem anders und verschiedenartig aufgenommen werden kann.“ (Wonder 1986: 10)

Es wird immer eine Gratwanderung bleiben, wie weit die szenischen Arrangements den thematisierten Kontexten ähnlich werden müssen, um sie anschaulich zu machen und hinreichend vermitteln zu können, ohne die unwiderrufliche Distanz zu diesen Kontexten zu verleugnen. Die Maßstäbe für die Art und Weise dieser Rekontextualisierung von Objekten im Museum bestimmen nicht die vorhandenen authentischen Objekte, sondern die aktuellen Fragestellungen über Fremd und Eigen, Fern

und Nah, Gegenwart und Vergangenheit. Denn Authentizität oder Wahhaftigkeit kann nur durch eine konsequente Positionierung der Ausstellung in der Gegenwart erlangt werden; denn: „We are too far from the voices of the original owners and makers, too locked into the perspectives of our own culture to presume to be faithful to the object in any exalted way. We can be faithful only in our fashion...And we can be faithful only in the fashion of our time.“ (Vogel 1991: 193)

Inszenierungen – Ein Definitionsangebot

In *Inszenierungen* werden deskriptive Informationen vorwiegend in szenische Arrangements übertragen. Eine Voraussetzung für die szenische Ausstellungspraxis ist die Überzeugung, dass die durch die Musealisierungprozesse von ihrem Gebrauchskontext isolierten Objekte wieder einem Kontext zugeführt werden können, der Vorstellungen über Vergangenheit, Gegenwart, eigene oder fremde Welten repräsentieren kann. Die szenische Gestaltung des Ausstellungskontextes folgt dabei einem mehr oder weniger dezidierten Anspruch auf eine naturalistische Rekonstruktion oder Konstruktion des Darzustellenden. Einen Anspruch auf Authentizität erfüllen jedoch nur die Ausstellungsobjekte, welche die Szenen maßgeblich charakterisieren, legitimieren und nicht zuletzt authentisieren.

Szenische Arrangements dienen sowohl als Orte sinnlicher Anschauung als auch visueller Kommunikation. Im szenischen Zusammenspiel von Ausstellungsarchitektur, Museumsobjekten und Präsentationsmitteln sollen die Ausstellungsinhalte möglichst frei von Textinformationen wahrgenommen, erfahren und erschlossen werden. Die szenischen Arrangements bieten Erfahrungen von spezifisch gestalteten Räumen, die nicht nur distanziert betrachtet werden, sondern in denen man sich – zumindest teilweise – aufhalten kann. In Anlehnung an das heuristische Konzept des entdeckenden Lernens sollen Erkenntnisse primär durch Erleben und Erfahren eines Kontextes gewonnen werden, wobei die inszenierten Räume nicht nur visuell, sondern möglichst mit allen Sinnen wahrnehmbar sein sollen. Durch Wahrnehmen, Anschauen, Vergleichen, Assoziieren, Erinnern und Schlussfolgern sollen Erfahrungen gesammelt werden, die verbal nur aufwendig oder gar nicht zu vermitteln wären. Texte, Töne und Bilder liefern die perzeptiv kaum oder nicht zu vermittelnden Informationen. Schober (1994) beschreibt die charakteristische Wahrnehmungsweise szenischer Arrangements als Changieren zwischen

einem „Gesamteindruck“ und „Einzelmpressionen“: „Die Inszenierung der Räume selbst wird als ‚Deutung und Interpretation‘ begriffen, da sich beim Abschreiten der Ausstellung ein ständiger Wechsel ergibt zwischen einem ‚Gesamteindruck‘, der durch die Gestaltung der Räume im ganzen, d.h. vor allem durch ihre Architektur, entsteht, und den ‚Einzelmpressionen‘, die einzelne Arrangements sowie die Schaustücke hervorgerufen.“ (Schober 1994: 90) Die Innen- wie Außenarchitektur wird somit zu einem der wichtigsten Bedeutungsträger der Ausstellungsinhalte.

Ausgehend von dem Vergleich der Ausstellungen des *Tropenmuseums* lässt sich für *Inszenierungen* allgemein feststellen, dass räumliche und szenische Arrangements zwar maßgeblich, aber nicht ausschließlich den Charakter der Präsentationsform bestimmen. Die Ursache für die nicht allein szenische Gestaltung liegt vor allem in der Differenz zwischen räumlicher Darstellung gegenüber der in erster Linie sprachlich gefassten Vermittlungsabsicht. Eine Übertragung dieser sprachlichen Ausstellungsinhalte in ein räumliches Arrangement bleibt auf Grund der unterschiedlichen medialen Qualitäten immer unvollständig, ungenau und ist immer auch ein eigenständiger formaler, inhaltlicher und ästhetischer Ausdruck. Da besonders bei komplexen, abstrakten oder uneindeutigen Sachverhalten die Möglichkeiten der Visualisierung begrenzt sind, werden in- und außerhalb der Szenen zusätzliche Informationsmedien einbezogen.

4.4 Exkurs: Freilichtmuseum

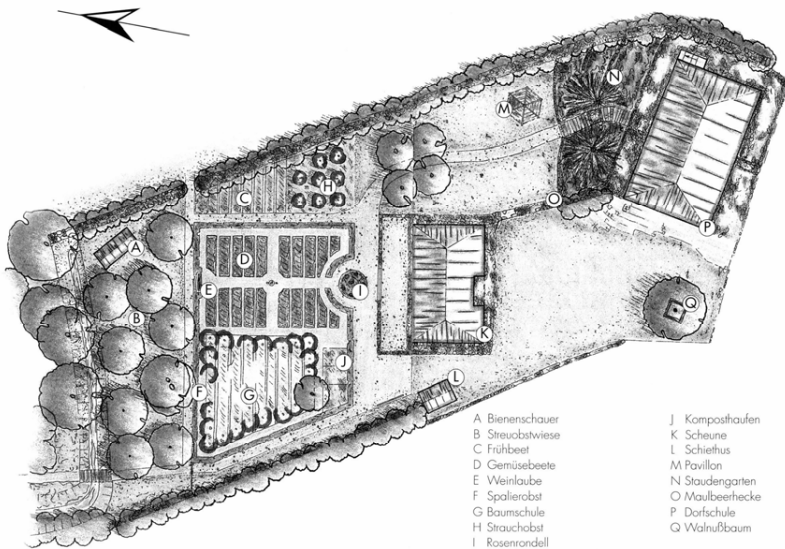


Abb. 50: Grundriss Dorfschullehrergarten, Freilichtmuseum Schwerin-Muess
(Grafik: Katarina Linke)

Inszenierung eines Dorfschullehrergartens

Im Folgenden soll das im Entstehensprozess begleitete Projekt „Dorfschullehrergarten anno 1888“ des Freilichtmuseums Schwerin-Muess²⁰⁸ vorgestellt werden.²⁰⁹ Dieses Projekt umfasste die Konzeption und Umsetzung der *Inszenierung* eines Dorfschullehrergartens auf dem Gelände des Freilichtmuseums. Die Grundlage des Konzepts bildete eine umfangreiche Quellenarbeit zur ländlichen Gartenkultur, insbesondere der Schulgartenentwicklungen. Der Terminus „Dorfschullehrergarten“ wird

208 Das Freilichtmuseum Schwerin-Muess ist ein Teil des Mecklenburgischen Volkskundemuseum. Das Gartenprojekt wurde in Zusammenarbeit mit dem Schweriner Stadtgartenamt und einer durch das Schweriner Arbeitsamt geförderten Arbeitsbeschaffungsmaßnahme durchgeführt. Die Eröffnung des Gartens fand Pfingsten 2000 statt.

209 Siehe „Der Dorfschullehrergarten“ In: *Muesser Blätter* Nr. 1, Museen der Landeshauptstadt Schwerin (Hrsg.), Schwerin: 2000.

in diesem Zusammenhang eingeführt, um die Verquickung von Dorfschulgarten und dem Hausgarten des Lehrers deutlich zu machen. Nach Grupe (1943: 77) sollte der Dorfschulgarten „ein vorbildlich geführter Hausgarten sein.“

Das Freilichtmuseum Schwerin-Muess ist eine am Südufer des Schweriner Sees gelegene ca. 3,5 ha große Anlage, die einen Teil des Dorfkerns des 1304 erstmals urkundlich erwähnten Dorfes Muess umfasst. Nach der Verwüstung im Dreißigjährigen Krieg wurde das Dorf wieder aufgebaut, war bis 1820 von Leibeigenschaft geprägt und wurde 1936 von der Stadt Schwerin eingemeindet. 1970 wurde das Freilichtmuseum mit einem rekonstruierten Bauernhof eröffnet. Sukzessive wurden eine Büdnerie, ein Hirtenkaten, ein Backofen, die Dorfschmiede, ein Wagenschauer, ein Kräutergarten, eine Scheune, ein Kunstkaten, das Spritzenhaus, ein Bienenschauer und die Dorfschule für den Museumskontext hergerichtet. In einem andauernden Prozess werden weitere, von den Besitzern dem Museum überlassene Gebäude des Dorfes dem Museum angegliedert.

Seit 1976 gehört zu dieser Anlage das ca. 1.600 m² große Gelände der Dorfschule mit Wirtschaftsscheune für den Lehrerhaushalt. In der ehemaligen Dorfschule befindet sich eine zweiteilige Dauerausstellung aus einem nachgestellten Klassenraum vom Ende des 19. Jahrhunderts und einer Dokumentation zum Landschulwesen in Mecklenburg.²¹⁰ In der Scheune wird eine Ausstellung zur ländlichen Garn- und Tuchproduktion „Vom Flachs zum Leinen“ gezeigt. Die zum Dorfschulensemble gehörenden Freiflächen aus Gartenland, Wiesen mit Streuobstsolitären und dem Uferbereich am Schweriner See wurden bisher nicht für Museumszwecke genutzt. Ausgrabungen, Quellen²¹¹ und Erinnerungen ehemaliger Schüler und Lehrer belegen aber die Existenz eines Dorfschullehrergartens bzw. Schulgartens.²¹² Deshalb sollte auf der beschriebenen Fläche ein, wie es in der Konzeption heißt: „idealtypischer Dorfschullehrergarten anno 1888“ angelegt werden.

Die Bezeichnung „idealtypischer Dorfschullehrergarten“ verweist nicht nur auf die Quelle, die Beschreibung eines Dorfschullehrergartens in einer Veröffentlichung von E. Gang im Jahre 1888, sondern akzentu-

210 Geplant ist die Erweiterung der Ausstellung um die Rekonstruktion einer Lehrerwohnung.

211 Als Quellen dienten Gang 1888 sowie Tretow 1862.

212 Siehe für die Explikation und Auswertung der Quellen Janke 2000, Kapitel 6.1.

iert den fiktiven Bezug zu einem tatsächlich an diesem Ort gewesenen Garten. Die Entscheidung für eine idealtypische Anlage gründet zum einen auf unzureichenden Angaben in den Quellen zu dem konkreten Dorfschullehrergarten in Muess. Zum anderen differieren die Erinnerungen der befragten ehemaligen Schüler und Lehrer, womit zwar die häufige Umgestaltung der Anlage nachgewiesen, aber keine einheitliche Vorstellung der Anlage zu einer bestimmten Zeit abstrahiert werden konnte. In der Konzeption wurden die Strukturen des geplanten idealtypischen Gartens dementsprechend zwar unter Beachtung der ortsgebundenen Quellen, aber im Wesentlichen auf der Basis der Beschreibungen der erwähnten allgemeinen Quellen erstellt. In der Konzeption heißt es: „Wiederkehrende Elemente sind die Dreiteilung in Baumschule, Obstgarten und Gemüsegarten, wenn auch mit anderen Proportionen, die Aufteilung des Gemüsegartens in vier gleiche Quartiere mit Wegekreuz und Mittelrondell, sich abwechselnde Hoch-, Halb- und Zwergobststämme an den Gartenwegen, die Maulbeerbepflanzungen und der Bienenstand.“ (Janke 2000: 13f.) Unverändert an der historischen Anlage blieb die Gehöftstruktur mit der eingrenzenden Trockenmauer und Hecke wie der ebenfalls belegbare terrassenförmige Staudengarten unterhalb der Schule mit der geschwungenen Treppe. Die Übernahme dieser historischen Strukturen der Anlage ist allerdings, nach Auffassung des Museums, im Sinne der Erhaltung ohne Anspruch und Absicht auf eine Rekonstruktion der ehemaligen Anlage zu verstehen. Für die weitere Gestaltung bildeten die aus den Ähnlichkeiten und Wiederholungen der verschiedenen historischen Gestaltungs- und Nutzungspläne extrahierten Strukturen die Grundlage. Schon diese Pläne müssen in aller Regel als Idealpläne betrachtet werden, da sie nicht auf existierende Gärten bezogen waren, sondern vielmehr zur Einführung und Propagierung der Gartenidee sowie als Vorbild dienen sollten. Auf die Beschreibung eines Ideals verweist der belehrende, appellative Stil, in dem diese Texte geschrieben sind, z.B.: „die Schullehrer sollen Obstbaumzucht und Seidenbau, Bienenzucht und Gartenbau treiben“ (Tretow 1862: 285), oder „Wir wünschen den Schulgarten in III Abtheilungen (!) getheilt (!) und zwar in dieser Einrichtung“ (Tretow 1862: 290).

Gründe für und gegen naturalistische Rekonstruktionen

Die Intention, in Ausstellungen räumliche Vorstellungen historischer Kontexte zu bieten, scheinen naturalistische Rekonstruktionen am unmittel-

telbarsten umzusetzen. Entsprechend dieser Auffassung ist anzunehmen: Je genauer und detaillierter der Kontext rekonstruiert werden kann, desto präziser wird eine Vorstellung dieser Situation.²¹³ Für so ein Bemühen um Wiederherstellung eines historischen Kontextes müssen allerdings zwei Aspekte historischen und musealen Arbeitens vernachlässigt werden: Zum einen die Unmöglichkeit eines Hinein- bzw. gar Zurückversetzens in die Vergangenheit, was weniger einer Phantasielosigkeit als vielmehr der Gebundenheit an die Gegenwart geschuldet ist. Zutreffend formuliert Koselleck: „Der reflektierende Zeitabstand zwingt den Historiker, geschichtliche Wirklichkeit zu fingieren, und zwar nicht in der Rede ‚es war‘. Vielmehr ist er grundsätzlich gehalten, sich der sprachlichen Mittel einer Fiktion zu bedienen, um einer Wirklichkeit habhaft zu werden, deren Tatsächlichkeit entschwunden ist.“ (Koselleck 2000: 282f.) Das gerade in Freilichtmuseen oft propagierte „Eintauchen“ in Geschichte birgt somit die Gefahr, nostalgischer Schwärmerei oder einem historisierten Disneyland Vorschub zu leisten. Daneben sind die vagen aktuellen Vorstellungen von historischen Situationen, die Unbestimmtheit der Geschichtsschreibung und die Erklärungsbedürftigkeit der gesammelten und ausgestellten Objekte angesprochen. Konsequenterweise fordert deshalb Koselleck, sich der sprachlichen Mittel der Fiktion zu bedienen. In der Konzeption zum Dorfschullehrergarten heißt es dazu: „Auch der DORFSCHULLEHRERGARTEN in Schwerin-Muess wird nicht dazu dienen, historische Realitäten zu rekonstruieren und zu präsentieren...Das Geschick und die Intention des jeweiligen Lehrers dürften den Gärten eine so unterschiedliche Erscheinung gegeben haben, dass man nicht von dem DORFSCHULLEHRERGARTEN schlechthin sprechen kann. Der in Muess angelegte Garten ist somit nicht ein Ausschnitt oder Abbild aus der historischen Realität des 19. Jahrhunderts, sondern dient lediglich der Annäherung an ein Idealbild in Bezug auf die Gestaltung und die pädagogischen wie wirtschaftlichen Ziele der Zeit.“ (Janke 2000: 17, Hervorhebungen des Autors)

Das Proklamieren eines authentischen Ortes als Erlebnisangebot macht jedoch im Allgemeinen die Attraktivität von Freilichtmuseen aus. Denn das Freilichtmuseum bietet nicht nur kognitive, sondern vor allem sensuelle und emotionale Erfahrungen. Dabei muss allerdings Authentici-

- 213 Beispiele dieser Versuche sind die in Großbritannien beliebten Stadtgeschichtsausstellungen wie „The Oxford Story“ oder „The Yorkvik Story“, welche mutig behaupten „History live“, „Experience the past“ (Zitate aus Broschüren).

zität als relative Größe betrachtet werden. Denn die meisten Freilichtmuseen sind schon insoweit artifiziell, als für die beabsichtigte Anlage von unterschiedlichen Orten adäquate Gebäude abgebaut und am neuen Ort als Ensemble zusammengestellt werden. Gegenüber dieser verbreiteten Praxis ist das Freilichtmuseum Schwerin-Muess als In-situ-Anlage eine Ausnahme. Das existierende Dorf bildet das potentielle Museumsareal, welches um die nach und nach leergezogenen oder ungenutzten Gebäude sukzessiv erweitert wird. Doch auch hier gibt es nicht mehr existierende Gebäude oder -teile, die jedoch in Anbetracht ihrer spezifischen Rolle in einem solchen Museumskomplex gezeigt werden sollten. Beispielsweise fehlte für die *Inszenierung* des Dorfschullehrergartens ein Bienenschauer. Entsprechend der oben beschriebenen Vorgehensweise ersetzt hier ein Bienenschauer aus dem benachbarten Dorf Kläden den nicht mehr erhaltenen des Muesser Lehrers. Die Kriterien dieser Entscheidung und die darausfolgenden Maßnahmen beschreibt Janke in der Konzeption wie folgt: „Der Klädener Bienenschauer stand auf dem ehemaligen Schulgrundstück und wurde dort am Ende des 19. Jahrhunderts errichtet. Inzwischen nicht mehr genutzt und baufällig geworden, wurde er dem Museum geschenkt. Nach einem Aufmaß und einer Fotodokumentation... wurde der Schauer abgebaut, restauriert und im Obstgarten des Dorfschullehrergartens wieder errichtet.“ (Janke 1999) Dieses Beispiel zeigt, dass für eine *Inszenierung* in erster Linie der exemplarische Charakter der Museumsobjekte – hier Gebäude – als deren Authentizität für den präsentierten Kontext von Bedeutung ist. Ein dem ehemaligen ähnlicher Bienenschauer erfüllt hier die gleiche Funktion wie das Original, da der Eindruck des räumlichen Ensembles vermittelt werden kann. Die Frage nach einem Maß der Übereinstimmungen bzw. den Abweichungen zwischen ähnlichen Objekten kann nicht eindeutig und präzise geklärt werden. Wesentlich ist die Übereinstimmung des Objekttyps im Hinblick auf Ähnlichkeiten in Form, Gestaltung und Materialität, Entstehungszeit und -ort. Gegenüber diesen eher geschichtswissenschaftlich relevanten Eigenschaften machen aber vielmehr die sichtbaren, sogenannten Alterserscheinungen wie Abnutzung, Farbverlust, Risse und Fragilität dessen Codierung als „historisches, auch musealisiertes Gebäude“ aus. Nur einer Konvention zufolge wird von dem musealisierten Charakter auf historische Authentizität geschlossen. Diese Konvention ist vorwiegend im europäischen Raum gültig. In Amerika wäre auf Grund der Erfahrungen von Orten wie die New Yorker „Cloisters“ aber auch „Disney Land“ eine Anerkennung des Gebäudes als „gelungener, täuschend echter Nachbau“ womöglich wahrscheinlicher.

Die Kontroverse um Original, Rekonstruktion und letztlich Interpretation von Geschichte im Museum spaltet sich in jene, die ob der wissenschaftlichen Integrität höchstmögliche Authentizität anstreben und in jene, die den konstruktiven und artifiziellen Charakter des Museums hervorheben und ähnlich wie Borsdorf fordern: „Geschichte ist ein menschliches Konstrukt, dessen Eigenart auch im Museum erkennbar sein soll.“ (Borsdorf 1989: 95) Diese Forderung bezieht sich in erster Linie auf die Schaffung von Codes, welche den konstruktiven Charakter des Museums deutlich wahrnehmbar und sichtbar machen. Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang den Restaurierungsmaßnahmen zu, denn gerade hier können auf dienliche Weise das aktuelle Eingreifen und Modifizieren sichtbar gemacht werden. Codierungen innerhalb der Konstruktion von Anlagen oder auch nur Objektensembles sind schwieriger in unaufdringlicher, aber doch unvermeidbar wahrzunehmender Weise zu bilden, was im Folgenden detailliert beschrieben wird.

Sprachliche Verweise

Dem Eindruck oder Erwarten einer naturalistischen Rekonstruktion soll im Muesser Museum schon mit einer ausgewählten Terminologie vorgebeugt werden. Entgegen dem gebräuchlichen Begriff „Rekonstruktion“ wird von einer „Inszenierung des Gartens“ gesprochen. Mit „Inszenierung“ soll das aktive Gestalten eines räumlichen Environments hervorgehoben werden. Ausgehend von der Unmöglichkeit einer Rekonstruktion von Vergangenheit wird folglich keine originalgetreue Wiedererschaffung angestrebt. Mit *Inszenierungen* sind vielmehr Wirkungen zwischen Erlebnis, Faszination und Reflektion beabsichtigt. Damit wird *Inszenierung* immer zum Spiel mit Nähe und Ferne von Realitäten, zwischen Wiederbelebung und Neugestaltung von Vergangenheit und ihrem Bezug zur Gegenwart. Allerdings muss eingeräumt werden, dass die Grenzen zwischen Ähnlichkeit zum und Abstraktion vom wie auch immer vagen authentischen Kontext fließend, d.h. schwer zu definieren sind. Das Problem einer präzisen Bestimmung des Abstraktionsgehalts lässt die Schwierigkeit deutlicher metakommunikativer Codierungen erahnen, welche die Einstellung des Museums kommunizierbar machen könnten.

Es bedarf sicher keiner Begründung, dass der Terminus „Inszenierung“ allein nicht ausreicht, um dies abzudecken.²¹⁴

Ein weiterer sprachlicher Verweis auf eine *Inszenierung* findet sich auf den Informationstafeln mit dem Begriff des „Idealplans“ als Grundlage für den Bau des Dorfschullehrergartens. „Idealplan“ meint dabei nicht nur die schriftliche Quelle aus dem Jahre 1888, welche sich auf keinen tatsächlichen, ehemaligen Garten, vielmehr auf ein Musterbild bezieht, sondern auch die gestalterische Anpassung der Informationen aus der Quelle für das Museum. Denn schon allein die Grundstücksmaße und das existierende Ensemble aus Schule und Scheune verbieten eine direkte Realisierung des Idealplans von Gang. Der Vergleich beider Pläne auf der Tafel und die deutlichen Abweichungen führen zu Informationen über den Charakter des Gartens als möglichen Entwurf nach dem historischen Muster.

Die Garteninszenierung selbst bietet allerdings dem Laien kaum Hinweise, um zwischen einem hypothetischen, idealisierten Dorfschullehrergarten und dem Versuch einer originalgetreuen Rekonstruktion eines konkreten Gartens zu unterscheiden. Wieder stellt sich die Frage, ob die Besuchererwartung von authentischen Schauplätzen erfüllt, irritiert oder negiert werden soll und ob sich abstrakte Inhalte wie ein idealer gegenüber einem realen Ort gestalterisch unterscheiden lassen. Die Herausforderung, auf solche Konventionen der Besuchererwartung und des Interpretationsverhaltens in der *Inszenierung* konkret zu reagieren, zeigte sich beispielsweise, als bei der Vorbereitung des Geländes für den Dorfschullehrergarten nahe der Schule ein Fundament aus Grauwacke gefunden wurde. Dieses könnte auf die Existenz eines Pavillons zurückgeführt werden, der im Sinne einer Rekonstruktion auf dem historischen Fundament hätte nachgebaut werden können. Ein Pavillon ist zwar durch Erinnerungen²¹⁵ bestätigt, doch ist dieser Nachweis nicht für das späte 19. Jahrhundert gesichert. Das Fundament könnte folglich auch lange Zeit nur als befestigter Grund für Mahlzeiten im Freien gedient haben. Angesichts dieses spekulativen Interpretationsrahmens wurde für die *Inszenierung* ein als „Neubau“ erkennbarer Bau des Pavillons ohne dezidierte

214 Es darf zudem hinsichtlich der Vielfältigkeit der Definition des Begriffs in der Praxis angezweifelt werden, ob der Terminus „Inszenierung“ selbst vom Fachpublikum in der intendierten Weise decodiert werden würde.

215 Der ehemalige Schulleiter Dräger und die Lehrerin Krabbe bestätigten bei einem Ortstermin die Existenz eines Pavillons an dieser Stelle, allerdings erst für die Zeit nach dem II. Weltkrieg.

Verweise auf das historische Fundament entschieden. Die historischen Fundstücke wurden erhalten, doch nicht als Codierungen zur Legitimation des Folgebaus genutzt.²¹⁶ Allerdings kann nicht verhindert werden, den neugebauten Pavillon trotzdem oder gerade wegen der Sichtbarkeit des alten Fundaments als „originalgetreuen Nachbau“ zu decodieren.

Grenzen gestalterischer Codierungen

Die *Inszenierung* gleicht einer Gratwanderung zwischen Tendenzen von größtmöglicher Ähnlichkeit bzw. Übereinstimmung mit einer konkreten Vorgabe gegenüber der Wiedergabe charakteristischer Merkmale. Letzteres wurde durch die Frage einer angemessenen Abstraktion gegenüber einem allein inspirierten, weitgehend freien Entwurf geprüft. Ein erster Entwurf der Gartengestaltung zeigte eine lockere Aufteilung der drei Hauptbestandteile in Gemüsegarten, Obstgarten und Baumschule über die gegebene Grundfläche. Die Freiflächen sollten mehr oder weniger mit geschwungenen Wegen und Bäumen ausgefüllt werden. Dieser Plan wurde zu Recht kritisiert, da die freie, ausladende Aufteilung in erster Linie die Ästhetik heutiger Gärten bzw. Parkanlagen widerspiegelt und somit eine Vermischung von zeitlich differierenden Gestaltungsformen erfolgt. Der Folgeplan zeigte Strenge, d.h. eine eher pragmatische Ausnutzung der Fläche. Die für den Besucher wahrnehmbare, erlebbare Strenge und Rationalität der Anlage liefert die Codes für Konnotationen wie die „ökonomische Notwendigkeit“ des Gartens für den Lehrer und die beabsichtigte „Wirtschaftlichkeit“; „er (der Lehrer, J.S.) war darauf angewiesen, seine Einnahmen durch die Erträge des Gartens zu steigern“ (Gang 1888: 6). Die Strenge der Gestaltung ist daneben ein Verweis auf die idealisierte Gestaltung, die beabsichtigte Vorbildwirkung oder das Stereotyp vom peniblen Lehrercharakter. Konnotationen wie „Sinnlichkeit“, „Erbauung“ und „Müßiggang“ bieten dagegen leicht übersehbare Details wie das Rosenrondell sowie die kleine Laube am Gemüsegarten. In ihrer Unscheinbarkeit zeigen sie den Stellenwert an, der dem freizeitlichen Vergnügen eingeräumt wurde bzw. werden konnte, was besonders im Vergleich zu zeitgenössischen Gärten auffällig wird. Gang (1888: 17) schreibt: „Zur Verschönerung der Anlage wird an beiden Enden des Hauptweges je ein halbkreisförmiger Einschnitt angebracht. Der obere

216 Zu dessen Legitimation genügte das auf Grund von Quellen erhaltene Wissen über die Existenz eines solchen Pavillons zu der gewählten Zeit.

Halbkreis soll ein Rosenbeet, der untere eine Laube aufnehmen.“, an anderer Stelle spricht Gang von „den Stunden heiteren Familienglücks in schattiger Laube“ (Gang 1888: 6). Der Vergleich mit aktuellen Gartenanlagen wird, so soll behauptet werden, eine der wichtigsten Motivationen sein, Codierungen aufzuspüren und Konnotationen zu erschließen.

Bedeutungen wie „die finanzielle Situation eines Lehrers“ und der daraus resultierende „Zwang zu Nebenverdiensten“ können dagegen, nach Auffassung der Autorin, in der inszenierten Gartengestaltung nur vage bzw. ausschließlich durch geschultes Museumspersonal vermittelt werden. Wichtig scheint, die systematische Aufteilung und Ausnutzung der Fläche sowie die funktionale Zuteilung von Pflanzenarten als Codierung für einen „Nutzgarten“ zu verwenden, um Assoziationen zu Erholung, Beschaulichkeit und Freizeitvergnügen weitgehend zu vermeiden bzw. als deutlich reduziert erfahrbar zu machen. Allerdings sind die Codierungen des „Nutzgartens“ allein zu schwach bzw. zu vieldeutig, um auf die „ökonomische Notwendigkeit“ zu verweisen. Gerade aus dem Verständnis heutiger Schulgärten scheinen Konnotationen „didaktischer Qualitäten“ wahrscheinlicher. Noch schwieriger ist die Decodierung von Pflanzenarten im Hinblick auf „Notwendigkeit“ und „Vorbildfunktion“, da für die Bestimmung der Pflanzen (deren Denotation) Vorkenntnisse notwendig sind. Für beide Informationen wurde bisher keine andere Möglichkeit der Vermittlung als mittels eines Textes gefunden. Gestalterische Codierungen solcher abstrakten und komplexen Inhalte scheinen dabei begrenzt, gerade wenn beachtet wird, dass als wahrscheinliches Referenzobjekt aktuelle Gartenanlagen zum Vergleich herangezogen werden.

In der Konzeption der Garteninszenierung²¹⁷ wurde die Absicht formuliert, den Widerspruch zwischen der ökonomischen Notwendigkeit des Gartens für den Lehrer gegenüber den landesherrlichen Interessen zu zeigen, denen gemäß der Schulgarten zur Förderung des beispielsweise wenig verbreiteten Obstanbaus, der Imkerei und der Seidenproduktion dienen sollte. Der Schulgarten als ein behördlich organisiertes Bildungs- und Erziehungsinstrument unterschied sich in Zweck, Bewirtschaftungsform und vor allem dem intendierten Mustercharakter vom Bauerngarten des 19. Jahrhunderts. Da dies schon in der Aufteilung und Gliederung der Fläche sichtbar wurde, scheint hier eine Gegenüberstellung beider

217 Vgl. Janke 2000: 5-17.

Gärten angebracht.²¹⁸ Im Vergleich könnten die deutlich erkennbaren Unterschiede Codierungen für Funktion und Zweck des jeweiligen Gartens liefern. Hier zeigt sich zunächst eine Grenze der Präsentationsform *Inszenierung* in den Konventionen des Freilichtmuseums.²¹⁹ Denn die Gestaltung geschlossener räumlicher Ensembles bietet wenig Möglichkeiten von Leerräumen innerhalb der Begrenzung der Anlage für Einschübe von Vergleichsmaterial oder Wiederholungen einzelner Elemente in ihrer zeitlichen Modifizierung. Im Interesse der Erhaltung des Gesamteindrucks werden wenig Mut und Experimentierfreudigkeit gezeigt, wobei gerade hier der Ort wäre, die Gebrochenheit der Geschichtsschreibung sowie die institutionelle Vermittlungsintention deutlich zu machen. Wie oben bereits erwähnt, wird meist als einzige Möglichkeit eines parallel zur *Inszenierung* geführten Vergleichs Schrift- oder Bildmaterial genutzt, auch wenn dieses erfahrungsgemäß in Außenbereichen wenig empfehlenswert ist.²²⁰

Hinsichtlich der *Inszenierung* des Dorfschullehrergartens wurde bisher keine konkrete Umsetzung eines solchen Vergleichs realisiert. Vorstellungen und Konzepte existieren jedoch bereits, die den Vergleich innerhalb des Gesamtensembles als Projekt der Gestaltung der unmittelbaren Umgebung eines Bauernhauses vorsehen. Eine Umsetzung dieser Pläne würde allerdings eine umfassende Neugestaltung des gesamten Museumsgeländes nach sich ziehen, da dabei das inhaltliche Museumskonzept verändert werden würde. Das gegenwärtig in der Gestaltung hauptsächlich nach Besucherbedürfnissen ausgerichtete, parkähnliche Gelände würde dann, ausgehend von der In-situ-Anlage, konsequent die

218 Einschränkung muss vermerkt werden, dass bisher nur wenige Quellen Informationen über die Gärten im ländlichen Bereich vor 1900 bieten. Gemeinhin wird davon ausgegangen, dass der Lehrergarten als Vorbild anerkannt und zumindest in Elementen von den Bauern übernommen wurde. Die sich somit ähnlichen, im Laufe des 19. Jahrhunderts herausgebildeten Bauerngärten werden heute fälschlicherweise in dem Stereotyp „Bauerngarten“ zusammengefasst. Ich danke Volker Janke für diesen Hinweis.

219 Siehe im Gegensatz dazu die Möglichkeiten von Inszenierungen außerhalb von Freilichtmuseen, wie im Kapitel „Inszenierung“ beschrieben.

220 Erklärungsbedürftigkeit ist eine Charakteristik jeder historischen Ausstellung, da Vergangenheit nicht unmittelbar nachvollziehbar ist. Zu den besonderen Schwierigkeiten und spezifischen, nicht unproblematischen Vermittlungsversuchen in Freilichtmuseen siehe Korff 2002: 60-74.

Dorf- und Hofstrukturen auch in Wegen, Pfaden, Vorgärten, Tierställen usw. sichtbar machen.

Zur Gestaltung der landschaftlichen Anlage gehören die Auswahl aus den Quellen bekannter und noch vorhandener Pflanzensorten sowie deren charakteristische Häufigkeit innerhalb der Anlage. Die spezifischen Pflanzen sollen ebenfalls die Historizität der Anlage codieren, wenn sich beispielsweise die ausgewählten Pflanzen in Gestalt, Größe und Form von Blättern, Blüten und Stängeln deutlich sichtbar von den derzeit üblichen Pflanzenarten unterscheiden. Die Auswahl an typischen, in heutigen Gärten aber nicht mehr üblichen oder seltenen Sorten soll die Vielfalt historischer Nutzpflanzen belegen. Daneben verweist die Pflanzenauswahl aber auch konkret auf die Vorbildfunktion des Dorfschullehrergartens. Auffallend sind beispielsweise die häufigen Maulbeerhecken, mit denen alle größeren Abschnitte innerhalb des Gartens abgeteilt werden. Die Maulbeerhecken dienten der Seidenraupenzucht. Deren Anpflanzungen gerade in den Schulgärten sollte als nachahmenswertes Vorbild dienen und die Seidenproduktion unterstützen: „Zur Beförderung des Seidenbaues wird endlich noch angenommen, dass der ganze Garten mit einer Maulbeerhecke umfriedet wird.“ (Tretow 1862: 287) Darüber hinaus waren Maulbeerhecken auch eine preiswerte Form der Einzäunung. Durch die *Inszenierung* allein können allerdings diese Motive der Bepflanzung und Häufigkeit von Maulbeerhecken kaum oder nur ungenau vermittelt werden; hinter der Häufigkeit könnte eine „finanzielle Motivation“ vermutet werden, doch ebenso „Geschmacksvorstellungen“, „regionale Vorlieben“ oder „Konventionen“. Der Vergleich mit den Bauerngärten, wo zu der Zeit kaum Maulbeerhecken zu finden waren, würde hier wahrscheinlich wenig aufschlussreiche Hinweise bieten.

Konzessionen des Museums als öffentliche Institution

Die *Inszenierung* des Dorfschullehrergartens kann vor allem auf Grund der Andersartigkeit und Fremdheit gegenüber heutigen Gärten den Eindruck bzw. eine Vorstellung eines Dorfschullehrergartens des späten 19. Jahrhunderts vermitteln. Das Ensemble von Dorfschule und Scheune mit angrenzendem bearbeitetem Land liefert zumindest eindeutige Codierungen, um dieses Land unspezifiziert als „Schulgarten“ zu denotieren. Die Form und Gestaltung der Anlage sowie die Auswahl und Häufigkeit bestimmter Pflanzensorten liefern (wie vage auch immer) Konnotationen zu „Historizität“, „sozialen und individuellen Funktionen“, „Be-

dürfnissen“ und „Bedarf“. Die Erfahrung von Besuchern in dem Dorfschullehrergarten bleibt aber, wenn auch selten bewusst bemerkt, immer von Distanz und Abstraktion geprägt. Die Gründe dafür liegen zum einen in den Abweichungen der allein auf Ähnlichkeiten sich berufenden *Inszenierung*, zum anderen in museumsbedingten Kompromissen. Letztere sind Konzessionen, die bei der Gestaltung des Gartens gemacht werden mussten. Beispielsweise sind Sicherheitsbestimmungen entsprechend im Hinblick auf die zu erwartenden Besuchermengen²²¹ festgelegte Maße für die Größe und Führung der Wege einzuhalten. Andere Zugeständnisse hinsichtlich einer konsequenten historischen Rekonstruktion wurden mit Rücksicht auf den beabsichtigten Museumsrundgang, die Besucherführung und die Vermittlungsintentionen eingegangen. Die Wegeführung innerhalb einer solchen Anlage liefert im Allgemeinen die deutlichsten Verweise für das museologische Eingreifen in authentisch bzw. rekonstruiert scheinende Anlagen. So bietet die Weiterführung des Museumsrundwegs zwischen den Frühbeeten und dem Bienenschauer der Gartenanlage eine metakommunikative Codierung für die museologische Absicht, den Besucher zu führen, um das Dorfensemble in einer bestimmten Reihenfolge vorzustellen. Beispielsweise ist eine natürliche bzw. historische Verbindung zwischen dem Schulgelände und dem Nachbargrundstück im Dorfschullehrergarten unwahrscheinlich und kann deshalb nur als artifizieller Eingriff in die Landschaftsstruktur interpretiert werden.

Die größte Differenz gegenüber möglichen ehemaligen Dorfschullehrergärten wird die musterhafte Bewirtschaftung der Anlage bilden, denn trotz der Vorbildfunktion der Dorfschullehrergärten stand einem Lehrer im 19. Jahrhundert weder vergleichbares finanzielles noch personelles Potential zur Verfügung. Sich dem wahrscheinlichen historischen Vorbild anzunähern bringt das Museum jedoch in die Gefahr, als nachlässig, oberflächlich und ungepflegt kritisiert zu werden. Hier in der *Inszenierung* eine Deutlichkeit zu erreichen, welche als Begründung die Ähnlichkeit zum historischen Original unmissverständlich macht, scheint wenig angebracht. Denn wie bereits mehrfach betont, bleibt der Besucher der Gegenwart verhaftet, wird seine Maßstäbe und Vorstellungen geltend machen und am Vorbild ihm bekannter aktueller Gärten messen. Es soll erwähnt werden, dass schon die hygienischen und sicherheitstechnischen

221 Im Freilichtmuseum Schwerin-Muess wird mit 30.000 Besuchern jährlich gerechnet.

Auflagen an Museen die Entscheidung gegen eine Ähnlichkeit zum Original nicht unwesentlich bestimmen.²²²

Abschließend muss festgestellt werden: Das Nachgestalten einer räumlichen Umgebung eines historischen Kontextes kann, auch bei größtmöglicher Ähnlichkeit, die konkrete Erfahrung dieses nicht ersetzen. Denn eine räumliche Umgebung verharrt niemals in einem Zustand, sondern wird kontinuierlich durch äußere wie innere Einflüsse gestaltet und verändert. Die Essenz dieser Einflüsse und Wirkungen prägt im Wesentlichen die Erfahrung eines Raums oder Kontextes. Daher sind Abstraktion und vertretbare Generalisierung des zu repräsentierenden räumlichen Ensembles sowie dessen Anpassung an den musealen Kontext notwendig und unvermeidbar. Wie oben ausgeführt, sind der deutlichste Verweis auf den spezifischen Kontext von Museum und Ausstellung, abgesehen vom Bewusstsein über Ort und Zeit, daher schon immer Sauberkeit, Ordnung, Unbelebtheit der Szene, der Eindruck eines absichtsvollen Arrangements und nicht zuletzt die Selbstwahrnehmung der Menschen als Besucher. Implizit ist damit die grundlegende Frage nach den zu vermittelnden Inhalten und dem Aussagegehalt von Ausstellungen formuliert. Soll und kann dem Besucher ein möglichst authentisches Erlebnis einer vergangenen oder fremden Situation geboten werden? Soll und kann diese Situation Fremdheit näher bringen, Verständnis wecken, auf Stereotype reagieren, diese in Frage stellen? Es soll hier der Standpunkt vertreten werden, dass Freilichtmuseen konkrete Vorstellungen über historische räumliche Zusammenhänge innerhalb von Gemeinschaften bieten. Diese werden vornehmlich durch unmittelbare Erfahrung und Wahrnehmung des räumlichen Ensembles, durch die Bewegung und damit das Erleben der räumlichen Situationen und Zusammenhänge vermittelt. Die (scheinbare) Nähe zu bzw. Unmittelbarkeit von Orten und Situationen stimulieren die Vorstellungskraft und Imagination zu historischen Lebensweisen, sozialen Verhältnissen und individuellen Bedürfnissen. Die Beurteilung erfolgt allerdings vor- und überwiegend aus dem Vergleich mit der eigenen Situation, aber auch gemäß vorhandenem historischem Wissen. Deshalb müssen additive Formen der Geschichtsvermittlung hinzugezogen werden, denn durch Anschauen und Erleben allein bleiben die szenischen Kontexte auch im Freilichtmuseum erklärungsbedürftig.

222 Dies gilt zumindest für die deutsche Rechtslage.

5 KOMPOSITION

5.1 Das Museum der Dinge – Werkbundarchiv in Berlin

Wege zu einem Museum

Das *Museum der Dinge – Werkbundarchiv*²²³ ist eine sammelnde, ausstellende sowie archivierende Institution. Damit sind zunächst die klassischen Merkmale eines Museums aufgezählt, denen sich eine Charakterisierung des *Museums der Dinge* bei näherer Betrachtung jedoch entzieht. Unter dem Namen *Werkbundarchiv* entstand 1973 unabhängig vom Verband des *Deutschen Werkbundes* ein Ort, der erwartungsgemäß eine Dokumentensammlung zur Geschichte des *Deutschen Werkbundes* anlegte und diese permanent erweiterte. Die Motivation dazu resultierte aber weniger aus einem Interesse an der Institution des *Deutschen Werkbundes*, sondern vielmehr an den Grundsätzen und der Geschichte seines Wirkens. Die Zusammenführung von Kunst und Alltag und der Nachweis der gelungenen Verbindung von Ästhetik und Industrieprodukten waren eine der wesentlichen Intentionen des *Werkbundarchivs* für die Beschäftigung mit Alltagsobjekten. Diese wurden zunächst als Anschauungs- und Demonstrationsmaterial für Theorien und Philosophien gesammelt. Die Anerkennung der angesammelten Objekte als eigenständige Sammlung erfolgte Anfang der 1980er Jahre mit dem Beginn der Ausstellungstätigkeit. Auf Grund der zunehmenden Bedeutung von Sammlung und Ausstellungen wurde 1986 dem Namen *Werkbundarchiv* der Untertitel „Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts“ zugefügt.²²⁴ Seit der Umbenennung 1998 in *Museum der Dinge – Werkbundarchiv* spiegelt sich die primär museologische Arbeit auch in der institutionellen Bezeichnung wider.

223 Im Weiteren unter der Kurzform *Museum der Dinge*.

224 Alltagskultur ist hier nicht im Verständnis von Heimatmuseen gemeint, sondern „als die Weise, in der das Ensemble der Bedingungen, die das tägliche Leben strukturieren, in den Akten individueller und kollektiver Selbstvergewisserung reflektiert wird“ (Siepmann 1987: 47).

Das *Museum der Dinge* ist dem Berliner Senat unterstellt, welcher auch die Grundfinanzierung bereitstellt. Diese sichert hauptsächlich die Personalkosten für einen Direktoren- und zwei Kuratorenposten. Ausstellungsprojekte werden mit Drittmitteln sowie mit Hilfe von Studenten, Praktikanten und ABM realisiert. Der Sitz des Museums mit Ausstellungs- und Verwaltungsräumen, dem Archiv und einer Bibliothek ist seit 1986 in der zweiten Etage des Martin-Gropius-Baus. Auf dessen Dachboden befindet sich auch ein Depot; besonders großformatige und ältere Sammlungsbestandteile sind in zwei Außendepots gelagert. Die bespielte Ausstellungsfläche beträgt seit 1999 ca. 1.000 m².²²⁵

Objekte für Blicke auf die Gegenwart

Das *Museum der Dinge* widmet sich vornehmlich den Objekten des Alltags, aber auch jenen exklusiven Charakteren, die in irgendeiner Weise auf Strukturen, Phänomene und Tendenzen der gesellschaftlichen Entwicklung im 20. und 21. Jahrhundert verweisen. Die Arbeit des Museums kann als Suche nach dem scheinbar unscheinbaren Alltäglichen beschrieben werden, denn es wird davon ausgegangen, dass die Spuren von Konventionen, Traditionen, Faszinationen, Visionen und Ideologien sich hauptsächlich im Verborgenen, Unscheinbaren, Massenhaften, Gewöhnlichen, Seriellen, Ungeprüften und Unidentifizierbaren finden lassen: „Die besondere Art unserer Aufmerksamkeit gegenüber den Dingen speist sich unter anderem aus dem Verdacht, dass in den Artefakten, den Verkörperungen einstigen und aktuellen Handelns Mitteilungen besonderer Art enthalten sind. Mitteilungen, die nirgendwo expliziert, die im bewussten Denken nicht aufbewahrt sind. Zu verstehen, was wir tun, herauszufinden, was wir wissen, das heißt: die Sprache der Dinge zu entschlüsseln.“ (Thiekoetter 1995: 21) Damit gilt die Aufmerksamkeit Dingen, die im Museum gewöhnlich kaum Beachtung finden.²²⁶ Folgerichtig

225 Zum Ende des Jahres 2002 wurden dem Museum von den Betreibern des Martin-Gropius-Baus die Ausstellungsräume gekündigt; die Nutzung der Arbeits- und Depoträume wurde für ein weiteres halbes Jahr gebilligt. Der künftige Ort sowie die Zukunft des *Museums der Dinge* war bei Abschluß dieser Publikation noch ungewiß.

226 Dieses Konzept sucht Anschluss an Walter Benjamins Geschichtstheorie, die sich dem sogenannten „Abfall der Geschichte“ zuwendet. Es findet für das *Museum der Dinge* seine poetische Entsprechung im Bild von Charles Baudelaires „Lumpensammler“. Siehe Baudelaire 1997.

bildete der Flohmarkt den Fundplatz des überwiegenden Teils der gegenwärtigen Sammlung, die vornehmlich aus Industrieprodukten besteht.²²⁷

Entgegen einer Fokussierung auf den Gebrauchs- oder Verkaufswert wird der Wert der Objekte gemäß ihrer Zeichenhaftigkeit definiert.²²⁸ Die sichtbaren wie auch ideellen und immateriellen Spuren an den Objekten werden als Codierungen gelesen, die zu gesuchten oder vermuteten Phänomenen führen. Solche Codierungen werden an Objekten und innerhalb der Sammlung gesucht, aufgedeckt und miteinander verglichen und in den Ausstellungen zur Disposition gestellt. Aleida Assmann definiert solche Spuren als „Doppelzeichen“ (Assmann 1999: 209).²²⁹ Im Gegensatz zu der Codierung von Sprache in arbiträre, konventionalisierte Zeichen, lässt die Spur nach Assmann „sowohl den sprachlichen Bezug als auch den Zeichencharakter der Codierung hinter sich. Dennoch bleibt sie semiotisch lesbar als ein indexikalisches Zeichen, dem kein Code zu Grunde liegt. An die Stelle des repräsentierenden Zeichens rückt die Unmittelbarkeit eines Abdrucks oder Eindrucks.“ (Assmann 1999: 209). So schlussfolgert Assmann die Intentionslosigkeit, vergleichbar dem Begriff der „Unmotiviertheit“ bei Barthes²³⁰, als Charakteristikum materieller Zeichen: „Der Schritt von den Texten zu den Spuren und Relikten als signifikanten Zeugen der Vergangenheit entspricht einem Schritt von der Schrift als intentionalem sprachlichen Zeichen zur Spur als materieller Einprägung, die, obwohl nicht als Zeichen gemeint, dennoch nachträglich als Zeichen lesbar wird.“ (Assmann 1999: 211) Im Sinne der Benjaminschen „Dialektik von Spur und Aura“, wonach Museumsobjekte Vergangenes und Verdrängtes wieder ins Bewusstsein

227 Dass die Beschaffenheit und Erscheinung einer Sammlung oft durch ganz praktische Beschränkungen gekennzeichnet werden, widerspiegelt im *Museum der Dinge* die Dominanz kleiner und mittelgroßer Sammlungsgegenstände. Sie ist darauf zurückzuführen, dass lange Zeit für den Transport der Ankäufe nur ein Fahrrad zu Verfügung stand.

228 Juristen unterscheiden einen objektiven und einen subjektiven Wert.

229 Die Ursache für die Anerkennung von Spuren als wichtige Medien des kulturellen Gedächtnisses sieht Assmann in einem schwindenden Vertrauen in die Konservierungskraft der Schrift bzw. von Texten.

230 Barthes unterscheidet drei Klassen von Motiviertheit, wobei die offene Motivation die Verwendbarkeit des Zeichens liefert neben einer allgemeinen Motiviertheit und gegenüber der völligen Unmotiviertheit als scheinbar absolut zufälliges Entstehen eines Zeichens. Siehe Barthes 1985: 222f.

bringen und Erinnerungsarbeit auslösen können, wird im *Museum der Dinge* nach solchen unintendierten, meist vergessenen oder verdeckten Codierungen gesucht, welche auf oft unerwartete Weise Beziehungen zwischen Objekt und Kultur, Raum und Zeit evident machen.

Doch sowohl Codierungen an einzelnen Objekten als auch solche von Beziehungen zwischen Objekten und von Objektgruppen bestimmen den Fokus der Spurensuche des *Museums der Dinge*. Oftmals unlogisch oder gewagt scheinende wie auch einfach nur unbeachtete, verborgene, vermutete und experimentell konstruierte Verbindungen an und zwischen Objekten sind folglich Kriterien des Sammelns und Ausstellens. Ein Auszug aus einem Gutachten, das dem Ankauf einer Sammlung unterschiedlichster Schreibgeräte vorausging, soll beispielhaft den speziellen Blick auf die Objekte im *Museum der Dinge* beschreiben und kann zugleich als Kommutationsprobe für die Polysemie von (Gebrauchs-) Objekten dienen: „Über ihre ursprüngliche Funktion ‚Schreiben‘ hinaus, haben viele Geräte eine Funktionserweiterung (z.B. Spielen, Werkzeug) erfahren, ebenso aber auch umgekehrt eine Einschränkung der Funktion oder gar den Verlust der Schreibfunktion, etwa beim Schokoladenstift zum Essen. Allen Objekten ist die Anpassung an die Bedingungen der menschlichen Hand geblieben. Schreibstoffe (Tinte, Tintenpaste, Mine, Wachskreide, Grafitmine, Farbmine) unterschiedlicher und gegensätzlicher Art (fest, flüssig), oft auch für Extremsituationen geeignet (Weltraum, Tiefsee), werden in bekannte, tradierte und formal logisch begründete, aber auch in absurde Behältnisse eingefasst. Das Aktivieren der Schreibfunktion (z.B. das Ausfahren der Mine) kann auf vielfältige Art geschehen: undramatisch, kühl pragmatisch oder sinnlich lustbetont, genießerisch; bloß Kappe ab oder sich an den Gesetzen der Mechanik erfreuen, vielleicht sogar den Sportsgeist der menschlichen Hand in seinen akrobatischen Fähigkeiten bestaunen. Aber auch als Vehikel gnadenloser, systematischer, den Konsum anstachelnder Kreativität werden verborgene und offensichtliche Intentionen deutlich: Gestaltungsmuster wie Materialwahl und -einsatz sowie Farb- und Formsymbolik sind auf bedachte Zielgruppen bestimmt. Als billige oder teure Werbeträger in Bild, Schrift, Zeichen oder als Objekt selbst können sie Botschaften, Meinungen und Inhalte transportieren, das passende Lebensgefühl für jedes Alter vermitteln, mit dem Image bekannter Markennamen gewisse soziale Identifikationen stiften. So lässt das gewählte Schreibgerät Schlüsse auf den Benutzer zu, der Ausdruck bestimmter Haltungen kulminiert im Stift. Weil Schreibgeräte auch Ausdrucksträger jeweils aktuellen ‚Zeit-

geistes‘ sind, werden sie zu Gradmessern gesellschaftlicher Zustände. So fördern und erzwingen der ständige Hunger auf Neues und die Suche nach profitträchtigen Produkten Funktionsverfall und -verschiebung bei den Schreibgeräten und degradieren sie zu bloß modischen Gebilden.“²³¹

In den Ausstellungen wird versucht, die gefundenen Codierungen in künstlerischen Arrangements zu thematisieren und sogar weitere, noch vage Codierungen zu provozieren und durchdenken zu lassen. Diese Arbeitsweise muss als alchimistisch²³² und experimentell charakterisiert werden. Gottfried Korff beschreibt sie treffend als „herbeixperimentierte Versuchsanordnungen“: „Aus dem phänomenal Vorfindbaren soll das phänomenal Versteckte und nie Gesehene erschlossen, durch Versuchsanordnungen herbeixperimentiert werden. Die Alchimie verbindet so das Prinzip sinnlich-empirischer Erkenntnis, gewonnen aus einem katalogisierten Bestand, mit dem Prinzip imaginativer Spekulation, die auf Ungewohntes, Unbekanntes, Virtuelles aus ist.“ (Korff 1995: 22f.) Letztlich entstehen so Entwürfe treffender, provozierender, anfragbarer, umfassender oder individueller, auf jeden Fall temporärer Bilder von Welt im Sinne des *theatrum mundi*. Somit setzt sich das *Museum der Dinge* in die Traditionen der Kunst- und Wunderkammern des 16.-17. Jahrhunderts, deren Sammlungen aus der Faszination am Seltsamen, Ungewöhnlichem, Aufsehererregendem entstanden und einen Anspruch auf Darstellung des Makrokosmos im Mikrokosmos der Sammlung vertraten.²³³ Die gesammelten Objekte wurden gemäß einem spielerisch-zweckfreien Anspruch in scheinbar zerstreuter, aber vorsätzlicher Unordnung miteinander in visuellen Austausch gebracht, „um der Spielfähigkeit der Natur das Assoziationsvermögen der Augen zur Seite zu stel-

231 Zitiert nach Flagmeier 1995: 66ff.

232 Bezeichnenderweise trug die erste Ausstellung des damals noch allein *Werkbundarchiv* genannten Museums den Titel: Alchimie des Alltags; im Katalog definiert durch den Untertitel: Gebrauchsanweisung für einen neuen Museumstypus (Giessen: Anabas-Verlag, 1987).

233 Der Mediziner Pierre Borel beschrieb seine eigene Kunstkammer als „eine Welt im Haus, ja im Museum, das ist ein Mikrokosmos und ein Kompendium aller außerordentlichen Sachen.“ („Hic enim orbem in domo, imo in Museaeo, id est microcosum seu rerum omnium rariorum Compendium.“ In: Borel, Pierre (1649) *Les Antiquitez, Raretez, Plantez, Minéraux, autres choses considerables de la Ville et du Comté de Castres* [...], Castres, 132.). Vgl. Bredekamp 1993: 70; auch Balsiger 1970.

len...Der Anspruch des Spielerisch-Zweckfreien half, die Balance zwischen Anwendung und Grundlagenforschung, Lust und Effekt, Freiheit und Zweckgebundenheit zu halten und die Naturgeschichte nicht etwa im Telos des puren Nutzens aufgehen zu lassen“ (Bredenkamp 1993: 70f). Um das Finden und Zeigen solcher Beziehungen zwischen den gesammelten Objekten, die sinnreiche wie lustvolle Assoziationen für den Entwurf eines umfassenden, aber doch individuellen Bildes von Welt erlauben, ist das *Museum der Dinge* bemüht.

Daneben verweisen Leitmotive wie Fragmentation, Spurensuche, Kombinatorik und Gegenwartsgebundenheit²³⁴ auf die Orientierung des *Museums der Dinge* an postmodernen Theorien. Der Geschichtsschreibung wird im Sinne Benjamins ein konstruktives Prinzip zu Grunde gelegt: „Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet.“ (Benjamin 1977: 258) Wichtige, als weniger relevant oder als nebensächlich bewertete Ereignisse wie Objekte vermitteln, gemäß dieser Auffassung, gleichbedeutend Erkenntnis darüber, was Geschichte ist oder sein kann. Das Nacheinander als zeitliche Dimension von Geschichte wird zu Gunsten einer Summierung allen Geschehens (als potentiell zu untersuchender Vorrat) zurückgestellt. Vergangenheit wird als Raum und Fundus verstanden, wo im „Hier und Jetzt“²³⁵ ausgewählt, assoziiert und experimentiert werden kann. Die Beschreibung der Intentionen und Abgrenzungen der museologischen und historischen Arbeit des *Museums der Dinge* erfolgt folgerichtig im Bild des „Spukhauses“. Thiekoetter liefert die Schlagworte: „Keine Geschichtswerkstatt, eher ein Spukhaus. Keine Dokumentation, keine Illustration von ‚Geschichte‘. Keine raunende Beschwörung des Imperfekts. Die Dinge nicht im Es war einmal...isolieren. Echter Erinnerung Raum geben. Das Erscheinen von inneren Bildern fördern. Den Zusammenhängen nachforschen, die die Relikte der Vergangenheit mit aktueller Befindlichkeit verbinden. Die Lee-

234 Siehe die Ausstellungskataloge „Alchimie des Alltags“ (1987) und „ohne Titel. Sichern unter...“ (1995).

235 Das „Hier und Jetzt“ ist eine Begrifflichkeit für Situationsgebundenheit und Gegenwartsverwiesenheit aus Benjamins berühmten Text „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (1977: 136ff): „das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet. An diesem einmaligen Dasein aber und an nichts sonst vollzog sich die Geschichte, der es im Laufe seines Bestehens unterworfen gewesen ist“ (Benjamin 1977: 139).

re fühlbar machen, die sie bezeichnen. Den Resonanzen nachspüren, die sie in uns erzeugen.“ (Thiekoetter 1999: 19)

Raumbilder als Präsentationskonzept

Ausstellungen als Bilderrätsel

Ausstellen wird im *Museum der Dinge* nicht im konventionellen Sinne verstanden. Im „Museums katalog“²³⁶ wird von der Kuratorin Angelika Thiekoetter definiert: „Ausstellung bedeutet zuerst, den Dingen die Fremdheit zu bewahren, die sie im Raum des Museums gewinnen. Die Fremdheit, die das Ding für einen erschrockenen, neuen und wachen Blick disponiert. Einen Blick, der in den Ritualen des Alltags nicht verschlissen ist und stumpf angesichts des Gewohnten, Allzuvertrauten bleibt *das kann natürlich auch einmal heißen, dass – Überraschung! – der Fön bei uns fönt und die Heizsonne heizt und das Telefon klingelt.* Die Dinge vermögen einen Eigensinn abseits ihrer Alltagsfunktion zu entfalten. Sie finden Nachbarschaften, die sich dem Leben gegenüber abstrakt verhalten. Es entwickeln sich Verwandtschaften eigener Art *ein Fahrzeug namens Trabant beginnt einen Staubsauger namens Star zu umkreisen und ein Rührstab namens Komet zieht fröhlich seine Bahn.* Den Dingen gesellen sich Undinge zu, denn die *hardware* kommt nicht ohne die *software* aus. Was sich formiert, sind räumliche Bilder – Raumbilder, die als Grundmodul jeder Ausstellung fungieren. Im Glücksfall gelingt es, Konstellationen zu schaffen, aus denen sich Einsichten wie Geschenke ergeben.“ (Thiekoetter 1999: 4, Hervorhebungen der Autorin)

In der Ausstellung des *Werkbundarchivs* „ohne Titel. Sichern unter...“²³⁷ betrat man beispielsweise einen hohen Raum, der in der Mitte durch intensive, aber einseitige Platzausnutzung bei gleichzeitiger Leere im übrigen Raum irritierte. Kompakte Metallregale fast in Raumhöhe markierten einen Mittelpunkt. Dessen Umfeld füllten nur wenige einzeln

236 Schon dieser basiert auf keinem herkömmlichen Format, sondern umfasst als „Museumskiste“ das Museumsbuch, das Programmheft zur Ausstellung, 10 Postkarten, 104 Bildkarten, einen Musterfächer aus 16 Ornamentkarten, einen 10teiligen Satz Umrisskarten, eine Bleistiftedition und eine Flaschenpost.

237 Die Ausstellung wurde vom 13. Januar bis zum 2. Juli 1995 im Martin-Gropius-Bau in Berlin gezeigt.

stehende und hängende Objekte, die wegen der Vereinzelung zunächst nicht in den Blick fielen. Die Konzentration und Aufmerksamkeit wurde visuell und auditiv auf die Metalltürme und ihren Inhalt gelenkt. Dort ruhten die Objekte aber nicht nur zur Anschauung, sondern begannen ihrer Bestimmung entsprechend zu funktionieren, was eine Geräuschkulisse aus Mixern, Staubsaugern, Fönen usw. erzeugte. Zu dem Klangteppich der Maschinengeräusche waren in den Regalen alltägliche und ehemalige Haushaltsgeräte wiederzuerkennen. Die Faszination der Suche nach Bekanntem schlug bei vielen Besuchern in Verstimmung um, wenn die unerreichbare und uneinsehbare Höhe der Regale die Entdeckungslust abbremsste. Die einzige Möglichkeit, um die Ausstellungsobjekte auch in der Höhe zu erkennen, war die Bewegung in und durch den Raum. Mit der Veränderung des Abstands zwischen Betrachter und den betrachteten Objekten veränderten sich die Beziehungen zur gesamten Präsentation. In den Regalen „verbanden sich“ Objekte zu Objektgruppen mit gleicher Funktion oder unterschieden sich durch Hersteller, Entstehungszeit oder Design. Die Bewegung veränderte aber auch die Beziehung der Besucher untereinander und provozierte den Austausch von mit den Ausstellungsobjekten assoziierten sowie individuellen Erinnerungen und Geschichten. Eckhard Siepmann, einer der Ausstellungskuratoren, beschreibt: „Mit dem Raum ändert sich die Situation des Besuchers...Der autonom gewordene Raum tritt in ein spannungsreiches Verhältnis mit dem Besucher. Der Raum ist so konzipiert, dass der Besucher mit jedem einzelnen Schritt, ja idealerweise mit jeder Bewegung sich in einer Konstellation befindet, die immer neu ist...In den poetischen Konstruktionen gibt es keinen Zuschauer mehr.“ (Siepmann 1995: 10ff)

Ausstellen wird im *Museum der Dinge* als Konstruieren von sogenannten *Raumbildern*²³⁸ verstanden, welche durch visuelle Verknüpfungen von Objektensembles den Charakter von einem oder mehreren „Bilderrätseln“ erhalten.²³⁹ Aus der Überzeugung, „dass ein Verhältnis zur Ver-

238 Walter Benjamin erstellt für eine neue Art der Geschichtsschreibung, ausgehend von der These: „Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten.“ (1982: 569) die Theorie der „dialektischen Bilder“. Siehe auch Benjamins Aufsatz „Über den Begriff der Geschichte“, in Benjamin 1977: 251-261.

239 Diese Annäherung an Geschichte beschreibt Konersmann (1991: 73) – beziehend auf Benjamin – folgendermaßen: „Das Wissen vom Gewesenen ist bildhaft. Dies liegt einerseits an der Art und Weise der historischen Wahrnehmung, deutet aber auch auf ein *fundamentum in re*.

gangenheit nur als Raumkonstruktion auszubilden ist“ wird die These formuliert, „dass die genuine Aufgabe des Museums die Konstruktion von Räumen ist“ (Siepmann 1995: 6). An einer anderen Stelle bezeichnet Siepmann die Raumbilder auch als „begehbare Geschichtsbilder auf begrenztem (Natur-, Stadt- oder Innen-) Raum“ (Siepmann 1987: 65). Unvereinbar mit den Bemühungen um szenische Konstruktion oder gar naturalistische Rekonstruktion von historischen Räumen und Situationen wie auch im Gegensatz zu Museen, welche die Zeugnisse der Vergangenheit als Geschichtserzählung addieren, versucht das *Museum der Dinge*, die Auseinandersetzungen mit Vergangenheit und Gegenwart als „temporäre, subjektive, poetische Raumkonstruktionen“ erfahrbar zu machen. Entsprechend der Auffassung der Dadaisten und Surrealisten, dass Wirklichkeit nicht mittels Abbildungen, sondern nur durch Montage unterschiedlicher Gegenstände zu bewältigen sei, entstehen die Raumkonstruktionen aus der Kombination von scheinbar nicht Zusammengehörendem, Zufälligem oder Massenhaftem am ungewohnten Ort des Museums. Unkonventionelle Zugänge und Sichtweisen auf Geschichte und Gegenwart sollen durch künstlerisch-ästhetische Raumerlebnisse geschaffen werden. Der Ausstellungsraum wird zum grundlegenden Medium, der die meist vielschichtig wahrnehmbaren Raumbilder vermittelt: „Die ausgestellten Dinge, die gewählte Raumarchitektur, das Licht und die Töne konstituieren den Raum – der Raum wiederum steigert die Ausstrahlungskraft der Dinge.“ (Siepmann 1995: 11) So bleiben die Ausstellungsobjekte von zentraler Bedeutung. Sorgfältig ausgewählte Positionen der Objekte zueinander sowie im und zum Raum sollen dabei weniger Interpretationen oder Informationen liefern, als vielmehr „Bilderrätsel“ entstehen lassen. Durch den konstruierten, ursächlich fremden, zumindest ungewohnten räumlichen Kontext soll der Blick auf die Ausstellungsobjekte verfremdet und irritiert (sogar schockiert) werden, damit Konnotationen lesbar werden, die vorherrschende Betrachtungs- und Bewertungsmuster in Frage stellen. Gerade die ungewohnten Objekt- und Raumbeziehungen üben oft einen sich kaum zu entziehenden, faszinierenden Reiz aus, der das besondere Raumerlebnis schafft. Während der Wahrnehmung der Fremdheit des Raumes und seiner spezifischen Ästhetik sollen bewusst und/oder unbewusst die Elemente des Raumes

Denn die Vergangenheit oder, wie der Kontext zu ergänzen erlaubt, die besiegten Vorfahren haben in der Textur der Geschichte Bilder hinterlegt, und es ist an der Gegenwart, diese Botschaften aufzunehmen. Die Aufnahme ist die Aktualisierung.“

und Interieurs sowie deren Beziehungen zueinander rezipiert und deco- diert werden, in dem Bemühen, intendierte und assoziierbare Bedeutun- gen aufzudecken. Der Besucher soll physisch in das Ausstellungsarran- gement einbezogen werden, um sich mit dem Raum und den erzeugten Verweisen und Deutungszusammenhängen auseinanderzusetzen.

Abgrenzungen

Die Kompositionen von *Raumbildern* erheben keinen Anspruch auf Ob- jektivität und Vollständigkeit von Ausstellungsinhalten. Das Fragmenta- rische und Prozeßhafte ist Programm. Die Präsentation soll weniger ver- meintlich gesichertes Wissen vermitteln, als vielmehr den Besucher in die konkrete Arbeit des Museums einbeziehen: „Die Art, wie die Dinge zusammengestellt sind, wie immer neue Konstellationen geschaffen wer- den, verdeutlicht Sammlungsinteressen, Sammlungsspuren, Sammlungs- richtungen. Sie werden etwas erfahren von den stark individuellen Prä- gungen dieser Sammlung, den Potentialen, die wir darin vermuten, den Hoffnungen, die mit ihrem Aufbau verbunden waren, von unserer Um- gehensweise mit den Dingen und von unseren Ordnungsstrukturen.“ (Flagmeier 1995: 9) Eine konsequenzreiche Prämisse des Museums ist, dass Ausstellungen erst Vollständigkeit und Geschlossenheit erfahren, indem der Besucher entscheidet, was er sich anschaut, wie er sich be- wegt, was er in Beziehung setzt und wie er interpretiert, d.h. in seiner subjektiven Erfahrung.

Es soll nochmals betont werden, dass sich die Präsentationsform der *Raumbilder* entschieden von Darstellungsformen abgrenzt, welche An- näherungen an vergangene Lebenswelten und Weltentwürfe durch szeni- sche Darstellungen und vermeintlich naturalistische Rekonstruktionen suchen. Ebenso steht diese Präsentationsform den seit Ende der 1980er Jahren üblichen Ausstellungen zur Volks- und Alltagskultur entgegen. Denn diese zeigen ausschließlich den Funktions- und Gebrauchswert der Objekte ohne Interesse an deren Symbol- und Bedeutungsordnungen.²⁴⁰

Die größte konzeptionelle Ähnlichkeit der hier zu beschreibenden Prä- sentationsform kann zu den mit dem Terminus *Szenographie*²⁴¹ bezeich-

240 Siehe Korff 1992: 12.

241 Dieser französische Terminus für Ausstellungsgestaltung wird seit weni- gen Jahren auch in Deutschland und der Schweiz benutzt, um eine spezi-

neten Ausstellungsgestaltungen gefunden werden. Trotz dieser Nähe soll der Begriff *Komposition* der Abgrenzung dienen, da der Umgang mit den musealen Objekten eine grundlegende Differenz markiert. Denn wie Gorgus mit Bezug auf das französische Verständnis des Begriffs herleitete, „meint Szenographie konsequenterweise Inszenierungen, die ohne museale Objekte auskommen, Objekte, die keine Aura im Benjaminischen Sinne besitzen“ (Gorgus 2002: 136).²⁴² In Deutschland wurde der Begriff *Szenographie* von Martin Roth im Zusammenhang mit den Ausstellungen des Themenparks auf der EXPO 2000 in Hannover eingeführt.²⁴³ Eine präzise Definition von *Szenographie* ist allerdings weder aus diesem Zusammenhang noch darüber hinaus bekannt.²⁴⁴ Roth, der Leiter des Themenparks, definierte sehr allgemein: ...Szenographie ist, einfach formuliert, das Handwerk, dreidimensionale Räume so zu inszenieren, so einzurichten, dass Inhalte verstärkt durch gestalterische Mittel deutlicher und prägnanter in ihrer Wirkung und damit in der intendierten Aussage werden... (Roth 2001: 25) Bei Gorgus lassen sich Stichworte finden, wie: die Dramaturgie des Raumes, Gestaltungen atmosphärischer Gesamteindrücke, von zeitlich begrenzten Orten der Interpretation, von Orten der Emotion und der Bilder. Wie bei *Kompositionen* ist auch hier keine (Re)Konstruktion historischer oder aktueller Kontexte beabsichtigt, sondern das konkrete Entwerfen und Gestalten von Räumen als „Übersetzungen“ der intendierten Inhalte. Von einem musealen Kontext entfernen sich die Schweizer SzenographInnen am deutlichsten, in deren

fische Form der Ausstellungsgestaltung zu bezeichnen. Um eine kontinuierliche, aktuelle Auseinandersetzung mit der Szenografie bemühen sich in Deutschland besonders die Mitarbeiter der *Deutschen Arbeits-schutzausstellung* in Dortmund mit seit dem Jahr 2000 jährlich veranstalteten Tagungen. Die aktuelle Situation in der deutschsprachigen Schweiz wird in der bisher unveröffentlichten Studie von Anne Lorenz „Freie Szenografie Szene Schweiz“ im Auftrag der *Hochschule für Gestaltung und Kunst* Zürich (2002) vorgestellt.

- 242 Siehe auch Drescher 2000. Gorgus verweist jedoch darauf, dass im Gegensatz zu den Kunstmuseen, die Kunstinstitutionen in Frankreich noch stets vom Objekt bzw. Kunstwerk ausgehen.
- 243 In der französischen Museologie wird der Begriff „Szenographie“ allerdings ähnlich unspezifisch wie der deutsche Begriff „Inszenierung“ und meist synonym mit „mise en scène“ für „Ausstellungsgestaltung“ verwendet. Siehe Gorgus 2002.
- 244 Hervorzuheben ist hier das Kapitel „Szenographie-Definitionen“ bei Gorgus 2002: 135ff, welches sich aber primär mit französischen Definitionen des Terminus auseinandersetzt.

Definition von Szenographie weder der Begriff „Museum“ noch „Ausstellung“ auftaucht.²⁴⁵

Aus den Beschreibungen des Themenparks auf der Expo 2000²⁴⁶ kann spezifiziert werden: Nicht Allegorien, Symbole, Metaphern wie in den vorangegangenen zwei Jahrzehnten sondern konkrete Aussagen sollen den Hauptbestandteil der Ausstellung bilden. Die Ausstellungsästhetik soll sich, wie Martin Roth Hal Fosters „The Return of the Real“ zitierend proklamiert, „zum Wirklichen, nicht zum Virtuellen, zum Originalen, nicht zum Konstruierten und zum Realen, und nicht zum Visionären wenden“ (Roth 2001: 32). Die Gestaltung soll über das eigentliche „Ausstellungsobjekt“ hinausgehen und sowohl die räumliche und kontextuelle Umgebung wie den Betrachter selbst in seine Gesamtdramaturgie einbeziehen. Die Präsentation bezieht dafür Elemente der Architektur und der Theaterdramaturgie deutlich ein.²⁴⁷ Durch die Wahl ungewöhnlicher Orte für die Exponate sowie durch den Einsatz moderner Präsentationstechnologien sollen Raum, Architektur und Objekt eine Einheit bilden bzw. sich ästhetisch annähern. Betont wird der Anspruch, besonders abstrakte Begriffe und Themen zum Gegenstand der Präsentation zu machen. Damit soll zum einen die Möglichkeit ergriffen werden, „in die politische Diskussion einzugreifen..., Ausstellungen in die Mitte des gesellschaftlichen Bewusstseins zu rücken und als Medium des Diskurses zu nutzen“

245 „Szenografie ist ein Kommunikations – und Transportmedium im Spannungsfeld von Kultur, Wirtschaft und Wissenschaft, das an der Schnittstelle von Konzeption, Ausführung und Rezeption operiert. Szenografie ist publikumsorientiert, inhaltlich fundiert, gestalterisch anspruchsvoll, integriert performative und kinematographische Elemente und bedient sich aktueller Mittel und dramaturgischer Abläufe. Szenografie ist die Kunst, Räume so zu inszenieren, dass Inhalte durch gestalterische Mittel deutlicher und prägnanter in ihrer Wirkung und damit in der intendierten Aussage sind.“ (Lorenz 2002: 21)

246 Siehe Museumskunde Band 66/ 1/ 01 zum Thema: Szenographie – Zur Zukunft der gestalteten Ausstellung, besonders die Beiträge von Griefahn und Roth.

247 Sowohl bei den französischen, deutschen und schweizer Szenographen sind enge Beziehungen zu Theater, Oper und Film festzustellen, wenn sie nicht sogar selbst aus diesen Bereichen kommen. An der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe gibt es seit 1990 einen Lehrstuhl für Szenographie, der sich zunächst als Reaktion auf den Wandel des Berufsbilds des Bühnenbildners verstand. Grundlegend ist ein interdisziplinärer Vernetzungsgedanke, der für die Raumgestaltungen – Bühne wie Ausstellungen – alle zeitgenössischen Medien und Technologien vorsieht.

(Griefahn: 2001: 11). Zum anderen ist für die Erfüllung des gestellten Anspruchs sowohl an Inhalt wie Form ein hohes Maß an Interdisziplinarität notwendig, was komplexe, kommunikative und kreative Formen der Zusammenarbeit erfordert. Als Grenze dieser Präsentationsform wird ausdrücklich die Loslösung der Präsentation vom darzustellenden Inhalt betont, wodurch allerdings die Ausstellungen auch zum reinen Event oder Spektakel werden können. Daneben wird *Szenographien* eine kurze Existenz durch schnellen Attraktivitätsverlust zugestanden, wohingegen gerade der finanzielle Aufwand solcher Präsentationen fast durchweg als außergewöhnlich hoch eingeschätzt wird.²⁴⁸ Damit rückt *Szenographie* in verdächtige Nähe zu den eventartigen Mega-Ausstellungen der 1980/90er Jahre, was der mitunter alternativ verwendete Begriff „Erlebnisausstellung“ verstärkt.

Unbeständige Beständeausstellung

Als Beispielpresentation für *Kompositionen* soll eine permanente Ausstellung des *Museums der Dinge* untersucht werden. Der Begriff „permanente Ausstellung“ kann hier nur unter Vorbehalt verwendet werden, da das Ausstellungskonzept „unbeständige Ausstellungen der Bestände“ des *Museums der Dinge* vorsieht.²⁴⁹ Mit diesem Konzept einer unbeständigen Beständepräsentation soll zum einen eine große Anzahl an Objekten und die Vielfalt der Sammlung vorgestellt werden. Zum anderen kann der Vielzahl möglicher Bedeutungen bzw. Codierungen der Museumsobjekte und Objektarrangements Rechnung getragen werden. Sukzessive werden auf diese Art und Weise verschiedene Sammlungskonzepte vorgestellt. Des Weiteren werden während der Ausstellungsdauer einzelne Objektarrangements oder auch ganze Räume umgestaltet. Die sich konti-

248 Als Hauptreferenzprojekt der Szenografie gilt neben der Expo 2000, der Millenium Dome in London und die Schweizer Expo.02. Siehe Lorenz 2002: 5.

249 Dieses Ausstellungskonzept kann als Antwort auf die Kritik an statischen, infolge langer Laufzeiten oft veralteten Dauerausstellungen verstanden werden. Damit wird eine beständige Diskussion um Dauerausstellungen aufgegriffen, die nach Möglichkeiten höherer Flexibilität fragt. Skandinavische Museumspädagogen versuchten schon 1969 auf einem Treffen in Göteborg ein Umdenken in Bezug auf Dauerausstellungen durch eine Umbenennung in *basic exhibition* oder *Grundaussstellung* auszulösen.

nuierlich verändernde Form entspricht sodann dem Verständnis des experimentellen Kombinierens und Wiederauflösens möglicher Objektbe-deutungen.²⁵⁰ Hervorgerufene Assoziationen und Interpretationen aktueller und historischer kultureller Phänomene bleiben somit auf Grund der Vielschichtigkeit der Objektkombinationen nicht unbegrenzt, sondern werden in der jeweiligen Konstellation der Ausstellung fixiert.²⁵¹

Zugleich aber bietet die *Unbeständige* auch dem *Museum der Dinge* einen Ort des Nachdenkens, denn hier kann das „Sich-beständig-im-Blick-Haben“ praktiziert werden. Die Kuratorin Renate Flagmeier definiert: „Die Unbeständige ist also ein Akt der Reflexion, der Präzisierung und Problematisierung unseres Selbstverständnisses als Museum unter heutigen Bedingungen. Wir wollen die Widersprüche unserer musealen Existenz ins Blickfeld nehmen...Wir wollen im Rahmen der Unbeständigen eine sich stets verändernde Sicht auf die Sammlung gewinnen und ermöglichen.“ (Flagmeier 1995: 5f) Ein Blick auf die Sammlung als Ganzes ist nicht nur wegen der praktisch unübersehbaren Fülle des Materials, sondern durch die Aufteilung der Sammlung auf unterschiedliche Depotorte, das permanente Anwachsen und die ständig modifizierten Ordnungen der Sammlung erschwert. Die *Unbeständige* soll das Überdenken der gewissermaßen fließenden Sammlungsstrukturen ermöglichen, welche durch das kontinuierliche Verschieben und Umgestalten von Beziehungen innerhalb der Sammlung erzeugt werden sowie durch das Verhältnis von Sammlern und Kuratoren zu deren räumlichen und zeitlichen Umfeld.²⁵²

- 250 Leider fällt dieses Konzept permanenter Veränderungen inzwischen oft der personellen Unterbesetzung zum Opfer. Zum anderen erweist es sich als wenig marktfähig, da spektakuläre Vernissagen wegfallen und der überwiegende Teil des Publikums nicht so häufig durch die Ausstellung geht, um sich der permanenten Modifikationen im Sinne der Korffschen Versuchsanordnungen bewusst zu werden.
- 251 Ein ähnliches Konzept von „unbeständiger“ Ausstellung konzipierte das *Jüdisches Museum Franken in Fürth*: An die Ausstellung aus 17 Themenstationen werden zur Vertiefung spezifischer Themen jährlich fünf bis sechs Sonderausstellungen „ANGEDOCKT“. Diese „Andocking“ wird verstanden als Form des ständigen Sich-Veränderns. Siehe *Jüdisches Museum Franken* 1999.
- 252 Darüber hinaus motivierte ein häufig aufgetretenes Missverständnis das Interesse und die Hinwendung zur eigenen Sammlung. Das bis 1998 genannte *Werkbundarchiv* wurde entweder als klassisches Archiv angenommen oder oft nur als Ort auffallender Ausstellungen und Ereignisse,

Seit 1995 werden im *Werkbundarchiv*²⁵³ Ausschnitte der Sammlungsbestände in wechselnden *Raumbildern* gezeigt. Bisherige Stationen der *Unbeständigen* waren: drei Phasen „Aus der Frühzeit des Deutschen Werkbundes (1992), 4. Phase „Zum 20. Geburtstag des Werkbundarchivs“ (1993) und die 5. Phase „Ohne Titel. Sichern unter...“ (1995) mit zwei „Einspielungen“ neuer Bestände „Funkantenne, Sowjeterbe, Kunstobjekt“ (1995/ 96) und „Sammlung Wunderlich“ (1996).

Die hier zu beschreibende Ausstellung „Niemals echt. Die Kunststoffsammlung im *Werkbundarchiv*“ zeigte vom 16.09.1997 bis 11.01.1998 Materialien wie Plastik, Plaste, Elaste, Surrogatstoffe: „Ein Überblick über 50 Jahre Plastikkultur, in kaum unterscheidbarer Ost-West-Parität. Signifikant der Wandel in der Bewertung, die der Kunststoff erfuhr. Das Nyltest-Hemd, der Perlonpetticoat: seinerzeit begehrte Insignien modernen Lebensgefühls. Das heute verbreitete Polyacryl ist als vor allem billiger Ersatzstoff für das Echte, Gediegene geläufig. Die massenhafte Allgegenwart dieser Dinge macht das Sammeln zum Problem. Die Müllhalde ist ihr eigentliches Museum.“ (Thiekoetter 1995: 42) Die Ausstellung wurde im zweiten Stockwerk des Martin-Gropius-Baus gezeigt und war nur mit dem Fahrstuhl zu erreichen.²⁵⁴ Vom Fahrstuhl gelangte man unmittelbar in den beständigsten Teil der *Unbeständigen*: einen Gang bzw. Durchgangsraum im Raumbild eines „Depots“. Die gesamte Ausstellung erstreckte sich über vier Räume, mit dem „Depot“ eine Fläche von ca. 540 m². Neben dem „Depot“ waren der erste und dritte Raum als *Raumbild* gestaltet. Im zweiten und vierten Raum wurde die Ausstellungsthematik in Installationen aus gefundenem bzw. aufgesammeltem Strandgut im Rahmen eines Gastspiels der Künstlerin Ursula Stalder unter dem Titel „Gestrandet. An den Rändern Europas“²⁵⁵ aufgegriffen.

somit eher als Forum und nicht als museale Institution mit permanenten Forschungsinteressen wahrgenommen; wobei häufig der Forschungsgegenstand mit der Institution verwechselt wurde.

- 253 Im Folgenden wird nur vom *Werkbundarchiv* geschrieben, weil die Ausstellung vor der Umbenennung der Institution noch unter diesem Namen gezeigt wurde.
- 254 Erst bei dem Umbau des Martin-Gropius-Baus nach 1999 wurde ein Treppenaufgang geschaffen.
- 255 Unter diesem Titel fand 1994 im Museum für Gestaltung Zürich eine Ausstellung der Sammlung Ursula Stalders statt.

5.2 Die Ausstellung

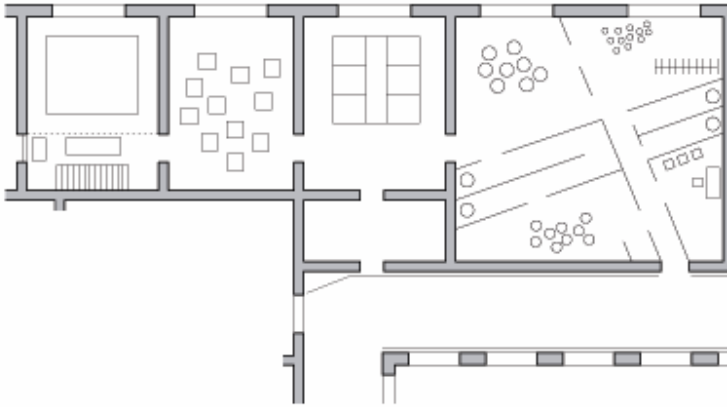


Abb. 51: Grundriss Kunststoffausstellung, Werkbundarchiv

Das Kontinuum

Durchgang und Traumhaus

Der lange Gang als konstanter Rahmen der *Unbeständigen* war bis einschließlich der 6. Phase in immer gleicher Weise gestaltet.²⁵⁶ Wände und Decken waren mit hellblauen Stoffen verhangen, auf deren einzelnen Stoffbahnen Fotos von Regalen mit Objekten in Realgröße gedruckt waren. Der wirkungsvolle Eindruck dieser Installation, besonders durch das 1:1 Verhältnis des Abgebildeten und die strenge Folge der Hängung, ließ das Depot als permanenten Ort der Sammlung in virtueller Form erscheinen.²⁵⁷ Die frontal aufgenommenen, das Format ausfüllenden Motive un-

256 Die darauffolgende Veränderung war in erster Linie der Neuverteilung der Ausstellungsräume sowie der neuen Besucherführung im gesamten Martin-Gropius-Bau nach dessen Renovierung 1999 geschuldet.

257 Im Internet wurde die Sammlung des *Werkbundarchivs* als Sammlung der Superlative präsentiert, wobei als Bildmaterial die Fotos der Depot-

terstützten den dokumentarischen oder sogar reproduzierenden Charakter der Installation, wodurch sich diese zunächst einer Ästhetisierung verweigerte. Mit der Drapierung von Stoffen an der Decke wurde der Installation Tiefenwirkung verliehen und Assoziationen einer Durchgangs-, Lager- oder Tunnelsituation eine Grundlage gegeben. Die Kontinuität der Präsentation, die Drapierung der Stoffbahnen als Tunnel oder Passage sowie die relative Einheitlichkeit des Fotomotivs ließen zwar einerseits die Durchgangssituation ernst nehmen, andererseits fesselten unerwartete Motive und erzwangen der Präsentation die gewünschte Aufmerksamkeit. Die scheinbare Unendlichkeit von Regalen deutete die Materialfülle musealer Sammlungen an und vermittelte im weiteren Sinne eine Ahnung der Dimensionen der dafür notwendigen Lagerstätten. Die möglicherweise aufgeworfene Frage, ob die Fotoinstallationen willkürlich zusammengestellte Objektgruppen oder die reale Sammlung des *Museums der Dinge*. *Werkbundarchivs* wiedergaben, löste sich erst ansatzweise in den folgenden Ausstellungsräumen auf, wenn die fotografisch reproduzierten Museumsobjekte oder Sammlungskomplexe in der Ausstellung wiederkehrten.

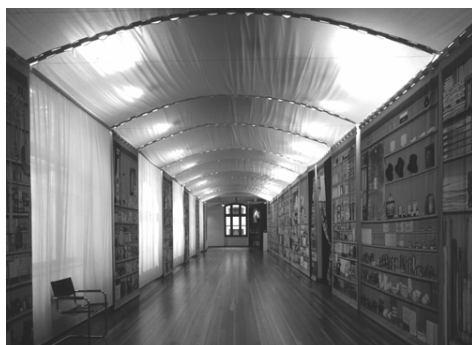


Abb. 52: Das virtuelle Depot (Foto: Museum der Dinge)

Die Virtualität der Regale mit ihren Objekten konnte allerdings auch Distanz und Sensibilität für eine Wahrnehmung erzeugen, die das tatsächliche Vorhandensein der „Depots“, der „Regale“ und letztlich auch der darin versammelten Objekte beständig im Ungewissen ließ. Die mit einem Schwebezustand vergleichbare Situation wurde vom Hellblau der lichtdurchlässigen Stoffe unterstützt. Das direkte Seitenlicht veränderte die

regale dienen, wie sie im Gang der *Unbeständigen* als Wandverkleidung präsentiert erscheinen.

Farbigkeit des Raumes je nach Witterung, Tages- und Jahreszeit, wodurch sanfte Blau-gelb-Töne bis kalte Blau-grau-Töne die Raumatmosphäre bestimmten. Die Kuratorin der Ausstellung nutzte die Metapher eines „Traumhauses“ und beschrieb: „Einen virtuellen Sammlungsraum, eine Art Traumhaus haben wir im Eingangsbereich unserer Ausstellungsräume geschaffen: kein festes Gehäuse, sondern ein zeltartiger, transitorischer Raum, der eine zugleich offene und geschlossene Struktur hat, der einen zugleich realen begehbaren und symbolischen Ort bildet.“ (Flagmeier 1995: 9) Dieser be- und durchgehbare Raum konnte, wie oben beschrieben, als „Depotraum“ erkannt werden und entsprechend zum Betrachten der Fotos mit den Regalen und Objekten genutzt werden. Die Denotation von Depot, Sammlungsgruppen und einzelnen Objekten führte aber meist unter dem Einfluss der erzeugten Raumatmosphäre von Fragen nach der Unmöglichkeit der räumlichen Rekonstruktion des Depots zu Fragen nach dem allgemeinen Phänomen des Sammelns, Aufbewahrens und Speicherns. Das Speichern und Ordnen wurde mittels der Regale codiert, deren Funktion das Aufbewahren, Bergen und Lagern ist. Die abgebildeten siebzehn Regale stellten mit ausgewählten Gruppen von Museumsobjekten verschiedene Sammlungskomplexe vor. Auffallend war eine Dominanz von Industrieprodukten: Tassen, Vasen, Uhren, Haushaltsgeräte neben Objekten virtueller Welten, beispielsweise Figuren von Star Wars, He-Man und Jurassic Park, oder vergangener realer wie der DDR, neben einem Regal mit schwarz-gelben Objekten oder sogenannter Markenware bis zu Regalen ausschließlich mit Büchern. Wenn Ordnungsprinzipien auch nur schwer erkennbar waren, machte die Zusammenstellung in den Regalen doch deutlich, dass sie kein willkürliches Durcheinander, sondern ein bewusst angelegtes Neben-, Über- und Nacheinander war. Lücken zwischen den Objekten erschienen oft nicht einfach als „übrige Stau-, Frei- oder Leerräume“, sondern vielmehr als „Platzhalter für Abwesendes, noch nicht Gefundenes“. Das genaue Betrachten der Objekte und besonders deren Kombinationen in den Regalen lieferten zunächst Codierungen für „Sammelleidenschaft“, „Faszination für Materialien und Formen“, für „Passion bis Besessenheit am Finden von Ähnlichkeiten auf den entlegensten Gebieten“. Die Ungewohntheit und (scheinbare) Alltäglichkeit einiger der gezeigten Objekte im Museumskontext führten aber auch unweigerlich zu Fragen nach den Kriterien von Wert und Abfall. Das virtuelle Depot konnte somit als „symbolischer Ort“ für den alltäglichen wie den museologischen Umgang mit (gesammelten) Objekten sensibilisieren. Meist unbemerkt und intuitiv vollzogen die Besucher den Vorgang museologischen Ordners,

der Zuweisung von Wert, der Vermutung von Bedeutungen, der Selektion mit Blick auf Sammlungs- und Ausstellungsinteressen nach.

Sichtbares und Unsichtbares

Mit dem Depot als „Ausstellungsgegenstand“ wurde in der Installation die Sammlung sichtbar gemacht. Die Entscheidung, das Depot nur virtuell in die Ausstellung zu verlegen und nicht konsequent begehbar zu machen, wurde, so erfährt man im Katalog der ersten *Unbeständigen*, aus räumlichen Gründen getroffen. Doch auch die fotografische Dokumentation der vorhandenen Depotschränke in einem 1:1 Verhältnis erwies sich für die beabsichtigte (Re)Präsentation wenig geeignet. Denn, so erläutert die Kuratorin, „In der Realisierung mußten wir wieder die alte Erfahrung machen, dass es nicht möglich ist, ein Bild zu machen, ohne es als Bild zu komponieren; darum ein den räumlichen Gegebenheiten angepasstes Regal. Ein Regal auch deshalb, weil es die bildliche Umsetzung des Depot- und Sammlungsgedankens bedeutet. Die Verlagerung des Depots in die Ausstellungsräume liegt in transformierter Form dem Gestaltungskonzept aller Ausstellungsräume zugrunde: die ausgestellten Dinge sind gestapelt, aufgereiht, eingeschweißt, eingehüllt, angesammelt.“ (Flagmeier 1995: 9) Hier zeigt sich ein grundsätzliches Charakteristikum musealer Präsentationen: der Aspekt von intendierter Gestaltung durch Konstruktion und Komposition. Die öffentliche Nutzung konkreter Orte als Ausstellungsräume und besonders die Kommunikationsabsichten gegenüber einem Publikum verlangen grundsätzlich immer Veränderung und Neugestaltung dieser Orte.²⁵⁸ So war weniger eine naturalistische Rekonstruktion des Depots in den Ausstellungsräumen beabsichtigt als vielmehr das Thematisieren von allgemeinen Phänomenen des Sammelns sowie der Arbeitsweisen des *Werkbundarchivs* im Umgang mit ihrer Sammlung. Die fotografierten Depotschränke hätten selbst die Position von Ausstellungsobjekten eingenommen. Vielleicht hätten sie die Neugier auf die Sammlung durch den nur mühsamen, eingeschränkten Blick auf die eingelagerten Objekte steigern können, doch die Sammlung

- 258 Selbst die sogenannten „Originalschauplätze“ in musealer Nutzung sind in dem Sinne keine authentischen Orte, sondern immer schon auf Vermittlung bestimmter Inhalte ausgerichtete Konstruktionen von Orten. Dieser Aspekt wird von Freilichtmuseen gern unterschlagen, weil mit der Authentizität des Ortes um Besucher geworben wird. Siehe Exkurs „Freilichtmuseum“.

selbst wäre verborgen geblieben. Genau diese aber der Präsentation und Diskussion zu stellen, war in der *Unbeständigen* beabsichtigt. Aus diesem Grund wurde auch die allgemeine Konditionierung, eher Regalreihen als „Schränke für Depot oder Lager“ zu denotieren, bei der Konstruktion der depotähnlichen Situation berücksichtigt.

Die Flüchtigkeit der Codes

Ein weiterer Aspekt konnte mit den eigens für die Ausstellungssituation konstruierten Regalen besser als mit den geschlossenen Schränken codiert werden: das Prinzip der offenen Sammlungsordnung. Die Offenheit der Regale lenkte die Aufmerksamkeit auf die gesammelten Objekte und machte die Zusammenstellungen als Ordnungen erkennbar. Allerdings wurden weder inner- noch außerhalb der Fotoinstallation die einzelnen Objekte und Sammlungskomplexe durch Beschriftung oder Text benannt oder beschrieben. Zudem entzogen sich die vorgestellten Ordnungen in typologische oder chronologische Reihen nach Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten in Material, Herkunftsort und -zeit weitgehend den Museumskonventionen. Manchmal waren Spuren solcher Kriterien zu finden, doch die Feststellung eines zu Grunde liegenden Prinzips scheiterte oft an wenigen Objekten. Die alltäglichen Objekte, deren Funktionalität eine konventionell bestimmte Einordnung vorschreibt, nahmen bei näherer Betrachtung zunehmend Fremdheit an, da die gewohnte Ordnung mit den präsentierten Zusammenstellungen nur wenig Übereinstimmungen zeigte. Daneben erschienen manche der Ordnungen geradezu trivial, wenn beispielsweise die Farbe von Objekten zum Kriterium wurde. Doch gerade diese scheinbar simplen Ordnungen ließen die mit den Objekten einer Gruppe in irgendeiner Weise verbundenen Phänomene am ehesten decodieren. Denn die oft deutlich sichtbare Übereinstimmung zwischen den ausgewählten, sehr unterschiedlichen Objekten verwies meist unmittelbar auf mit der Codierung verbundene Konnotationen eines spezifischen Lebensgefühls, gesellschaftlicher Rollen und Positionen, von Zielen, Hoffnungen, Träumen, kulturellen Traditionen, Ritualen, Konventionen oder Wissens- und Vorstellungshorizonten.

Die Ordnung innerhalb der Regale zeugte ferner nicht von Entscheidungssicherheit durch gleichmäßiges Nebeneinander und deutliche Abgrenzungen, sondern machte durch Nähe und Ferne das dezidierte Zusammengehören von bestimmten Objekten sowie die Unsicherheit, das Zweifeln des Ein- oder Ausgliederns mit anderen deutlich. Die ausge-

stellte schwarz-gelbe Kaffeetasse konnte beispielsweise den Farbcodes, aber ebenso den Codes zu Trends der 1950er Jahre oder zur Wagenfels-Produktion zugeordnet werden. Diese Unbestimmtheit spiegelte die Prozesshaftigkeit der Festlegung von Sammlungsordnungen, die sich auf teils vage Äquivalenzen bezieht, teils in der Uneindeutigkeit bleibt und letztlich immer Ausdruck einer Wahl ist. Die jeweilige Entscheidung über Zuordnungen wird im *Museum der Dinge* gemäß aktuellen Sammlungsinteressen und in Hinblick auf künftige Ausstellungsprojekte getroffen, gilt aber niemals als definitiv und endgültig. Hinter dieser Haltung steht die Auffassung eines dynamischen Archivcharakters von Museen, den Eugen Blume folgendermaßen beschreibt: „Die Museen sind Archive, deren Gegenstände die Erinnerung an universelle geistige Zusammenhänge speichern, die nicht nur einfach ablesbar sind, sondern deren besondere Energien mit der Gegenwart zu neuen Themenfeldern verschmelzen, die im Verlauf der Bewusstseinsprozesse ihre Gestalt permanent ändern.“ (Blume 1997: 262)

Die Raumbilder

Der Kunststoffraum

Vollplastik

Ein zurückgezogener Vorhang innerhalb der fotografischen Wandverkleidung des Gangs markierte den Eingang in den ersten Ausstellungsraum. Ein aufdringlicher Plastikgeruch ließ unmittelbar das Thema der Ausstellung präsent werden. Vom roten Fußboden bis zu den von der Decke herabhängenden Vorhängen war der Raum mit Kunststoffobjekten gefüllt bzw. schien aus Kunststoffmaterial zu sein. Dieser unvermeidlich erste Eindruck, bei dem sich der Gegenstand der Ausstellung so unmittelbar aufdrängte, überraschte, war unerwartet und machte neugierig. Eine Orientierung im Raum verhinderten die überall von der Decke hängenden, dünnen, transparenten Folien, welche als Vorhänge für Eingänge zu kleinen Binnenräumen dienten. Bei Bewegungen im Raum erzeugten die Vorhänge knisternde Geräusche. Die Raumgliederung übernahmen in mittlerer Raumhöhe hängende, großflächige „Fotohüllen“²⁵⁹,

259 Diese „Hüllen“ sind Duschvorhänge, welche auf einer Seite über die gesamte Fläche verteilte quadratische Fächer enthalten.

die den Raum in Gänge und unregelmäßige, geschlossene Abschnitte unterteilen.

Der Blick durch die transparenten Fotohüllen war durch eingesteckte Polaroids von einzelnen Sammlungsgegenständen und aufgedruckten Grafiken versperrt. Diese Präsentation der Hüllen mit Fotos einzelner Objekte, Grafiken und Texten zum Material Kunststoff glich einer großflächigen Dokumentation des Sammlungsbestands. Die im Gang erfolgte Thematisierung der Sammlung und des museologischen Arbeitens wurde so in direkter Weise weitergeführt. Die Fotos zeigten jeweils einzelne Objekte, aufgenommen von der Schauseite und vor verschieden einfarbigem Hintergrund. Allerdings lieferte die Präsentation wenig Hinweise auf ein Ordnungs- und Auswahlprinzip der konkret fotografierten Objekte, ihrer Beziehungen zueinander sowie zu dem Text- und Bildmaterial. Ebenso wahllos schien ihre konkrete Position im Raum bestimmt. Das einzige verbindende Element war das Material: Kunststoff.

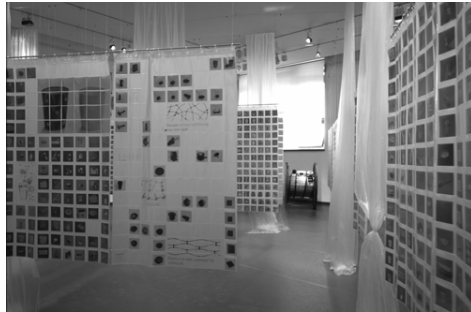


Abb. 53: „Kunststoffwände“ (Foto: Museum der Dinge)

Die Einheitlichkeit bzw. die Serialität des fotografischen Festhaltens unterschiedlicher Motive hatte Dokumentationscharakter. Ein Anspruch an Qualität der Dokumentation wurde jedoch besonders durch die Wahl der Polaroidtechnik negiert. Polaroids konnotieren mit einer geringen Aufnahme- und Abbildqualität sowie einer kurzen Halbwertszeit „Schnelligkeit“, „Flüchtigkeit“ und „Vergänglichkeit“. Im Rahmen der Codierung museologischen Sammelns wurde mit der Präsentation von Polaroids das Bemühen um Bewahren und Erhalten in Frage gestellt, zumindest hinsichtlich eines Anspruchs auf Dauerhaftigkeit und Beständigkeit relativiert. Überdies waren die Grafiken, direkt auf den transparenten Grund gedruckt, als schwarze Strichzeichnungen und Schriftzeichen nur schwer lesbar. Gegenüber den Fotos der stark farbigen Objekte auf ebenfalls

grell farbigem Hintergrund wurden sie als eher untergeordnet wahrgenommen. Insgesamt vermittelte die Menge an präsentiertem Foto- und Grafikmaterial sowie die zum Teil uneinsehbare Betrachtungshöhe der hängenden Hüllen die Intention, diese Präsentation vornehmlich als Gestaltungselement und weniger als primäres Informationsangebot zu verstehen.

Schüsseln, Körbe, Kriegsspielzeug

Der schräg durch den Raum verlaufende Gang vom Eingang bis zur gegenüberliegenden Außenwand wurde fast diagonal von zwei hintereinander liegenden Gängen gekreuzt, wodurch sich vier kleine, fast dreieckige Räume ergaben. Die Gänge wurden teils von gebrochenen Fluchten begrenzt, da einige *Fotohüllen* zueinander versetzt hingen, wodurch Ausbuchtungen der Gänge bzw. neue Räume geschaffen wurden. Die Aufteilung des Raumes in Mikrostrukturen bot eine Anzahl begrenzter Areale für die Präsentation einzelner Sammlungskomplexe.



Abb. 54: Installation aus Schüsseln und Körben (Foto: Museum der Dinge)

In einem dreieckigen Raum standen neun verschiedenfarbige Schüsseln des gleichen Typs auf dem Boden. Fünf Einkaufskörbe in unterschiedlichen Farben sowie ein Papierkorb und ein Einkaufsnetz hingen von der

Decke.²⁶⁰ Diese unterschiedlichen Behältnisse des Haushalts waren mit Spielzeugtieren und Kriegsspielzeug gefüllt. Alle Objekte waren entweder aus dem alltäglichen Umgang bekannt oder zumindest als potentielle „Gebrauchsobjekte für Haushalt oder Wohnraum“ decodierbar. Im Kontext der Thematisierung des Sammelns wurden zunächst die Übereinstimmung oder Ähnlichkeiten der Materialität deutlich, wodurch deren Kombination sinnvoll schien. Das Wissen um gemeinsame Eigenschaften auf Grund der Materialität wie einfache Reinigung, geringes Gewicht, Stabilität, modische Gestaltbarkeit usw. konnte den Rahmen der Beziehungen noch erweitern.

Innerhalb dieser wenig spektakulären, aber unerwarteten und ungewohnten Präsentation und Zusammenstellung von Objekten unterschiedlicher Funktionalität, aber gleichem Material und weitgehend auch identischem Einsatzortes irritierte allerdings das Kriegsspielzeug als Inhalt der Haushaltsbehältnisse. Die „Harmlosigkeit“ seiner Funktion als Spielzeug konnte zwar auch als Korrespondenz zur Harmlosigkeit der Haushaltsgeräte konnotiert werden, doch war in der Kombination des ethisch und moralisch umstrittenen Spielzeugs mit den äußerst unbedenklichen Schüsseln etwas Anfragendes, Provokatives. Die Zusammenführung von Alltag und Krieg, verstärkt durch die unauffällige ästhetische Präsentation, wurde zur Konfrontation. Der praktische Aspekt des elastischen, haltbaren, abwaschbaren Materials, welcher gerade durch die Haushaltsobjekte demonstrativ vorgeführt wurde, verkehrte sich in der Verbindung mit dem Thema Krieg in Ironie, wenn nicht gar Sarkasmus. Das gesamte Arrangement, direkt beziehend auf Konventionen des Alltags, konnte gewissermaßen als Nahaufnahme das oft fraglose Nebeneinander in Spielzeuggeschäften und Kinderzimmern vorführen und zur Diskussion stellen, ohne jedoch zu argumentieren, zu be- oder gar verurteilen. In einem weiteren Sinne wurden dabei auch unauffällige Kombinationen von Material und Objekttyp wie auch die scheinbar verbindenden Ähnlichkeiten sowie trennenden Unterschiede zwischen Objektgruppen problematisiert.

260 Im Folgenden wird bei der Beschreibung einzelner Museumsobjekte oder Objektarrangements nicht mehr explizit die Kunststoffmaterialität benannt, sondern nur auf Abweichungen hingewiesen.

Vom Glück der Erinnerung

Die simple Anordnung auf den Boden gestellter oder von der Decke abgehängter Museumsobjekte führte erst einmal zu einer unmittelbaren Konzentration auf die präsentierten Objektgruppen. Deren Gewöhnlichkeit, verstärkt durch die zurückhaltende, nicht vordergründig deutende oder interpretierende Gestaltung, konnte Neugier und Interesse am Finden möglicher Codierungen und Bedeutungen hervorrufen. Die Erwartung solcher bezieht sich auf die Konditionierung, im Museum bedeutungsvolle Kontexte präsentiert zu bekommen. Deswegen kann davon ausgegangen werden, dass sich hinter den auf den Boden gestellten Schüsseln Codierungen verbergen.²⁶¹ Möglichen Deutungs- und Interpretationsoptionen wurden aber weder Unterstützung noch Richtung gegeben. So waren den Arrangements keine Texte beigegeben, die die Geschichte(n) zu einzelnen oder Gruppen von Objekten hätten erzählen können. Die schlichte Präsentationsweise unterstützte dabei in keiner Weise eine historische Lesart, die sich an Daten orientiert oder Chronologien und Vergleiche konstruiert: die Körbe hingen zu hoch, die Menge der Objekte war unbegründet, auch ihre Position im Raum schien zufällig. Gewissermaßen als „Schule des Sehens“ wurde der Besucher auf das Anschauen, in Beziehung setzen, Fragen, Bewegen, Weiterschauen, Fokuswechseln, Finden immer neuer Codierungen – grundsätzlich zur Kommunikation mit Objekten und Raum – verwiesen. Das Fehlen museumstypischer (weil gewohnter) Codierungen hinsichtlich des Arrangements regte dazu an oder zwang sogar, auf persönliche Erinnerungen und Erfahrungen im Zusammenhang mit diesen Objekten zurückzugreifen. Die Aktualität und Alltäglichkeit der Objekte boten dies aber auch förmlich an: Die Schüsseln auf dem Boden zeigten ein aus dem Alltag gewohntes Bild. Irritation löste vielleicht die Präsentation des von der Decke hängenden Papierkorbs und der Einkaufskörbe aus. Diese Art von Einkaufskörben war ein Trend der 1980er Jahre, der sich im Straßenbild eine gewisse Dominanz eroberte. Gegenwärtig tauchen sie aber weder im Handel und Gebrauch noch im Straßenbild auf. Das eindringliche, aber kurzzeitige Auftauchen und anschließend fast vollständige Ver-

- 261 Diese Konditionierung wird gerade in der zeitgenössischen Kunst immer wieder herausgefordert. Vielleicht können die Arbeiten als Grenzüberschreitungen betrachtet werden, welche trotz des musealen Rahmens als Gebrauchsobjekte behandelt wurden; wie die inzwischen berühmte Säuberung der Beuysschen Badewanne im Hamburger Kunstmuseum oder die nach der Vernissage in der Londoner Saatchi-Gallery in den Abfall geworfene Arbeit Damien Hirsts im Oktober 2001.

schwinden kann als Phänomen von Mode und Trend gewertet werden. Erinnert werden kann aber auch die geringe Stabilität des Materials der Körbe, was ebenfalls eine Begründung für das Verschwinden sein könnte.²⁶² In der Kombination mit den Schüsseln aktuellerer Produktion werden aber die Verschiebung von Trends sowie die Weiterentwicklung der Materialeigenschaften zur Sprache gebracht. Die Oberfläche der Schüsseln ist aufgeraut, schwach transparent und farblich kräftig bis grell. Ähnliche materiale Qualitäten weisen derzeit Trinkgefäße, Zahnbürsten, Thermoskannen und viele (dazu erklärte) Modeartikel auf. Trotz der zeitlichen Nähe codieren beide Objektgruppen durch Farben und Formen andere Jahrzehnte: die 1980er Jahre sind den späten 1990ern gewissermaßen gegenübergestellt. Die Unterschiede zwischen Schüsseln und Körben konnotieren die „Schnelligkeit des Wandels von Moden“ anhand (teils) gradueller Verschiebungen der Objektmerkmale, die sich hauptsächlich in äußerlichen Qualitäten zeigen und weniger in Gebrauchs- und Funktionseigenschaften. Mittels einzelner Objekte wurde somit ein Kontext geschaffen, der individuelle oder auch gemeinschaftliche Lebensgefühle in Erinnerung rufen kann, welche in Mustern, Farben, Materialien, Accessoires usw. ausgedrückt werden. Die Frage nach den aktuell gültigen Codierungen in Material, Form und Stil und deren Ursachen scheint als Folge des Vergleichs unvermeidlich.

Einzelstücke und Massenprodukte

Die Objektarrangements der abgeteilten Räume definierten einzelne *Raumbilder*, mittels derer spezifische Assoziationen und Aussagen als Aspekte der Gesamtcodierung des Raumes kommuniziert wurden. Die Grundstimmung des Raumes erzeugte gewissermaßen das Assoziations- und Diskurspotential, was in den einzelnen Arrangements aufgenommen und zugespitzt wurde. Die Frage nach Moden, Leitmotiven und Leitfossilien als Symbolen für Perioden oder Phasen konnte erneut in einem Binnenraum aufgeworfen werden, in dessen Mitte in Plastikhüllen eingeschweißte Kleidungsstücke der 1950er bis 1990er Jahre hingen. Die Mischung aus alltäglichen Kleidern und Designerstücken wurde ergänzt oder sogar konfrontiert durch drei Kleiderbügel, die, obwohl sie durch die Höhe der Präsentation dem Blick fast entzogen waren, wegen ihrer büstenartigen, grellfarbigen Ummantelung auffielen. Konnotationen wie

262 Die einzelnen Streben des Gitters der Korbwand neigten bei Belastung schnell zum Auseinanderbrechen.

„Sonderformen“, „Randprodukte der Überflussgesellschaft“, „Trendsetter der Technokultur“ oder „die vermissten Einzelstücke“ gegenüber der Massenproduktion boten sich förmlich an. Darüber hinaus konnten die hohe Hängung sowie die Schutzhülle der Kleider – ebenfalls aus Plastik – wiederum als Metapher oder Simulation einer musealen Depotsituation gelesen werden, konnten andererseits aber auch an die Präsentation auf Kunststoff spezialisierter Modegeschäfte oder einfach an Textilreinigungsgeschäfte erinnern. Auch hier war der Besucher durch das Fehlen von Texten oder Objektbeschriftungen bei der Interpretation des Präsentierten sich selbst überlassen. Eine Mode- oder Kostümpräsentation schien nicht intendiert, da die einzelnen Kleidungsstücke ziemlich dicht hintereinander gehängt und damit nur teilweise zu sehen waren. Die Notwendigkeit zum Imaginieren wurde noch durch die Plastikhüllen gesteigert. Diese bewusste Beschränkung der Objektsicht durch teilweisen Entzug war zum einen hinsichtlich allgemeiner Ausstellungskonventionen, die sich um umfassendste Betrachtungsmöglichkeiten für jedes einzelne Objekt mühen, unverständlich, zum Teil sogar ärgerlich. Zum anderen erzeugte die Präsentation ein Changieren zwischen der Annahme von Bekanntem und Gewöhnlichem, was nicht mehr explizit gezeigt werden musste, und der Zunahme von Neugier und der Vermutung von Außergewöhnlichem, Geheimnisvollem.

Die fast klinische Atmosphäre (sowie die Nähe zur Textilreinigung) konnten auch als Konnotationen für zeitgenössische Sauberkeits- und Reinlichkeitsrituale sowie Technisierung und Industrialisierung der unmittelbaren Umwelt verstanden werden, die selbst in das persönliche Umfeld Formen des Artifizialen eindringen lassen. Auf einen ersten Blick ähnelten die Kleider in dieser Präsentation eher visionären Uniformen Außerirdischer. Solche Konnotate für „Nicht-Natürliches“, „Künstliches“ wurden durch die Plastikhüllen um die Kunststoffkleider noch in der Aussage verstärkt. Durch die Verweigerung einer umfassenden Betrachtung konnte ein Bedürfnis nach Entfernung dieser Plastikhüllen geweckt werden, wobei beispielsweise die Vorstellung der Entfernung die alltägliche Handlung bei gereinigten Kleidern sowie den Ärger über den entstehenden Abfall erinnern konnte. Dieser Erinnerungsprozess konnte dann die Präsentation gerade im Hinblick auf Kunststoffprodukte mit Problemen von Abfall und Müll in Verbindung bringen. Die Thematisierung dieser Problematik wurde von einem anderen Raumbild aufgegriffen, welches Massenware zeigte und im Folgenden beschrieben werden soll.

Massenware

Eine im Zusammenhang von Kunststoffen wesentliche Bedeutung wurde in den *Kompositionen* zweier weiterer Binnenräume visualisiert: Serialität. In einem Raum befanden sich mehrere Plastikstühle verschiedenen Typs, teils gestapelt, teils einzeln stehend. Die Gewöhnlichkeit der Objekte und deren scheinbar wahllose Positionierung im Raum irritierten zunächst und ließen anfragen, ob dies zur Präsentation gehört. Entgegen den im Museum gewohnten ausgewählten Einzelstücken, den Sicherheits- und Schutzvorkehrungen schienen diese Stühle eher willkürlich ausgesucht und zufällig zusammengestellt. Das Arrangement verunsicherte das (von Vitrinen- und Podestpräsentationen) konditionierte Verhalten gegenüber Ausstellungs- oder Gebrauchsobjekten. Im Zusammenhang mit der Gewöhnlichkeit und scheinbar problemlosen Ersetzbarkeit der präsentierten Objekte wurde die grundsätzliche Frage nach den Erkennungs- bzw. Unterscheidungsmerkmalen von Ausstellungsstücken gegenüber Gebrauchsobjekten aufgeworfen. Im Zusammenhang mit der übrigen Präsentation konnten die willkürliche Menge der Stühle und die Gleichartigkeit ihrer Erscheinung Codierungen für Zweckmäßigkeit, unkomplizierte Benutzbarkeit, geringen Produktionsaufwand, mäßige Kosten und eben Serialität sichtbar machen. Diese Codes verweisen auf Phänomene wie Massenproduktion, Massenware und damit verbundene kulturelle und gesellschaftliche Wertungen gegenüber dem Gebrauch und den Benutzern.

Auf einem kleinen Tisch stand ein Computer und lud durch ein kontinuierliches Geräusch zur Benutzung ein. Von einer CD-ROM konnte ein Benutzer Texte, Daten, Bilder, Geräusche und Musik von fünf Zeitabschnitten des 20. Jahrhunderts (1910, 1930... 1990) erhalten. Abgesehen von wenigen Objektbeschriftungen waren dies die einzigen text- und bildlichen Informationen innerhalb der gesamten Ausstellung. Die wenigen Objektbeschriftungen befanden sich an Objekten, die aus dem Alltag kaum als bekannt vorausgesetzt werden konnten und somit schwer erkennbar, denotierbar waren.

In einem weiteren Binnenraum war auf dem Fußboden pyramidenartig eine große Anzahl von Dosen, Bechern und Flaschen – farblich nach weiß und rot sortiert – aufgestellt. Die vielfach gleiche Materialität und die Funktion, als Behältnisse zu dienen, gegenüber unterschiedlichen Maßen und Erscheinungsformen genügten, um Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen den Objektserien festzustellen und diese unter dem Begriff der „Verpackungsmaterialien“ zusammenzufassen. Die Form der Behältnis-

se ließ oft auf den beabsichtigten Inhalt entweder Lebens- oder Reinigungsmittel schließen; bei signifikanten Formen sogar den Produktnamen denotieren. Die glatte, abwaschbare Oberfläche sowie besonders die weißgefärbten Behältnisse codierten Neutralität und den Anspruch auf Hygiene. Daneben waren die dekorationslose Hülle, der Mangel an haptischen Qualitäten und eine Uniformität bzw. Variabilität gegenüber einer Vielzahl möglicher Inhalte bei gleichzeitiger Begrenzung deutliche Codierungen für die Forderung nach Funktionalität und Nützlichkeit an diese Objekte. Das Zeigen der Behältnisse als Rohlinge, d.h. ohne Spezifizierung des Inhalts durch Aufdrucke o.ä., verstärkte diese Codierungen.²⁶³

Neben der Gleichartigkeit von Material und Funktion wurde mit der Zusammenstellung von untereinander leicht variierenden Gruppen ein weiteres Merkmal von Serialität visualisiert: den Objekten wurde der Charakter von Einzelstücken abgesprochen. Die serienmäßige Produktion macht Objekte als Einzelne wertlos, da die Funktion unterschiedslos von jedem anderen Objekt der Serie übernommen werden kann. Der Verlust an individueller Bedeutung des einzelnen Objekts wurde durch die hohe Ästhetik der strengen, gleichmäßigen Aufstellung unmittelbar wahrnehmbar. Die Thematisierung des Verlusts des Individuellen führt aber auch zu der Frage nach dem Wert von Massenprodukten überhaupt. Die Bezeichnung „Wegwerfprodukte“ spiegelt nicht nur die geringe

- 263 Die mit den Verpackungen eng verbundene Objektgruppe der Einwegbestecke wird von Gregors in ähnlicher Weise beschrieben: „Beim fast-food, dem schnellen Essen zwischendurch, werden die dazu nötigen Eßgeräte schnell ‚entsorgt‘, also weggeworfen. Deshalb sind sie für kurzfristigen Gebrauch gedacht und auch dafür entworfen und konstruiert. Sie unterliegen dem ökonomischen Zwang, ein billiges Massenprodukt zu werden. Im wesentlichen hängt ihre Gestaltung von der gewünschten Funktion ab (z.B. Messer, Gabel oder beides in einem). Dabei wirken meist die konstruktionsstabilisierenden Merkmale formbeeinflussend. Ihre Größe variiert, ist aber auf möglichst minimalen Materialeinsatz ausgelegt. Materialien sind transparente und durchgefärbte Kunststoffe oder in seltenen Fällen Holz....Die beiden Funktionen, die des Essens und die praktisch-ästhetische Funktion konvergieren bei den Einweg-Bestecken. Wohl ließe das Material Plastik eine phantasiereiche Gestaltung zu, doch lockt hier kein Markt. Einweg-Bestecke sind daher schlichte Begleiterscheinungen der Fastfoodkultur....Einweg-Bestecke sind missachtete Udinge, die eher zum Kehricht [!] als zur Dingwelt gehören. Um so erstaunlicher ist es, dass dergleichen überhaupt einer Sammlung würdig befunden wurde.“ Zitiert nach Flagmeier 1995: 69.

Lebensdauer als charakteristisches Merkmal, sondern impliziert (ver)urteilende Konnotationen wie „billig“, „zweckmäßig“, „wertlos“, „gesonderter Beachtung unwürdig“. Die Einwegnutzung überführt die Objekte nach Gebrauch unmittelbar in den Abfallstatus. Massenproduktion lässt somit auch Massenabfall schlussfolgern. Die Umwandlung des Abfalls in wiederverwertbare Materialien im Sinne der Müllverwertung wird schließlich zu einem Kriterium, welches an der Materialität und bestimmten Objektformen ablesbar wird.

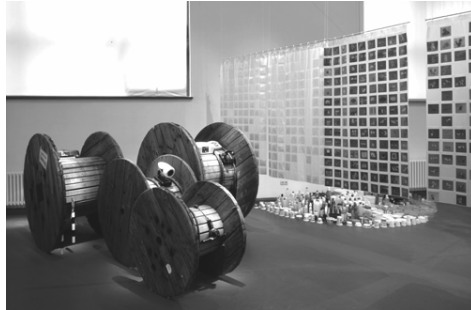


Abb. 55: Arrangements der Kabelrollen und der Verpackungen (Foto: Museum der Dinge)

Solche Assoziationen zu Urteilen und Werten über Massenprodukte wurden von der Präsentationsästhetik in gewisser Weise in Frage gestellt. Die Genauigkeit der Ordnung und das absichtsvolle Arrangement gemäß der Objektgrößen zeugten gerade im Gegensatz zur Arbitrarität der vorhergehenden Stuhlpräsentation von einer Aufmerksamkeit, welche auf eine gewisse Wertschätzung schließen ließ. Diese konnte verstanden werden als Aufwertung der unbeachteten Alltagsgegenstände, die doch genau als solche einen individuellen Wert für einen jeden haben. Dieser wird jedes Mal dann spürbar, wenn diese Objekte nicht vor- oder zuhanden sind. Zum anderen wird angesichts der unterschiedlichen Verpackungen aber auch deutlich, dass Verpackungen im ideellen Sinn nicht einfach ersetzbar oder austauschbar sind. Gerade bei Produkten für Kinder ist die äußere Erscheinung oft maßgeblich; Gewohnungen werden in diesem Rahmen nur ungern verändert und abgelegt. Die ausdrücklich streng gegliederte Präsentation könnte allerdings auch als Ironie gegenüber den billigen, ersetzbaren Wegwerfprodukten verstanden werden. Der Gegensatz zwischen der Präsentation und den Objekten würde dann

den Charakter des Seriellen, Massenhaften, Gewöhnlichen und Ersetzbaren betonen.

Zeichen für das 20. Jahrhundert

An den jeweiligen Enden der beiden hintereinanderliegenden Gänge im Raum befanden sich verschiedene Objekte wie ein Kinderwagen, zwei Sessel des Typs *Senftenberger Ei* und zwei von der Decke herabhängende Lampen, ein Bauhelm und eine Haartrockenhaube. Diese Gruppierungen schienen zunächst wie zusammenhanglose Kombinationen von Objekten, deren alleinige Gemeinsamkeit das gleiche Grundmaterial bildete. Die Arbitrarität der Zusammenstellung bei gemeinsamem Material verwies aber auf den vielfältigen Einsatz und die Variabilität der Verarbeitung des Materials, ob im Haushalt oder auf dem Bau, ob für Haus oder Garten, ob als Kopfbedeckung oder Automat. Daneben machte das breite Spektrum von Gebrauchsorten oder -gebieten der verschiedenen Objekte deutlich, welchen „Siegessäuge“ das Material Kunststoff in fast alle Bereiche des öffentlichen und privaten Lebens angetreten hat. In Bezug auf die zunehmende Beschleunigung vieler Lebensbereiche des 20. Jahrhunderts bzw. der Wertschätzung von Zeit überhaupt wurden Funktionalität und Praktikabilität der alltäglichen Gebrauchsobjekte sowie eine vereinfachte, kostengünstige Produktion zu wichtigen Kriterien der Materialentscheidung. Der Verbrauch an Massenprodukten ist hoch, der Gebrauch meist von kurzer Dauer. In dieser Lesart erscheinen Kunststoffobjekte, die sich jeweiligen Trends anpassen können, als Zeichen für die Schnell- und Kurzlebigkeit im 20. Jahrhundert. Zeigt sich damit auch ein Qualitätsverfall, Geschmacksunsicherheit oder eher eine Konzentration auf Wesentliches, Anderes? Weisen Kunststoffobjekte auf eine Verschiebung vom Ästhetischen, Kunstfertigen, Schönen zum Praktischen, Funktionalen hin? Diese und ähnliche Fragen werden zu dem visuell Präsentierten im Ausstellungsraum auditiv stimuliert. Zu hören sind Texte vornehmlich zu Auseinandersetzungen des Deutschen Werkbunds mit Entwicklungen neuer Kunststoffe und Surrogate, mit Fragen nach dem Echten, der wahren Qualität und der Materialgerechtigkeit.

An dieser Stelle soll auf die Fokussierung der gesamten Präsentation auf gesellschaftliche, kulturelle, ökologische und ästhetische Phänomene hingewiesen werden. Deutlich verschließt sich die Präsentation einer historischen oder kunst- und kulturgeschichtlichen Lesart bzw. macht eine solche von den Vorkenntnissen des Besuchers abhängig. Die im Museum gewohnten historischen Zusammenhänge werden hier nicht gebo-

ten und auch nicht beachtet, was nicht zuletzt das Fehlen von erläuternden Texten und Beschriftungen deutlich machen. Es werden aber auch keine Objektgeschichten im Sinne einer kulturhistorischen Forschung erzählt, welche anhand von recherchierten Daten, Fakten und Zusammenhängen die Beziehungen zu oben aufgeführten Phänomenen benennen und belegen könnten. Vielmehr soll ein Prozess individueller Bedeutungsfindung angestoßen werden. Die Art der Präsentation soll der Stimulierung von Assoziationen und Reflexionen dienen, die von den Ausstellungsobjekten ausgehend zu persönlichen Erinnerungen oder Erfahrungen bis zu globalen Problemen führen können.

Im Gegensatz zur Präsentationsform des Raumes öffnete sich gewissermaßen der letzte Binnenraum nicht allein auf Grund seiner Größe zum nächsten Ausstellungsabschnitt. Verschieden große Kabelrollen, welche Energiegesellschaften benutzen und durch Inventarisierungsaufdrucke als „Eigentum der BEWAG“ erkennbar waren, füllten bis auf einen Durchgang zur Tür den Raum. Auf den Rollen waren verschiedene elektrische Geräte wie Lampen, Bildwerfer, Telefone, Radio, Bügeleisen, das Michelin-Männchen und Leuchstäbe der Verkehrspolizei der DDR angebracht. Kleine transparente Objektbeschriftungen aus Kunststoff verwiesen mit Name, Entstehungszeit, teils Hersteller und Kunststoffzusammensetzung auf die teilweise schwer zu identifizierenden Geräte.

Der Surrogaterraum

Kristall, Emaillé, Elfenbein

In einem weiteren Ausstellungsraum wurde der freie Durchgang nicht nur durch die Dunkelheit und die spärliche Beleuchtung erschwert, sondern durch gleichmäßig, aber eng nebeneinander angeordnete Glasvitrinen. In den zehn ca. zwei Meter hohen, quadratischen Vitrinen lagen einzelne oder Gruppen kleiner Museumsobjekte, die sparsam, doch sehr effektiv beleuchtet wurden. Der Kontrast von Dunkelheit und gezielt gesetztem Licht löste eine fast geheimnisvolle, andächtige Atmosphäre aus, die eine Erwartung auf etwas Besonderes, Wertvolles, Seltenes erzeugte. Die spärliche Beleuchtung erforderte intensive, längere Beschäftigung mit den Museumsobjekten, welche als „Edelsteinschmuck“ und „Behältnisse aus kostbarem Material“ wie Kristall, Gold, Silber, Emaillé oder Elfenbein decodiert und denotiert werden konnten. Durch die Dunkelheit, die gedrängte Aufstellung und die allein aus Glas bestehenden

Vitrinen war nur langsames, vorsichtiges Bewegen durch den Raum möglich.



Abb. 56: Surrogatepräsentation (inkl. Haustier)
(Foto: Museum der Dinge)

Die Art der Präsentation zeigte große Ähnlichkeit mit Ausstellungen in Kunstgewerbemuseen oder sogar Einrichtungen von Juweliergeschäften und erzeugte ein entsprechend verhaltenes, auf Staunen reduziertes Verhalten. Erst bei gründlichem Betrachten oder aus der Irritation, die durch den schwer erklärlichen Zusammenhang dieser repräsentativ hervorgehobenen Einzelstücke mit dem Ausstellungsthema ausgelöst wurde, waren die scheinbar wertvollen, künstlerischen Objekte als „Imitate der edlen Materialien“ zu entlarven. Um diese Aufklärung zu unterstützen, gaben Objektbeschriftungen nicht nur die Bezeichnung, sondern auch Material und Entstehungszeit an.

Raumcodierung

Die Gestaltung des Raumes bot somit auf den ersten Blick eindeutige, d.h. konventionell codierte Strukturen. Die Museumsobjekte in den Vitrinen konnten als „Schmuck“, „Besteck“, „Schreibutensilien“, „Dosen“, „Schachteln“ und „Schalen“ denotiert werden. Wertzuweisungen, die sie durch die konventionelle Form der Vitrinen- und Einzelpräsentation sowie die effektvolle Beleuchtung erhielten und von den materialen Oberflächen und Dekoren bestätigt wurden, riefen Konnotationen wie „Rarität“, „Wertgegenstand“, „Kostbarkeit“, „Kunstwerk“, „Schatz“ hervor. Verstärkend wirkte der Kontrast zum ersten Raum, wo eher alltägliche, billige, vorwiegend dem Gebrauch als der Anschauung und Ästhetik dienende Kunststoffobjekte gezeigt worden waren. Die dort als „Ge-

brauchs- und Massenprodukte“ decodierbaren Objekte waren weder durch Vitrinen oder Podeste geschützt, noch dem Zugriff des Besuchers entzogen, sondern direkt auf den Boden, dem Besucher gewissermaßen vor die Füße gestellt worden. In dieser Form wurden die ausgestellten Objekte weder als „konventionelle Ausstellungsobjekte“ noch als die in Museen vermuteten „Originale und Einzelstücke“ wahrgenommen.

Die Codierung des Ausstellungsraums stützte sich somit in erster Linie auf Konventionen musealer Präsentationsformen wie auch auf Konventionen des Sammelns und Zuschreibens von Wert und Bedeutung im Museum. So wird im Museumskontext die Präsentation von Originalen vorausgesetzt, die eines angemessenen Schutzes und entsprechender Sicherheit bedürfen. Die Authentizität oder Echtheit materieller Objekte gründen auf historischer Zeugenschaft durch die einmalige Existenz eines Objekts an einem konkreten Ort, wo sich im Laufe des Bestehens des Objekts Geschichte vollzieht. Walter Benjamin fasst dies im Begriff der Aura zusammen und erläutert: „Das Hier und Jetzt des Originals macht den Begriff seiner Echtheit aus...Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft.“ (Benjamin 1977: 139f.) Die Einzigartigkeit wird folglich identisch mit der Integration eines Objekts in den Zusammenhang der Tradition, was nicht als etwas Statisches, sondern durchaus Wandelbares aufgefasst wird. Tradition ist Gewohnheit, Brauch, Herkommen, Überlieferung und mündliche oder schriftliche Weitergabe. Allerdings haftet Aura nicht immer unmittelbar an den Museumsobjekten. Sie ist auch ein im Ausstellungskontext intendiertes Produkt des Verhältnisses zwischen Betrachter und Museumsobjekt in Bezug auf kulturelle und konventionelle Werte sowie hervorgerufene individuelle und kollektive Erinnerungen. Entsprechend der Definition Benjamins für die Aura natürlicher Gegenstände als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“ (Benjamin 1977: 142) erzeugt die Aura eben auch die nötige Distanz zum Besucher und dessen Alltag, welche einen Museumsbesuch so anders und deswegen reizvoll macht. Zumindest jedes historische Museum bezieht sich auf diese einmalige Existenz eines Objekts, eines Originals und begründet mit dem Sammeln und Präsentieren von authentischem Material seinen spezifischen Charakter. Daher wird durch das Vorhandensein von konkreten Museumsobjekten am Ausstellungsort deren Authentizität wahrscheinlich bzw. annehmbar und voraussetzbar.

Changieren zwischen Bedeutungen

In der Präsentation der Surrogate wird die Authentizität der präsentierten Objekte negiert und zugleich bestätigt. Die Museumsobjekte erwecken den Anschein, Einzelstücke aus wertvollen Materialien zu sein. Die charakteristische Oberfläche und die Farbe werden dabei als materiale Codierungen interpretiert, die auf wertvolle Materialien oder Edelsteine weisen. Die Gestaltung eines sogenannten *Musentempels* soll konventionelles Verhalten im Museum auslösen, um dieses dann durch Irritationen zu ironisieren bzw. in Frage zu stellen. Besonders die mit den Ausstellungstechniken und -intentionen des *Werkbundarchivs* vertrauten Besucher werden Ironie und den Willen zur Irritation in dieser Präsentationsweise vermuten oder sogar unmittelbar suchen. Doch erst durch genaues Betrachten und oft nur durch das Lesen der Objekttexte erfolgen die Annullierung der Konnotationen des ersten Blicks und deren Ersetzung durch solche wie „Imitation“, „Kopie“, „Reproduktion“, „Plagiat“, „Surrogate“, „Faksimile“ u.ä. Die Gemeinsamkeit dieser Konnotationen sind Codes des Unechten, nicht Authentischen, Nachgemachten. Gerade gegenüber dem Original sind damit Bewertungen von „ersetzbar“, „minderwertig“ bis „bedeutungslos“ verbunden. Das hier beschriebene Raumbild stellt mit der musealen Würdigung mittels Einzelpräsentationen in schützenden Glasvitrinen Fragen nach Wertmaßstäben und Bewertungskriterien, nach dem Beurteilen und Verurteilen, nicht zuletzt nach den Kriterien für die Museumswürdigkeit materieller Objekte.

Wert zweiter Klasse

Abgesehen von der konventionellen Be- bzw. Abwertung von Surrogaten sind diese Kunststoffobjekte aber zugleich Gegenstände mit einem Eigenwert unabhängig vom Reproduktionscharakter. In ihrer Einbindung in eine bestimmte Geschichte und Tradition sind sie authentisch. Sie wurden einst als Massenprodukte hergestellt, sind inzwischen selten geworden und haben schon dadurch an Wert gewonnen. Sie sind Zeugnisse eines gesellschaftlichen Phänomens der Wende zum 20. Jahrhundert, denn mit ihrer Produktion wurde auf ein allgemeines Begehren nach bestimmten kunstgewerblichen Objekten reagiert bzw. wurde dieses Begehren durch die Massenproduktion preiswerter Reproduktionen stimuliert und unterstellt.²⁶⁴ Das Imitieren wertvoller Materialien wie Elfen-

264 Siehe dazu die Ausführungen von Schwartz 1999, besonders das Kapitel „Stil kontra Mode“.

bein, Perlmutter oder Kristall mittels Kunststoff, der Schein des Wertvollen „genügte“, bot er erstmals für einen Großteil der Bevölkerung die Möglichkeit, bestimmte Sehnsüchte zu befriedigen. Damit wurde auf gesellschaftliche Moden und Trends reagiert, diese aber zugleich auch hervorgerufen, was das Bedürfnis nach dem Besitz dieser Dinge potenzierte. Mit dem Anwachsen der Häufigkeit im Vorkommen sowie der Vielfalt und Beliebtheit der Orte des Gebrauchs veränderten sich Wert und Bedeutung der Objekte, was aber nicht unmittelbar Abwertung bedeuten muss. Diese Objekte können zum Beispiel einen Kultstatus erlangen. Korrespondierend zum ersten Ausstellungsraum wurde somit wieder das Verhältnis von Kostbarkeit und Einzelstück gegenüber Gebrauchs- und Massenware mit der Frage nach der Echtheit und Authentizität materieller Objekte zur Diskussion gestellt. Im oben zitierten Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (1936=1977) stellt Walter Benjamin fest, dass durch Reproduktion das „Hier und Jetzt“ eines Objekts entwertet wird, da es relativ frei und infolge der Häufigkeit an verschiedenen Orten zugleich verfügbar ist. Das Abbild des Originals kann in Situationen gebracht werden, die dem Original selbst nicht erreichbar wären. Beispielsweise waren infolge der fast inflationären Reproduktion von Bildern von Spitzweg in den 1970er Jahren oder von Impressionisten in den 1980ern diese sowohl in öffentlichen Gebäuden wie auch in Privaträumen immer wieder anzutreffen. Ähnlich verbreitet scheinen Kunststoffsurrogate zu Beginn des 20. Jahrhunderts gewesen zu sein.

Ausgestellt werden die Objekte hier als Einzelstücke, deren materiale und sogar künstlerische Qualitäten zumindest so lange anerkannt werden, bis die Objektbeschriftung gelesen wurde. Diese weist auf den Surrogatcharakter hin, der von aufmerksamen Besuchern oder Kennern auch schon in der Betrachtung erkannt wird; die Massenproduktion wird nicht kommuniziert. Auf Mode oder Trend lässt sich in Anbetracht ähnlicher Herkunftsdaten schließen, doch können damit auch allein die Entdeckung eines neuen Materials und darauffolgende Faszination und Begeisterung geschlussfolgert werden. Mit dem Verlust der Faszination geraten diese Objekte aus der Mode, werden weniger produziert und bei Funktionsverlust oder Überdrüssigkeit zum Abfall, dem nur vergessene oder der Erinnerung würdige Einzelstücke entgehen. Somit stellt sich angesichts der beschriebenen Präsentation die Frage, ob die Reproduktionen als einzelne Objekte nicht eine neue, eigene Aura entwickeln, welche an einen spezifischen Ort und eine Objektgeschichte gebunden ist. Benjamin bezeichnet dies als „Aktualisierung“: „Die Reproduktionstech-

nik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte.“ (Benjamin 1977: 141) Dazu muss festgestellt werden, dass jede Reproduktion auch immer mit Veränderungen verbunden ist, so wenig wahrnehmbar diese oft auch sind. Wolfgang Ernst behauptet: „es bleibt immer ein Rest, der in der Kopie nicht aufgeht“ (Ernst 1990: 40).

Die Wirkung der Präsentation dieses Raumes könnte wieder mit der Erzeugung eines Schwebezustands verglichen werden. Dieser weist den Objekten zwei disparate Zeichencharaktere zu, ohne einen zu bevorzugen oder zu favorisieren. Einmal sind sie Einzelobjekte (unabhängig von ihrem Charakter als Exemplare einer Massenproduktion), die auf eine Mode, auf spezifische ästhetische, formale und materiale Vorlieben Anfang des 20. Jahrhunderts verweisen; zum anderen sind sie massenhaft produzierte Reproduktionen, welche die Identität eines anderen Objekts vortäuschen.

musée imaginaire

Schließlich stellt sich die Frage, in wie weit das Museum nicht auf Reproduktionen, Imitationen und Surrogate angewiesen ist und Museumsobjekte wie Wirklichkeiten immer schon vortäuscht, nachahmt, zu simulieren versucht. Wolfgang Ernst behauptet eine grundsätzliche Verbindung von Museum und Reproduktion: „Museen waren immer schon im Bund mit der Imitation: Erst die Reproduzierbarkeit von Kunstwerken hat sie des auratischen Kultwertes entkleidet und – so Benjamin – duch [!] ihren Ausstellungswert ersetzt. Jedes reale Museum steht selbst im Schatten eines musée imaginaire, das lediglich seine technischen Medien wechselt.“ (Ernst 1990: 40) Dieses Argument negierend bzw. die Museumsarbeit nicht hinterfragend werden vielmehr Konventionen gepflegt, die bei Museumsbesuchern allgemein Erwartungen von einmaligen, kostbaren Objekten und damit korrespondierenden Verhaltensweisen wie stilles Bewegen und kontemplatives Betrachten auslösen. Die Surrogatepräsentation spielte mit solchen Konventionen, die durch die eng gestellten Vitrinen und die Dunkelheit im Raum zusätzlich provoziert wurden. Das Erkennen von Nachahmung und Fälschung stellte zum einen diese Konventionen in Frage, konnte zum anderen ein allgemeines

Nachdenken um die Erscheinung und den Wert von Museumsobjekten auslösen.²⁶⁵

Die Vermischung von echt und falsch, Fiktion und Realität erreichte in der Ausstellung einen Höhepunkt mit der Präsentation eines „Fun-Fun“²⁶⁶. Die Stille des Kontemplation beschwörenden Raumes wurde durch das Summen eines laufenden Computers gestört, was noch von artifiziellen, schwer identifizierbaren Geräuschen durchbrochen wurde. Die hohen Glasvitrinen versperren den Blick auf eine an der Fensterfront angebrachte Leinwand, die auch der Verdunklung des Raumes diene. In abgedunkelten Farben, fast bewegungslos wurde hierauf ein „Fun-Fun“ präsentiert, welcher über das Programm eines Computers per Tastatur und Mikrophon kontaktiert bzw. aktiviert werden konnte. Wegen der Novität des virtuellen Haustiers fehlten vielen Besuchern die Codes für das Erkennen und Denotieren. Die Beziehung zwischen Computer, Geräuschen im Raum und projiziertem Bild – auch das Beamen war noch relativ unbekannt – wurde oft nur mittels der ausliegenden Anleitung für die Benutzung des Programms zur Kontaktaufnahme mit „Fun-Fun“ verstanden. Im Zusammenhang der Präsentation von Kunststoffen und besonders den Surrogaten wurden hier die dichotomischen Konnotationen von „echt“ vs. „unecht“, „virtuell“ vs. „wirklich“, „Täuschung“ vs. „Wahrheit“, „Fiktion“ vs. „Realität“, „Imitation“ vs. „Gegebenheit“ medial verdichtet. Die Frage von Nachahmung und Nachgestaltung wurde mit dem Haustier von materiellen Objekten auf Lebewesen erweitert.

Der Kunstraum

Der zweite Raum der Ausstellung wirkte im Kontrast zum vorangegangenen Raum durch kahle, weiße Wände und eine freie Decke leer, in seiner Gestaltung minimalistisch. Auf dem Fußboden lagen auf sechs gleich großen quadratischen weißen Tüchern schwer identifizierbare Plastikobjekte geordnet. Die Beschilderung der einzelnen Tücher verwies auf eine Ordnung der Objekte nach Fundorten und zwar nach einzelnen europäischen bzw. politisch zu Europa gehörenden Ländern: Frankreich,

265 Siehe dazu die Publikation der gleichnamigen Ausstellung „Imitationen. Das Museum als Ort des Als-Ob“, Fehr 1990.

266 Mit „Fun-Fun“ wird eine Software bezeichnet, mittels der ein elektronisches Haustier auf einem Rechner installiert werden kann.

Griechenland, Spanien, Kanarische Inseln, England und Italien. Die ausgelegten Kunststoffobjekte waren ein Teil der Sammlung der Künstlerin Ursula Stalder. Es waren ausschließlich an europäische Küsten gespülte und dort von ihr aufgesammelte Objekte. Links neben dem Eingang befand sich noch eine Gruppe von acht größeren Objekten, die durch einen an der Wand hängenden und als solchen bezeichneten Fischermantel, als „Fischereitensilien“ decodierbar wurden.



Abb. 57: Ursula Stalder: Strandgut
(Foto: Museum der Dinge)

Im letzten Raum der Ausstellung wurde erneut eine Installation mit gesammeltem Strandgut gezeigt. Die Flucht des Eingangs wurde von einer langen Pultvitrine aufgenommen, deren Inhalt als „Morphologische Ordnung“ bezeichnet wurde. Diese Ordnung bezog sich auf typologische Reihen von Objekten; beispielsweise Puppen, benutzte Farbtuben, Haushaltsschwämme, Kunststoffbuchstaben, -herzen und -gebisse. An der dahinterliegenden Wand stand eine kleinere Vitrine mit der Beschilderung „Planetarium“. In ihr fanden sich Ansammlungen, sogar Anhäufungen kaum identifizierbarer Objekte, bei denen allerdings in Verbindung mit dem Vitrinentitel und in Anbetracht ihrer Form Ähnlichkeiten mit Planeten oder ihrer Materialität mit Gesteinen festgestellt werden konnten. Rechts an der Wand lehnten vier mehrfarbige Stäbe mit Spuren vom Umrühren von Farbe. Die größte Fläche des Fußbodens bedeckte ein weißes Tuch mit geordneten Objekten, deren zu Grunde liegende Klassifikation wiederum schwer zu erkennen war. Der Titel auf dem Objektschild lautete: „Aus ganz Europa“. Ein Schild an der links vom Eingang befindlichen Treppe lud „Zur Galerie für den Fernblick“ ein. Auf der Brüstung der Galerie lagen zwei Ferngläser, mittels derer sich der Besucher die Fundstücke auf dem Tuch heranzoomen konnte. In einer Ecke

der Galerie war eine weitere Gruppe von Objekten zusammengestellt, die aber wegen des fehlenden Objektschildes bzw. des fehlenden Verweisobjektes nicht zu identifizieren war.



Abb. 58: Ursula Stalder „Aus ganz Europa“
(Foto: Museum der Dinge)

Mit den Objekten des Strandgutes und vornehmlich mit den unterschiedlich zusammengestellten Ordnungen wurde die metakommunikative Thematisierung der museologischen Operationen Sammeln, Ordnen und Präsentieren wieder aufgegriffen. Grundsätzlich wurden auch hier fast ausnahmslos Kunststoffobjekte gezeigt. Gegenüber den sauberen, kaum Gebrauchsspuren aufweisenden Objekten des ersten Ausstellungsraumes waren die ausgelegten Objekte der Kunstinstallationen durch deutliche Abnutzungserscheinungen bis zu Deformationen als „ehemalige Gebrauchsobjekte“ zu erkennen. Außerdem verwiesen viele der Spuren auf die Einwirkungen des Meeres, was bei den meisten Objekten ebenfalls zur Charakterisierung als „Abfall“ führen konnte. Die Präsentation dieser Objekte als Kunstinstallation konfrontierte jedoch die Decodierung als Abfall mit den Codierungen von Kunst. Wenn auch die Nutzung von Abfall für Kunstobjekte mit Künstlern von Jean Tinguely bis Tim Noble und Sue Webster mittlerweile etabliert scheint, ließ sich die Arbeit Stalder im Kontext der Kunststoffausstellung nicht festlegen, sondern löste im Deutungs- und Interpretationsprozess ein permanentes Changieren zwischen den Bedeutungen Gebrauchsobjekt, Abfall und Kunstobjekt aus.²⁶⁷

267 Dem Thema des Sammelns, Speicherns, Ordners und Archivierens in der Kunst widmete sich die 1997 und 1998 in München, Berlin, Düsseldorf und Seattle gezeigte Ausstellung „Deep Storage. Arsenele der Er-

Der wiederholte Raumwechsel von der thematischen, kulturwissenschaftlichen Präsentation zur Kunstausstellung verstärkte eher das Hinterfragen dieser Bedeutungen, als dass es zu Festlegungen führte. Die Be- und Abgrenzungen der Klassifizierungen wurden durch die Präsentationen permanent verschoben und somit als äußerst beweglich erfahren. Beispielsweise waren entgegen dem gewohnten Umgang mit Abfall die Objekte der Kunstinstallation zu einem gewissen Grad – ohne die Spuren ihrer Geschichte zu verwischen – gereinigt, auf den weißen Tüchern nach verschiedenen Prinzipien geordnet und nach streng geometrischen Rastern ausgelegt worden. Die als intentional erkennbare, stark ästhetische Präsentation warf somit Fragen nach Kunst und Nicht-Kunst, nach Wert und Abfall auf. Dabei wurde keinem dieser Begriffe in Bezug auf Objekte ein permanent gültiger Status eingeräumt, vielmehr wurde mit dem ausgestellten Material die Umwandlung von absichtslos zu Abfall Gewordenem in künstlerische Objekte und damit von Wertlosem zu Wertvollem demonstriert. Die Präsentation verwies auf eine ernsthafte Beschäftigung und Auseinandersetzung mit diesem nach gesellschaftlichen Konventionen als wertlos eingeschätztem Material. Durch die Bezeichnung als „Strandgut“ oder „Fundobjekt“ wurde dieses in einen Konnotationkontext von „zufällig Aufgetauchtem“ und „Angespültem“, von „intentionlos Weggeworfenem“ oder „schmerzlichem Verlust“, von „nicht Wiedergefundenem“ oder „unbemerkt Vergessenem“ gestellt. So konnten Erinnerungen und Assoziationen hervorgerufen werden, die diese Objekte vor allem sinnlich und emotional erfahrbar machten. Damit wurden sie gewissermaßen in den Bedeutungsrahmen subjektiver Wertschätzung zurückgeholt. Wenn im Zusammenhang der übrigen Ausstellung mit den Arbeiten Ursula Stalders die Frage nach dem Sammeln von als wert- und bedeutungsvoll eingeschätzten Objekten im Museum neu gestellt wurde, spitzten die verschiedenen Arrangements nach unterschiedlichen Ordnungsprinzipien die Problematik zu. Denn das Spektrum möglicher Ordnungs- und somit auch Sammelkriterien wurde an dem Beispiel geografischer Einteilungen vorgeführt und mit der sukzessiven räumlichen Erweiterung von Ländern über Erdteile bis zum Universum als nicht festlegbar und unendlich charakterisiert.

innerung“. Siehe den gleichnamigen von Schaffner und Winzen 1997 herausgegebenen Katalog.

5.3 Präsentationsform: Komposition

Der Raum

Aus den Beschreibungen der Kunststoffausstellung wird deutlich: die Präsentationsform bricht radikal mit traditionellen und konventionellen Formen der Ausstellungspräsentation. Der Charakter des spezifischen Raumerlebnisses im *Museum der Dinge* gründet nach Renate Flagmeier aus der konstruierten Verbindung von Realität und Virtualität: „Die Wirkung unserer Arbeit beruht in starkem Maße auf der Spannung zwischen dem Realraum mit seinen handfesten Begrenzungen und begreifbaren Objekten und den durch Licht, Klang und Projektionen erzeugten flüchtigen Erscheinungen einer virtuellen Räumlichkeit.“ (Flagmeier 1995: 52) Das Museum bzw. dessen Ausstellung wird somit konsequent als Ort sinnlicher Anschauung und Auseinandersetzung begriffen. Der Ausstellungsraum ist das elementare Medium für Wahrnehmungen, Erfahrungen und Vermittlung. In anderen Präsentationsformen überwiegend ignoriert oder in der sogenannten *weißen Moderne* der 1960er Jahre neutralisiert, erhält der Raum konkrete Funktionen des Rahmens, Umschließens, Gliederns, Kontextualisierens, Verfremdens und nicht zuletzt des Vermittelns. Mit der ausdrücklichen Raumgestaltung werden spezifische Atmosphären erzeugt, die Verhalten auslösen und stimulieren, Kommunikation fördern oder Assoziationen wecken, in Stimmungen versetzen und für Wahrnehmungen sensibilisieren. Begehbaren Bühnenbildern vergleichbar werden die Ausstellungsräume künstlerisch²⁶⁸ durchgestaltet. Damit sind sie artifiziell, konstruiert, assoziationsreich und Alltagssituationen grundsätzlich fremd. Nach Siepmann entstehen „Raumgefüge auf der Basis ding-generierter Assoziationsfelder, interagierender Sphären, Montagen und Verfremdungen...Diese Raumgefüge sind weit entfernt von der Staffage der Inszenierung; sie sind im Gegenteil eher sparsam, haben Elemente von Konzept-Kunst“ (Siepmann 1995: 10). Nichts wird im klassischen Sinne von Vorzeigen oder Darbieten präsentiert. Wo Vitrinen genutzt werden, sind sie ironische, provozierende Zitate oder mit einer ausgewählten Codierung versehene Präsentationsmittel, die als „Schutzhüllen“, „Türme“, „Depotschränke“, „Raumteiler“ u.ä. wahrgen-

- 268 „Künstlerisch“ bezieht sich auf den Charakter der Gestaltung und die dominante Haltung beim Konzipieren einer Ausstellung. Der Terminus bezieht sich nur bedingt, wie überwiegend missverständlich verstanden, auf das Einbeziehen von Künstlern sowie das Ausstellen von Kunst.

nommen werden. Auf Grund des artifiziellen Charakters unterscheiden sich diese Räume von den szenischen Arrangements der *Inszenierung*, da sie sich nicht auf einen realen Kontext beziehen und diesen wiedergeben bzw. darstellen wollen. Sie verweisen vielmehr mit der Gestaltung des Raumes auf eine aktuelle Auseinandersetzung mit der Sammlung oder einer Thematik. Indem die Aufmerksamkeit auf den Raum gerichtet wird, ist primär das Wahrnehmen und Erleben des Raums beabsichtigt, welches an die Auseinandersetzung heranführen und eine Positionierung sowie Weiterführung stimulieren soll. Dabei muss betont werden, dass der Ausstellungsraum als „Ausstellungsraum“ erlebt werden soll und nicht als „Eindruck eines fremden, ehemals existenten oder auch nur ähnlichen Kontextes“ im Sinne einer *Inszenierung*. Intendiert sind räumliche und ästhetische Erfahrungen, die gewohnte Denkart und Bewertungen in Frage stellen, zur Auseinandersetzung animieren und neue Betrachtungsweisen erschließen. Der Raum fordert vom Besucher ein jeweils spezifisches Verhalten, Handeln, zumindest Bewegen, wenn beispielsweise Vorhänge Innenräume verschließen, Objekte den Boden versperren oder Vitrinen dicht gedrängt stehen. Vorausgesetzt wird Neugierde, die eine grundlegende Bereitschaft zum Entdecken, Einlassen, Suchen, Fragen, Nachdenken und Entschlüsseln sichert. Diese Neugierde wie auch das Besucherverhalten werden durch die Gestaltung der Räume nicht nur stimuliert, sondern auch geleitet.

Die Ästhetik²⁶⁹

„Voraussetzung ist, dass das Museum sich als künstlerisches Medium begreift und die Emanzipation der künstlerischen Mittel des 20. Jahrhunderts nachholt. Wie diese Mittel durchläuft auch der Ausstellungsraum einen Prozess der Emanzipierung, der Autonomisierung. Er ist nicht mehr der uninteressierte Behälter, der Dinge gleichgültig in sich aufnimmt, sondern er selbst wird zum zentralen Exponat.“ (Siepmann 1995: 10) Es muß vorangestellt werden, dass mit Präsentationsästhetik keine Ästhetisierungen im Sinne einer Erzeugung von Schönheit, Harmonie und Ideal- oder Wunschbildern gemeint sind, sondern ein Ausnutzen der sinnlichen und poetischen Qualitäten von Gestaltungen sowie deren Inanspruchnahme für Wahrnehmung, Sensibilisierung und Vermittlung.

269 Ästhetik wird hier im Sinne der aisthesis, der Lehre von der sinnlichen Wahrnehmung verstanden.

Wenn das Museum bzw. die Ausstellung als künstlerisches Medium und der Ausstellungsraum als zentrales Exponat begriffen werden, wird die Ausstellungsästhetik zugleich zu einem der wichtigsten Vermittlungs- bzw. Kommunikationsmittel. Signifikant dafür steht der erste Raum der Kunststoffausstellung, wo gleichsam vom Boden bis zur Decke der Raum mit dem thematisierten Material ausgekleidet ist. Dieser Eindruck, noch verstärkt durch den intensiven, markanten Geruch, führt auf sinnlich, emotionaler Ebene unmittelbar zu individuellen Wahrnehmungserfahrungen und Erinnerungen, die mit dem Material Kunststoff verbunden sind. Die Raumgestaltung²⁷⁰ schafft somit eine Ästhetik, die sich unmittelbar auf das Material bezieht, dieses sinnlich präsent hält und dessen Qualitäten, wo möglich, in Raumqualitäten übersetzt. So ist der eigentliche Raum durch Innenräume und Gänge unübersichtlich geworden, doch spielen die opaken Vorhänge mit Transparenz. Die räumlichen Abgrenzungen werden angesichts der Durchlässigkeit des Materials relativ, da Geräusche zu hören und Objekte wie Personen wenigstens schattenhaft erkennbar sind. Die Ausstellungsobjekte, hauptsächlich alltägliche Massenware, werden entsprechend dieser Definition folgerichtig ohne erhöhendes Podest oder schützende Abtrennung vom Besucherareal direkt auf den Boden gestellt. Diese Art des Arrangements ist eher zurückhaltend als gestenreich. Sie richtet den Fokus ausschließlich auf die Beziehungen zwischen den ausgewählten Objekten der Präsentation. Die Ästhetik des Raumes prägt somit – fast ausschließlich auf der Basis sinnlicher Wahrnehmung, der Betrachtung der Ausstellungsobjekte gewissermaßen vorangestellt – einen ersten Eindruck und eine vorläufige Haltung zur Ausstellung, indem Erwartungen korrigiert, bestätigt und erzeugt werden und der Besucher in eine spezifische Stimmung versetzt wird. Die Fremdheit des Raumes, seine Andersartigkeit, auch in bezug auf gewohnte Ausstellungserfahrungen, bewirkt Neugier, Faszination, Abneigung oder Irritation.²⁷¹ Die Art und Weise der Präsentation erzwingt aber auch auf die ausgestellten Objekte einen ungewohnten, oft rätselnden, manchmal unbequemen Blick. Die Komposition der Objekte wie des Raumes trägt damit metakommunikative Codierungen sowohl zur Haltung der Ausstellungsmacher zum thematisierten Gegenstand als

270 Das Fehlen anderer Materialien bzw. deren beharrliches Ausschließen wird besonders an Stellen wie der Objektbeschriftung deutlich, wo statt Papier Folie genutzt wurde.

271 Die Skepsis ist angemessen, welche nach der Dauerhaftigkeit dieser Wirkungen fragt, wenn komponierte Präsentationsformen zur Konvention avancieren.

auch zu deren Umgehen und Auseinandersetzen mit den Ausstellungsobjekten und der Präsentationsform.

Die Dingbedeutsamkeit²⁷²

Auch wenn im Vorangegangenen Ausstellungsraum und -ästhetik hinsichtlich der Wahrnehmungen und Erfahrungen von Besuchern hervorgehoben wurden, bleiben doch die Sammlungen von Museumsobjekten der Ausgangs- und Schwerpunkt von *Kompositionen*. Denn diese Präsentationsform zeugt primär von einer spezifischen, subjektiven und aktuellen Haltung, Umgangsweise und Auseinandersetzung mit der Sammlung. Ausgangspunkt dafür sind die Verweise auf vielfältige Phänomene der Vergangenheit bis Gegenwart, welche materielle Objekte und mehr noch deren mögliche Kombinationen liefern. Mit den hier ausgewählten, vornehmlich abstrakten Phänomenen wie Entfremdung, Leidenschaft, Standardisierung, Moral oder Stil wird Geschichte unter Fokussierung eines oder mehrerer ausgewählter Aspekte betrachtet und zur Diskussion gestellt, wie sie sich in Codierungen an materiellen Objekten zeigt. Diese Codierungen beziehen sich somit zwar auf einen ehemaligen oder aktuellen Gebrauchskontext der Objekte, doch sind sie dort meist von den Codierungen verdeckt, die unmittelbar an die Gebrauchsfunktion gebunden sind. Durch die Bündelung vergleichbarer Codierungen von Ausstellungsobjekten sowie durch die Gestaltung eines entsprechenden Präsentationskontextes soll auf diese Phänomene verwiesen werden. Unterstützend wirkt hier die durch die Prozesse der Musealisierung hervorgerufene Distanzierung und Entfremdung der Ausstellungsobjekte von ihrem Gebrauchskontext. Die initialisierende Position der Objekte im Ausstellungsprozess bezieht sich allerdings nicht, wie wir gesehen haben, auf eine Präsentation von Einzelstücken. In den *Kompositionen* wird vielmehr versucht, die sinnlichen Qualitäten der Objekte mit denen des Raums zu einem wahrnehmbaren Ganzen zu verbinden; die Präsentation einzelner Objekte als distinkte Elemente oder ausschließlich als Ensemblelemente ist dabei nicht ausgeschlossen.

- 272 Dingbedeutsamkeit ist ein Begriff der klassischen Volkskunde, der „um-schreibt, dass Menschen eine mehr als nur zweckgerichtete Beziehung zu den Objekten ihres Handelns oder ihrer Umgebung eingehen“ (Korff 1992: 8).

Die Untersuchungen an den Dingen können allerdings zu so starken Abstraktionen führen, dass der Prozess der Auseinandersetzung in der Ausstellung nicht mehr vom Besucher rückverfolgt werden kann oder soll. Nicht immer stimmen die Initialobjekte mit den letztlich ausgestellten Objekten überein. Denn gewisse Objekte sind zwar Auslöser für die präsentierten Deutungen und Wertungen, doch kann jede neue Kombination die Zusammenhänge, Verweise und festgestellten Bedeutungen ergänzen, verändern oder ersetzen. Für Ausstellungen werden mögliche Konstellationen ausgetestet und sich schließlich für jene entschieden, die dem Ausstellungsanliegen am dienlichsten erscheint. Die Beschäftigung mit den Objekten kann jedoch auch zu deren Eliminierung innerhalb der Präsentation führen, wenn hinsichtlich der Vermittlungsabsichten die Andeutung konkreter Objekte, deren Distanzierung durch mediale Vermittlung oder sogar die Erzeugung einer deutlich wahrnehmbaren Leerstelle wirksamer scheint.²⁷³ Allerdings sind Ausstellungsobjekte gerade auf Grund ihrer materiellen und sinnlichen Präsenz, nach Flagmeier (1995: 53) ihrer „Leibhaftigkeit“, für die Konstruktion von *Kompositionen* favorisiert.²⁷⁴ Denn davon ausgehend, dass Objekte durch ihre alltägliche Präsenz und Gebrauch dem Menschen vertraut sind, bilden sie durch ihre sinnlichen Qualitäten in der Ausstellung die Vermittler zwischen dem Alltag des Besuchers und der Fremdheit der gezeigten Zusammenhänge.

- 273 Ein Beispiel dafür ist die historische Ausstellung im Jüdischen Museum in Wien, wo nicht mit Objekten, sondern mit 21 Hologrammen die Wiener jüdische Geschichte erzählt wird. Das Changieren zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit der dreidimensionalen Darstellungen soll den sich immer entziehenden Zugriff auf Vergangenheit präsent machen. Ein architektonisches Beispiel der Darstellung des definitiven Verlusts und daraus resultierenden Leerstellen sind die „Voids“ im Berliner Jüdischen Museum.
- 274 Dazu Flagmeier: „In unserer eher archäologischen Tätigkeit konstruieren wir aus den Fundstücken von den Müllhalden der Zivilisation, dem gestrandeten, nicht mehr zirkulierenden Gut, räumliche Bilder, virtuelle Räume, in denen Dinge lebhaftig vorhanden sind. Diese Leibhaftigkeit ist für uns als Ort der Gedächtnisbildung, als Tempel der Mnemosyne, von zentraler Bedeutung.“ (Flagmeier: 1995:53)

Der Gegenwartsbezug

Bei der Suche nach Objektbedeutungen spielt zwar der vormuseale Produktions- und Gebrauchskontext der Museumsobjekte eine wesentliche Rolle, doch wird in den *Kompositionen* darauf kaum (oder nur in abstrakter Weise) Bezug genommen.²⁷⁵ Noch weniger ist beabsichtigt, diese Kontexte zu rekonstruieren. Die museale Ausstellung wird als Ort verstanden, wo schon durch den konkreten Ort und institutionellen Charakter originale Zusammenhänge aufgelöst, neu konfiguriert und Bedeutungen zugewiesen werden. Gemäß diesem Verständnis fungiert das Vergangene als Fundus, in dem sich zuallererst die Erkenntnis der Gegenwart artikuliert und die Vergangenheit der ständigen Neu- und Uminterpretation ausgesetzt ist. Die Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart scheint grundsätzlich schon durch die Institution *Museum* selbst vorgegeben, da alle museologischen Tätigkeiten in irgendeiner Weise auf Vergangenheit, einschließlich der eben vergangenen Gegenwart, gerichtet sind, dabei aber von aktuellen Erkenntnissen, Vorstellungen und Interessen geleitet werden. Der somit unvermeidliche, oft aber ignorierte und unterschätzte Gegenwartsbezug museologischen und historischen Arbeitens wird hier als einflussreiche Größe der Konstitution musealer Sammlungen und Präsentation erkannt. Versuche der Einführung einer Zeitlosigkeit und Objektivierung der Präsentation werden zu Gunsten eines ausdrücklichen Gegenwartsbezugs aufgegeben. „An die Stelle der Faktenanreihung, der Nacherzählung und der Inszenierung tritt dabei eine Begegnung radikalisierte Gegenwartigkeit mit einem vergangenen Weltentwurf. Radikalisiert soll heißen: Annäherung an einen geschichtlichen Entwurf aus einem Kraftzentrum heraus, das sich aus den aktuellsten Strömungen der Gegenwart speist, und zwar nicht nur theoretisch, in den Fragestellungen, sondern auch praktisch, in der Kunst des Ausstellens.“ (Siepmann 1995: 10) Mit der „Kunst des Ausstellens“ meint Siepmann keinesfalls das Verwenden neuester Gestaltungsmaterialien und -techniken,²⁷⁶ sondern die Präsentationsform. An ihr muss wahrnehmbar und nachvollziehbar werden, dass die Präsentation das Ergeb-

275 Einschränkung soll festgestellt werden, dass diese konsequente Haltung gegenüber dem Nicht-Erwähnen kontextueller Bezüge auch auf Grund der zeitlichen Begrenzung der Sammlung (hauptsächlich das 20. Jahrhundert) vertreten werden kann. Bei den meisten Objekten kann daher die Kenntnis des allgemeinen Gebrauchskontextes vorausgesetzt werden.

276 Dies wird als Selbstverständlichkeit vorausgesetzt.

nis einer aktuellen Auseinandersetzung mit der Sammlung oder gesellschaftlichen Phänomenen und Problemen ist.²⁷⁷ Damit soll die Rolle der das Museum leitenden Kultur in Bezug auf Darstellungen, Deutungen und Interpretationen reflektiert werden. Der Museumsraum bietet hier einen neuen Ort, wo den im Zusammenhang mit diesen Phänomenen typischen Objekten in einem neuen, verfremdenden Kontext andere, ungewohnte und unbeachtete Werte und Wertungen zugesprochen werden bzw. solche überhaupt erst thematisiert und problematisiert werden; beispielsweise wenn in Massenprodukten oder Reproduktionen individuelle Werte gesucht oder alltägliche Gebrauchs-, aber zugleich auch Abfallprodukte nach ihrer Ästhetik befragt werden. Als Experimentierraum und Versuchsanordnung, d.h. durch die fragmentarische, provisorische, aber auch thematisch zugespitzte, abstrahierte Form der Arrangements werden die Vorläufigkeit und Widerrufbarkeit der präsentierten und thematisierten Zusammenhänge, Konstellationen und Wertungen angezeigt. Das Ausstellen ist damit als eine Form des kontinuierlichen Prozesses des Schreibens von Geschichte anerkannt.

Komposition – Ein Definitionsangebot

Die in diesem Kapitel beschriebene Präsentationsform, welche im *Museum der Dinge* als Konstruktion von *Raumbildern* definiert wird, soll im Rahmen der folgenden Untersuchung als *Komposition* bezeichnet werden. In Bezug auf die Geschichte der Museumstheorie resultiert diese Form der Ausstellungsgestaltung zum Teil aus den Forderungen und Zielen der seit den 1980er Jahren als *New Museology*²⁷⁸ diskutierten Ansätze. Diese Theorien lehnen lineare Geschichtserzählungen, systematische Präsentationen von Sammlungen und publikumswirksame, effektvolle „Erlebnisausstellungen“²⁷⁹ ab. Alternative Präsentationsformen

277 Das kann bis zu Verwechslungen führen, wenn der Besucher an manchen Stellen das museumsconditionierte Verhalten ablegt und einer alltäglichen Handlungsweise gemäß die Arrangements nutzt.

278 Siehe Vergo 1989, Bann 1984 sowie Shanks und Tilley 1987.

279 Mit „Erlebnisausstellungen“ sind die besonders im englischen und angloamerikanischen Raum beliebten, oft hochtechnisierten, effektvollen *Inszenierungen* gemeint. Die Kritik richtet sich auf die zunehmende Entfernung von den dem Medium Museum eigenen Qualitäten, in erster Linie der Degradierung der Sammlungen, womit sich das Museum zunehmend in die Konkurrenz anderer Medien und Freizeitangebote stellt.

werden als „Arrangement“, „szenische Anordnung“, „Präsentation komplexer Bilder bzw. Räume“ oder, wie oben ausgeführt, als „Szenographie“ beschrieben.²⁸⁰ Der Begriff *Komposition* wird in Ermangelung einer einheitlichen etablierten Bezeichnung eingeführt. Etymologisch ist der Terminus auf das lateinische Verb „componere“ zurückzuführen, welches für „zusammenstellen“, „vereinigen“, „vergleichend gegenüberstellen“, „etwas zusammensetzen“ oder „schaffen“ steht. Das abgeleitete Substantiv „compositio“ bedeutet „Zusammensetzung“, „Zusammenstellung“, „Gestaltung“, „Anordnung“ und meint im allgemeinen Sprachgebrauch eine „kunstvolle Anordnung oder Zusammenstellung“. Im Ausstellungszusammenhang soll damit das vornehmlich ästhetisch und poetisch gestaltete In-Beziehung-Setzen von Ausstellungsobjekten und Ausstellungsraum als räumlicher, sinnlich wahrnehmbarer Ausdruck einer theoretischen Auseinandersetzung bezeichnet werden. Bereits im konventionellen Gebrauch umfasst der Begriff *Komposition* sowohl die Schaffung eines musikalischen Werkes wie auch das musikalische Werk selbst, entsprechend soll auch hier sowohl der spezifische Gestaltungsprozess wie auch dessen Ergebnis, die Ausstellung selbst, als *Komposition* bezeichnet werden.

Ausgehend von dem oben dargestellten dezidierten Bezug zur Gegenwart werden gemäß der Auffassung von der Unmöglichkeit eines umfassenden, objektiven Präsentierens von Geschichte und hinsichtlich der Variabilität möglicher Geschichtsschreibungen in *Kompositionen* apodiktische Theorien und objektiv scheinende Erzählungen vermieden. Vielmehr wird das Konzipieren und Präsentieren von Ausstellungen als aktiver Prozeß der Geschichtsschreibung verstanden, welcher sich primär auf die Museumsobjekte als Quellen bezieht. Durch eher ausschnittartige, abstrakte, oft gewagte und irritierende, manchmal provokante, auf jeden Fall als „experimentelle Versuchsanordnungen“ (Korff 1995: 22) einer alchimistischen Museumsarbeit erkennbare Präsentationen sollen die Grenzen der Geschichtsschreibung, aber auch die des Museums als Institution einer individuellen Sammlung mit räumlichen, zeitlichen, personellen und finanziellen Beschränkungen im Blick behalten und kommuniziert werden.²⁸¹

280 Siehe Jürgensen 1990, Mai 1986 und Museumskunde Band 66/ 1/ 01.

281 Entsprechend dieser experimentellen, gar risikvollen Arbeit beschreibt Eckhard Siepmann schon 1987 das damalige *Werkbundarchiv* „als Laboratorium für ein vernetzendes Museum“ und definiert näher: „Laboratorien sind Orte, an denen man oft lange im Trüben fischt, blitzartig zu

Diese bedingungslose Offenheit in Anbetracht herrschender Konventionen und darausfolgender Erwartungen der Positionierung und Präsentation konkurrierender kultureller Einrichtungen ist im Kampf um Besucher oft schwer durchzuhalten.²⁸² Denn der Auffassung von Ausstellungen als frei verfügbare, vielfältige Deutungsangebote und nicht als didaktisch geführte, objektive Interpretationen liegt die Absicht zu Grunde, die heterogenen und differenten, fragmentarischen und diskontinuierlichen Strukturen von Vergangenheit und besonders Gegenwart präsentierbar, vergleichbar und diskutierbar zu machen.²⁸³ Dabei soll problematisiert werden, wie im Museum anhand von relativ zufällig und willkürlich gesammelten Objekten Vergangenheit, Fremdheit und Gegenwart sichtbar gemacht oder vermittelt werden können. Nicht nur die Beschränkung auf einen konkreten Ausstellungsraum, der immer nur einen Bruchteil der Sammlung präsentieren kann, sondern auch die Begrenzung von Ausstellungsinhalten führen zu einer Praxis der permanenten Selektion und Reduktion. Aus der Erfahrung, dass Sammlungen nur in Ausnahmefällen vollständig, vielmehr oder gerade durch ihre Lücken und Leerstellen charakterisiert sind, werden für die Sammlungsordnungen wie für die Präsentationen offene, relative, temporär gültige Interpretationen angestrebt.²⁸⁴ Oft wird diese Offenheit im Zusammenhang

neuen Ergebnissen im Mikrobereich kommt, scheinbar Neues mit Altem verwechselt und umgekehrt.“ (Siepmann 1987: 64)

- 282 Es liegt scheinbar auf der Hand, dass die experimentierende und provozierende, sich selbst in Frage stellende Arbeitsweise bei Geldgebern nur verhalten Anerkennung findet.
- 283 Walter Benjamin, als Protagonist dieser „neuen“ Geschichtsschreibung, sieht das Recht zur Interpretation darin begründet, dass der historischen Erkenntnis Eindeutigkeit versagt ist, d.h. jede Darstellung von Geschichte immer schon verkürzt erscheint. Benjamin spricht von einer in den Grenzen ihrer Situationsgebundenheit, im Hier und Jetzt absoluten Interpretation. Siehe Benjamin 1977: 251-261.
- 284 Das *Museum der Dinge* nutzt das Netz auch als Metapher für eine offene Sammlungsstruktur. „Das Netz bildet eine zugleich labile und stabile Struktur, die mit jeder neuen Konstellation neu definiert werden muss.“ (Flagmeier 1995: 7) Als Ordnungssystem der Sammlung scheitert aber die beabsichtigte Flexibilität in erster Linie an der Gebundenheit materieller Objekte an einen konkreten Ort. Die Zuweisung eines konkreten Platzes innerhalb der Sammlung wird deshalb nur als temporäre Fest-schreibung verstanden, die in der täglichen Museumspraxis das Wiederfinden der Museumsobjekte garantiert. Die Hoffnung, eine wenigstens

mit dem künstlerischen Präsentationsansatz als Intentionslosigkeit kritisiert, welche in Ausstellungen zu Chaos, überintellektualisierten Konstruktionen und artifiziellen, unverständlichen Konstellationen führt. Gegen solche Urteile und hauptsächlich Voreingenommenheiten muss betont werden, dass schon die Fülle der Objekte und ihrer Bedeutungen zu Auswahl und Reduktion zwingen, denn: „Tendenziell ist es die Gesamtheit aller gesellschaftlichen Sphären, die mit jedem einzelnen Objekt aufgerufen ist. Bei einer Ausstellung haben wir es mit Hunderten, meist Tausenden von Objekten zu tun; es stellt sich daher drastisch die Frage der Zählung, der Kanalisation, der Transparenz: der Absicht.“ (Siepmann 1987: 64)

Kompositionen sind somit immer ästhetische und poetische Gestaltungen eines vorgegebenen Raumes, deren jeweils individuelle Erscheinungsform nicht auf die (Wieder)Erkennbarkeit eines anderen Kontextes gerichtet ist, sondern als räumlicher Ausdruck einer aktuellen, ideellen Auseinandersetzung verstanden wird. Die Frage der Authentizität stellt sich somit nicht vom Ausstellungskontext zu einem möglichen historischen Vorbild, sondern allein in Bezug auf die präsentierten Objekte. Die Metakommunikation von Kompositionen erhält damit einen räumlich konkreten, sinnlich erfahrbaren Ausdruck, womit ausgewählte Konnotationen fokussiert, problematisiert, manchmal ihre Existenz überhaupt erst bewusst gemacht werden können. Die für *Kompositionen* charakteristische Verbindung von Erkenntnis und Sinnlichkeit, von Begriff und Anschauung beschreibt Korff (1989) als Einheit von Analyse und Präsentation und begründet: „Diese Präsentationsform erläutert die Schaustücke also nicht nur über Texte, sondern auch durch die Art ihrer Darbietung. Die analytischen Zusammenhänge werden nicht nur über das Wort mitgeteilt, sondern sie werden in eine ästhetische Dimension übersetzt – in jene Dimension, die dem Medium Museum als Ort sinnlicher Anschauung eigen ist.“ (Korff 1989: 74) Die ästhetische und poetische Qualität der Raumkompositionen wird somit zur Bedingung der sinnlichen Erkenntnis in komponierten Ausstellungen.

ansatzweise flexible Sammlungsordnung zu realisieren, liegt in der elektronischen „Dematerialisierung“ der Sammlung.

6 SCHLUSS

6.1 Ausstellungsanalyse

Ausstellungen sind das Medium von Museen für deren öffentliche Präsenz. Der Gebrauch verschiedenster Medien für die Präsentation ausgewählter Ausstellungsinhalte führt zu einer Vielzahl von Sinngebungen, Zuschreibungen und Wertungen. Diese können mittels der spezifischen Präsentationsform mehr oder weniger fokussiert und in einem begrenzten Deutungs- und Interpretationsrahmen gebunden werden. Die Absicht hinter den Bemühungen um Begrenzung der Polysemie der unterschiedlichsten Bedeutungsträger durch Strukturierung, Hierarchisierung und Akzentuierung ist, Einfluss (und Kontrolle) auf die möglichen Zuschreibungen und Deutungen zu nehmen. Grundsätzlich ist jede Ausstellungskonzeption ein Versuch der Begrenzung und Ordnung von Bedeutungen mittels mehr oder weniger konkreten Codierungen; und jede Ausstellungsgestaltung ist die Konkretisierung dieser Codierungen im Raum.

Um die Prozesse der Kontextgestaltung für Codierungen in Ausstellungen zu untersuchen, wurde die Semiotik gewählt. Sie erlaubte eine Differenzierung der komplexen Beziehungen zwischen den einzelnen Präsentationselementen oder Arrangements, welche Codes hervorrufen, unterstützen, hierarchisieren, aber auch verdecken. Davon ausgehend, dass die Konzipierung und Realisierung einer Ausstellung auf der Konstruktion von Codierungen beruht, wurden in einem Vorgang deskriptiven Decodierens Zuschreibungen und Wertungen rekonstruiert. Neben den offensichtlich oder annehmbar intendierten Codierungen konnten auf diese Weise auch unbeabsichtigte, zufällige oder ungewollt entstandene gefunden werden, welche die Kommunikation in irgendeiner Weise beeinflussen. Für die Nutzung der Semiotik im Ausstellungszusammenhang wurde ein spezifischer Begriffsapparat definiert, der ein wenig komplexes methodisches Vorgehen erlaubte. Wie einleitend erklärt, schien diese Begrenzung notwendig, da die komplizierte Terminologie sowie die Vielfältigkeit und Verschiedenartigkeit der semiotischen Me-

thodik ein Verstehen außerhalb von Semiotik und Linguistik mühsam macht.²⁸⁵

Mittels des spezifisch ausgewählten semiotischen Instrumentariums konnte eine distanzierte, sich auf das Präsentierte tatsächlich und ausschließlich beziehende Auseinandersetzung realisiert werden. Denn die Komplexität des Mediums Ausstellung, welches individuelle und subjektive Wahrnehmungen und Erfahrungen des Präsentierten eher provoziert als unterdrückt, lässt Zuschreibungen und Bedeutungen nur schwer fassen und eindeutig benennen.²⁸⁶ Die Ausstellungstheorie sowie die Ausstellungskritik widerspiegeln diese Problematik überwiegend als unterlassene Auseinandersetzung. Das vorherrschend praktizierte Vernachlässigen dieser Anstrengung muss mit Nachdruck kritisiert werden, da gerade die Vielzahl und Komplexität von Bedeutungen die Herausforderung jeder Ausstellung bilden, denen sich Kuratoren wie Gestalter im Prozess der Ausstellungsvorbereitung stellen müssen. Die vorliegenden Beschreibungen verschiedener Präsentationsformen liefern Beispiele unterschiedlichsten Umgangs mit dieser Herausforderung von Versuchen der Begrenzung und Reduktion der Polysemie von Ausstellungsobjekten durch streng definierte und definierende Arrangements bis hin zum Experimentieren mit der Vielzahl bekannter, offensichtlicher, aber auch ungewohnter und versuchsweiser Bedeutungen in einem Präsentationskontext. Diese Beispiele können für die praktische Ausstellungsarbeit Anleitungen liefern und Reflexionen über die Ausstellungspraxis anregen.

Die Untersuchungen der verschiedenen Präsentationsformen haben gezeigt, dass sich auf Grund der von einem Museum vertretenen Haltung

285 Die Elaboriertheit der semiotischen Terminologie führt dazu, dass als Voraussetzung für analytische Präzision fast jede semiotische Studie eigene analytische Termini einführt. Diese Tendenz erzeugt nicht nur eine terminologische Dichte, sondern ist auch der Uneinigkeit und Uneinheitlichkeit im Definieren und Anwenden von Termini innerhalb der theoretischen Disziplin geschuldet. Eco hat mit seiner „Einführung in die Semiotik“ (1994) einen ernsthaften Versuch gestartet, eine einheitliche Methode vorzuschlagen und die Grenzen der zukünftigen semiotischen Forschung zu ziehen.

286 Pearce stellt bezugnehmend auf Museumsobjekte fest: „The object activates our own faculties, and the product of this creative activity is the virtual dimension of the object, which endows it with present reality. The message or meaning which the object offers is always incomplete and we all fill the gaps in our own ways, thereby excluding other possibilities: as the viewer looks he makes his own story.“ (Pearce 1992: 219)

als ausstellende Institution besonders hinsichtlich der Ausstellungsintention und im Speziellen der Kommunikationsabsichten gravierende Unterschiede zeigen. Generell sichern chronologische und inszenierende Präsentationsformen eine zumindest zu einem gewissen Maß konkrete Vermittlung intendierter Kommunikationsinhalte. Demgegenüber bietet die klassifizierende Form ihrer strikten Ordnung zufolge entweder eine Verwendung als geschlossenes System, welches Kennern eine Fülle von Informationen liefert und dabei alle übrigen Besucher ausschließt oder eine Verwendung als geordnete, jedoch dem individuellen, ungeleiteten Umgang und der hauptsächlich freien Assoziation zu Verfügung gestellte Objektsammlung. Mit *Kompositionen* wird dagegen ausgehend von der Bedeutungsvielfalt im Präsentationskontext mit dem Deutungs- und Assoziationsrahmen von Objekten wie Kontexten experimentiert. D.h., mit der Entfernung und Entfremdung von konventionellen Zuschreibungen wird die Aufmerksamkeit auf ungewohnte, wenig populäre oder gewagte Zusammenhänge und Deutungen gelenkt. Die Entscheidung für eine dieser Präsentationsformen verweist neben der Geschichte eines Museums immer auf Vorstellungen und Absichten der Vermittlung, den museologischen Umgang mit einer Sammlung, der (Un)Flexibilität in Bezug auf museologische oder akademische Veränderungen sowie den Stellenwert von Reflexion und Kritik in der Museumspraxis. Die festgestellten Differenzen zwischen den Präsentationsformen belegen, dass nicht nur die Beziehungen der Objekte untereinander, zum Präsentationsmaterial und zum gestalterischen wie räumlichen Kontext die Codes möglicher Ausstellungskommunikation und -signifikation erzeugen, sondern dass der Ausstellungskontext immer auch in Beziehung steht zu Kontexten gleichen oder ähnlichen Typs, zu Konventionen und Ausdrucksformen der Institution Museum und nicht zuletzt zu individuellen Erfahrungen mit dem Medium Ausstellung allgemein, in dessen Vergleich und Kontrast jede Ausstellung steht.

6.2 Ausblick

Der Charakter von Museum und Ausstellung

Ausgehend von den vorliegenden Beschreibungen der verschiedenen Präsentationsformen sollen abschließend allgemeine Charakteristika des Mediums Ausstellung sowie der zeitgenössischen Ausstellungsgestaltung ansatzweise festgestellt werden, in dem Bewusstsein des Wagnis-

ses, ein in seinen Formen und Ausdrucksweisen äußerst divergentes Medium verallgemeinernd einschätzen zu wollen.

Museen und deren Ausstellungen sind durch ihre Bindung an konkrete Orte und Zeiten schon immer in Distanz zu den Dingen, die sie zeigen und den Inhalten, die sie vermitteln. Sie widmen sich dem Verbinden von zeitlich und/oder räumlich weit Entferntem sowie dem Konstruieren und Verfremden von Situationen und Kontexten. Wenn zudem die primären Medien relativ willkürlich und eher stückweise als lückenlos gesammelte Objekte sind, scheint die Vermittlung gerade historischer Inhalte gewagt. Bezugnehmend darauf richtet sich eine Hauptaufgabe der Ausstellungsarbeit auf das Setzen von Grenzen und Beschränkungen in der Fülle möglicher Bedeutungen und der diesen zu Grunde liegenden Beziehungen. Damit wird gewissermaßen eine gerahmte, begrenzte Realität als partikuläres Fragment der ungerahmten Realität konstruiert. Solche Fragmente funktionieren innerhalb der Konventionen und Traditionen des Museums- bzw. Ausstellungsdiskurses als Modelle der aktuellen epistemischen Paradigmen und akademischen Diskurse. Diese Modelle werden oft fälschlicherweise als Spiegel oder Bilder von Realität verstanden oder sogar als solche vermittelt. Doch sie sind nichts anderes als Repräsentationen und Rekonstruktionen, die trotz sorgfältiger Recherchen und Forschungen auf fragmentarischem Wissen und nur teilweise verifizierbaren Vorstellungen basieren.²⁸⁷ Schärer (1991) fordert im Umgang mit dieser Alltagssituationen nicht vergleichbaren Situation eine kritische Distanzierung zur Vergangenheit mittels der Präsentation und nicht die oft versuchte und noch häufiger behauptete Nähe. Für Ausstellungen müssen Strukturen geschaffen werden, die die Ausstellungsinhalte als Ergebnisse der aktuellen, nur momentan oder im aktuellen Präsentationszustand als abgeschlossen zu betrachtenden, musealen Auseinan-

287 Dieser Prozess der musealen Geschichtskonstruktion wird von Schärer eindringlich beschrieben: „The impossibility of reconstructing past circumstances and the resultant relativity and provisional nature of any representation of history, in addition to the onesidedness dictated by the inevitable choice of museum objects, in other words the hopelessness of portraying the real world in a museum, plus the fact that for every object a second life begins when it enters the museum and the exhibition represents a fictitious reality – all this gives rise to the idea, important for a modern museography, of incorporating alienating elements, that is to say of creating a critical distance to the modern visitor.“ (Schärer 1991: 103)

dersetzung kenntlich machen.²⁸⁸ Schon die Lücken, Aussparungen und Leeren im Umfeld der präsentierten konstruierten Verbindungen zwischen den Museumsobjekten und allen übrigen Präsentationselementen verweisen auf die mehr oder weniger zufällige, arbiträre Selektion des Museumsmaterials sowie die Begrenztheit und Unbestimmtheit der Erfassung und Darstellung von Geschichte. Die bewusste und bewusst vermittelte Fragmentation und Konstruktion können Anlaß geben für kritische Auseinandersetzung und individuelle Positionierung. Der Ort der Präsentation liefert dafür schon den in Bezug zu den historischen Zusammenhängen artifiziellen, grundsätzlich neuen, von der Gegenwart bestimmten Kontext, welcher von der Gestaltung als solcher nutzbar gemacht und schließlich wahrnehmbar wird.

Musealen Ausstellungen muss als sich an die breite Öffentlichkeit wendenden Medien eine Kommunikationsabsicht unterstellt werden. Dabei können die Informationen der Ausstellungstexte nicht das vordringlichste Ziel sein, sondern vielmehr ein Komplex aus Wahrnehmungen und Erfahrungen eines Ortes, von Räumen, Raumgestaltungen und nicht zuletzt von Ausstellungsobjekten. Dieser Komplex aus miteinander in Beziehung stehenden und Beziehung bildenden Elementen erzeugt die vielfältigen Codierungen, die von Rezipienten in einem individuell bestimmten, auswählenden Ausstellungsrundgang wahrgenommen und interpretiert werden. Für die Charakterisierung der dieser Kommunikation zu Grunde liegenden Zeichenprozesse kann festgestellt werden, dass nicht allein die Ausstellungsobjekte und deren Kombinationen, sondern ebenso das Gebäude, die Ausstellungsräume, alle architektonischen und raumgestaltenden Einbauten, alle Präsentationsmittel, Bilder, Grafiken, AV-Medien, Texte usw. als Zeichen bzw. Träger von Bedeutungen fungieren. Entgegen einem statischen Zeichenbegriff müssen sie als aktiv Bedeutung generierend verstanden werden. Denn in den Kombinationen und Arrangements gehen sie Beziehungen ein, die nur bedingt als konventionelle Codierungen, sondern ebenso als für den speziellen Kontext konstruierte oder auf Grund aktueller, kultureller, gruppenspezifischer, politischer u.a. Bezüge definierte Codierungen verstanden werden kön-

288 „Interpretieren bedeutet hier, die Schranken des Unmittelbaren zu überwinden und es mitteilbar zu machen, sodann jene verloren geglaubte Bedeutung in der Auslegung zurückzugewinnen und schließlich zu artikulieren, also in die Gegenwart zu übertragen und ihr verfügbar zu machen.“ (Konersmann 1991: 68)

nen. Es soll hier noch einmal betont werden, dass in diesen Zeichenprozessen Museumsobjekte eine primäre oder in irgendeiner Weise besondere Rolle spielen, da sie **das** Medium der sammelnden Institution bilden, welches dieses von anderen ausstellenden und präsentierenden Institutionen unterscheidet.

Im Prozess der Codierung von Wissen, Deutungen und Wertungen übernimmt die spezifische Gestaltung der Arrangements wie die des gesamten Raumes eine emphatische Funktion. Denn es werden einzelne Elemente des Ganzen, wie beispielsweise Ausstellungsobjekte, herausgestellt, um ihnen einen besonderen Wert beizulegen. Damit nimmt die Gestaltung explizite Codierungen vor bzw. exponiert bestimmte gegenüber anderen; sie ist Mittel der Strukturierung und Ordnungshilfe im Prozess von Wahrnehmung und Vermittlung. Trotzdem bleiben museale Ausstellungen in Bezug auf die zu vermittelnden Inhalte immer arbiträr und fragmentarisch. Objektarrangements in gestalteten Räumen sind, vergleichbar sprachlichen Texten, immer Ausdruck einer Wahl, die eine mehr oder weniger bestimmte, relativ begrenzte Lektüre oder Interpretation fixiert. Doch neben der Auswahl von Beziehungen und Bewertungen fügt jedes Arrangement dem Ausstellungsobjekt noch Wissen hinzu, indem es das Objekt in einen völlig neuen Kontext einbindet. Auf Grund des selektiven und individuellen Prozesses des Betrachtens ist das präsentierte Museumsobjekt oder Ausstellungsarrangement immer reicher an Bedeutungen, als jede seiner Realisationen in den Zuschreibungen und Interpretationen der Rezipienten. Die kontextuelle Verankerung von Museumsobjekten ist notwendig, um gegenüber der Vielfältigkeit und Flexibilität der Objektbedeutungen intendierte Lesarten und Interpretationen zu forcieren und andere, beispielsweise rassistische oder ideologische, zu unterdrücken. Damit erfüllen Ausstellungen didaktische und politische Aufgaben, gewissermaßen als autoritatives Sprechen dessen, der weiß, was hinter der polysemen materiellen Erscheinung liegt. Ein wesentlicher, häufig unterschätzter oder vernachlässigter Aspekt der kontextuellen Einbindung ist, Ausstellungen als Ort des aktiven, aktuellen Eingreifens zu definieren, wo Vorstellungen, Assoziationen, selbst gewagte Gedanken und Entwürfe vom Anderen in dessen Ort und Zeit als räumliche Versuchsanordnungen erfahrbar gemacht und zur Diskussion gestellt werden können.

Aisthesis

Der Ausstellungsraum ist als Medium von meist verkannter, deshalb vernachlässigter und unterschätzter Bedeutung.²⁸⁹ Er bietet den Ort, die unmittelbare Situation und den konkreten Kontext der Präsentation. Als Raum, in dem gestaltet und präsentiert wird, kann er weder als neutral, variabel noch austauschbar verstanden werden.²⁹⁰ Die Beschreibungen der verschiedenen Präsentationsformen zeigen deutlich, dass der Raum ein allen Präsentationen gemeinsames, auf die Wahrnehmung und Erfahrung einer Ausstellung entscheidend einflussnehmendes Medium ist. Die Rolle und Bedeutung des Raumes für Ausstellungen sind folglich von der Präsentationsform unabhängig. Jeder Ort hat andere Qualitäten für Anschauung und Wahrnehmung, die zu einem großen Teil den Eindruck und das Empfinden von Besuchern einer Ausstellung bestimmen.²⁹¹ In die Raumgestaltung und spezifische Ästhetik wird mit Gestaltungsmitteln und Präsentationsmaterialien eingegriffen; der Raum wird umgeformt, strukturiert, gegliedert, in seiner Stimmung verändert, manchmal verfremdet. Diese gestalterischen Eingriffe sind primär, zum Teil unbewusst oder auch bewusst verhindert, von Intentionen motiviert, die entweder einen Präsentationsraum gemäß vorherrschenden Konventionen der Museumspräsentation oder einen Assoziationsraum für Erinnerungen, Erfahrungen und Wahrnehmungen beabsichtigen. Solche Raumgestaltungen werden weniger primär als Inhaltsvermittlung verstanden, sondern einerseits als Erfüllung einer konventionellen Erwartungshaltung gegenüber einem spezifisch definierten Ort, zum anderen als sinnliche Annäherung an eine Thematik. Letzterem Verständnis soll hier Vorrang gegeben werden. Dem Raum Funktionen der sinnlichen Annäherung und Anschauung zu übertragen, liegt die Auffassung zu Grunde,

289 Die Auswirkungen eines ob bewußten Ignorierens oder intentionalen Kontrastierens von architektonischem Museumsraum und diesen fast vollständig verdeckenden, installierten Ausstellungsraum zeigt die Ausstellung des Berliner Jüdischen Museums.

290 Besonders in Wanderausstellungen wird dies deutlich, wenn die gleiche Präsentation auf Grund der verschiedenen Räume ihren Charakter und Eindruck ändert.

291 Es soll daran erinnert werden, dass viele Museen in historischen Gebäuden untergebracht sind, die oft unter Denkmalschutz stehen. Letztes stellt die Ausstellungsgestaltung oft vor komplexe Probleme, indem strenge Grenzen eines Eingreifens in den bestehenden Raum und besonders Veränderns der Ästhetik definiert werden.

dass der Ausstellungsbesuch grundsätzlich das Kennenlernen eines Gebäudes durch Betreten und Bewegen, Erfahren und Erleben von dessen Umfeld und Räumen beinhaltet. Demzufolge ist die Wahrnehmung einer Ausstellung nicht auf das Sensorische beschränkt, sondern muss als Verbindung des Sensorischen mit dem Motorischen verstanden werden.²⁹²

Das Erlebnis einer Ausstellung entsteht in der Komplexität aus der Erfahrung eines Ortes und Raums, dem Eindruck der Raumfolge bis zur Anschauung eines einzelnen Objekts auf allen sinn- und körperlichen Wahrnehmungsebenen. Ausstellungen sind somit als synästhetische Medien definiert.

Wenn eher von einem Ausstellungsbesuch als Erlebnis als von einem als Fortbildung ausgegangen werden kann, muss dem Phänomen der Sinnlichkeit in der Ausstellung verstärkt Aufmerksamkeit geschenkt werden.²⁹³ Das betrifft zum einen die Auswahl der Präsentationsmittel und die Art derer Verbindungen im räumlichen Gestaltungsprozess, zum anderen ein Verständnis der Ästhetik und Poetik des Raums als direkte Vermittler selbst komplexer oder abstrakter Vorstellungen. „Der Gestaltungsprozess ist eine ‚Ästhetisierung‘, aber nicht im Sinne einer Schönheit der Realität, sondern der Bewusstmachung sonst unbewusster Wahrnehmungsebenen und der Ermöglichung von Erkenntnis durch reflektierte sinnliche Anschauung. Das setzt die bewusste Wahl der in der Ausstellung verwendeten Ausdrucksmittel voraus unter dem Gesichtspunkt, ob ihre Ästhetik der intendierten Aussage entspricht.“ (Jamin 1989: 203) Ästhetik, im Sinne der *aisthesis*, wird demzufolge nicht nur als Fähigkeit verstanden, Aufmerksamkeit und Genuss zu erzeugen, sondern immer auch Bedeutungen und Wertstrukturen wahrnehmbar und erfahrbar zu machen.²⁹⁴ Für den Ausstellungszusammenhang ist davon auszugehen,

292 Diese Beziehung ist nach von Foerster (1993) bereits in der Sprache verankert, nämlich in Begriffen wie „wahr-nehmen“, „er-fahren“, „be-greifen“, „ver-stehen“. Gemäß dem Verständnis der sensorischen und motorischen Verbindung definiert er: „es sind die durch Bewegung hervorgerufenen *Veränderungen* des Wahrgenommenen, die wir wahrnehmen“ (Von Foerster 1993: 440; Hervorhebungen des Autors).

293 Siehe dazu Hein (2000), welche den Wandel musealer Ausstellungen von der Präsentation authentischer Objekte zur Produktion von Erfahrungen und Erlebnissen als aktuelle Transformation des Museums beschreibt.

294 Eco definiert die „ästhetische Botschaft“ als zweideutig strukturiert, als „Botschaft, die mich in der Schweben zwischen Information und Redundanz hält“ (Eco 1994: 147). Deren Hauptcharakteristika sind Ambiguität

dass der Bestand und Zusammenhalt des präsentierten Materials in jedem Fall ästhetisch vermittelt werden, selbst wenn das Präsentierte fremd und unverständlich ist.²⁹⁵ Denn die Ästhetik eines Raumes, Arrangements oder Objekts prägt den ersten Eindruck, bestätigt, irritiert oder enttäuscht Erwartungen, überrascht und weckt Neugierde. Die Bedeutung der Ästhetik liegt vor allem im Erzeugen von Motivationen²⁹⁶, in deren Folge Rezipienten Sensibilität, Aufnahmebereitschaft und Aufgeschlossenheit gegenüber dem Präsentierten entwickeln. Die Voraussetzung dafür ist die Schaffung optimaler Bedingungen für das Ausstellungserlebnis. Die Ausgewogenheit zwischen neugierig machendem Neuem und wiederzufindendem Bekanntem, dem Ernst-Nehmen von Kompetenzen und dem Schaffen von Herausforderungen führt zu ästhetischem Vergnügen und Zufriedenheit, einem Zustand angeregten und sich anregen lassenden, wachen Bewusstseins.

Die ästhetischen Erfahrungen beziehen sich nicht allein auf Auseinandersetzungen mit Kunstobjekten, wie leider immer noch oft angenommen, sondern ebenso auf die Museumsobjekte von Geschichts-, Natur- und Technikmuseen. Die Schwierigkeiten im Umgang, besonders des Nutzbarmachens und Verfügens über ästhetische Wahrnehmung und Erfahrung führten in den vergangenen Jahrzehnten einerseits zur Vernachlässigung und Ignorierung der Ästhetik zu Gunsten eines betonten Pragmatismus in der praktischen wie theoretischen Arbeit von hauptsächlich Nicht-Kunst-Museen und andererseits zu einer Überbetonung und Mystifizierung des ästhetischen Werts in Kunstmuseen.²⁹⁷ Korff diagnostizier-

und Autoreflexivität, wodurch bei einem Rezipienten zugleich Aufmerksamkeit erregt und Interpretationsleistungen angespornt werden können.

295 Diese Behauptung gründet auf Heins Feststellung, dass: „Every formal structure has an aesthetic core, which is the epistemic basis of its identity.“ (Hein 2000: 133)

296 Nach Csikszentmihalyi (1988) ist der Charakter dieser Motivation „intrinsisch“, nach Hein (2000) „grund- und motivlos“ und wird definiert als: „that nonutilitarian, self-rewarding investment of energy into a subject, which causes one to hold the course in the absence of extrinsic rewards and even under stressful conditions“ (Hein 2000: 139).

297 Hein kritisiert: „The artwork paradigm and the exaltation of the art museum as archetypal source of aesthetic experience have driven all other museums to measure their own aesthetic potential only by comparison to the art museum's example. But other museums have their own aesthetic value and their own ways to realize aesthetic pleasure, which should not

te die Zerstörung der Sinnlichkeit in der Ausstellungspraxis als Folge einer weniger quantitativ als qualitativen Text- gegenüber Objektdominanz und kommentierte: „Das Erlernen von Sensibilität und Spürsinn im Dechiffrieren historischer Monumente und Dokumente der Vergangenheit trägt aber möglicherweise mehr zur Beförderung geschichtlichen Denkens bei als didaktisch-systematische Programme, die mit Alibi-Objekten illustriert sind.“ (Korff 1984: 89f.)

In den oben geführten Beschreibungen wurden, um verallgemeinern zu können, persönliche und emotionale Urteile und Wertungen zu vermeiden gesucht. Es wurde jedoch darauf verwiesen, dass Ausstellungen nicht nur Erfahrungs- oder Lernorte sind, sondern immer auch (vielleicht sogar in erster Linie) individuell wahrnehmbare Sinnlichkeitsräume. Sie werden in einem wesentlichen Umfang auf der ästhetischen und poetischen Ebene wahrgenommen, denn der Ausstellungsbesuch ist ein emotionaler, mit Empfindungen, Faszination und Phantasien verbundener Prozess.

Die Poetik einer Ausstellung erfüllt keine Bezeichnungs- oder Verweiskfunktion, sondern wird als Gefüge von Sinnesreizen wahrgenommen.²⁹⁸ Schon die Präsentation eines Objekts – losgelöst von seiner Gebrauchsfunktion – kann als poetische Modifikation beschrieben werden, unabhängig davon, ob diese Veränderung ästhetischen Regeln folgt oder nicht. Denn im Prozess der Auswahl materieller Charakteristika, der Nachbarobjekte, Präsentationsmittel und der Form der Kontextgestaltung werden die Ausstellungsobjekte mit Bedeutungen verbunden, welche immer auch sich selbst bedeuten. Neben einer Poetik der Objekte kann eine Poetik des Raumes, der Objektarrangements und der Präsentationsmittel unterschieden werden. Das Hauptcharakteristikum der Poetik ist eine fundamentale Mehrdeutigkeit, welche für jeden Rezipienten zur Herausforderung wird und werden soll. Denn absichtlich wird im Ausstellungskontext ein Objekt, ein Arrangement oder auch der ganze Raum so verwendet, dass dessen referentielle Funktion verändert wird und auf meh-

be lost on art museums.“ (Hein 2000: 138) Siehe auch Hein 2000: 125-141. Hein fordert konsequent das Angebot ästhetischer Erfahrung als öffentliche Dienstleistung aller Museen.

- 298 Ich beziehe mich hier und im Folgenden besonders auf Ecos Text „Die Struktur des schlechten Geschmacks“, besonders auf die Kapitel „Die Struktur der poetischen Botschaft“ und „Wiedergewinnung der poetischen Botschaft“, in Franz und Richter 1995: 246-294.

rere Weisen interpretiert werden kann.²⁹⁹ Auf Grund der Mehrdeutigkeit wird die Poetik selbst zum Hauptgegenstand der Aufmerksamkeit. Das Ziel ist die Erzeugung von Überraschung, wenn die Polysemie vom Rezipienten als Verstoß gegen einen gewohnten, konventionellen Code realisiert wird.³⁰⁰ Denn der Code ist nicht aus Kenntnissen abzuleiten, sondern aus dem Kontext der poetischen Botschaft selbst.³⁰¹ Eco vergleicht die Decodierung einer poetischen Botschaft einem Abenteuer: „Die Folge davon ist, dass der Empfänger bei der Aufgabe, den neuen Code zu entdecken..., sich sozusagen selbst in die Botschaft einführt, indem er eine Reihe von Hypothesen darauf ansetzt.“ (Eco 1995: 268f) Das Verstehen der poetischen Botschaft geht sodann aus der Interaktion von Sensibilität, Neugier und Wahrnehmungskraft des Rezipienten hervor. Es kann in dem Maße permanent verändert werden, wie sich Sensibilität, Neugier und Wahrnehmungskraft beim Rezipienten verändern. Aus diesem Grund ist jeder wiederholte Ausstellungsbesuch dem ersten kaum vergleichbar. Jede mögliche Decodierung der poetischen Form, ungeachtet der Differenz zu jeder Vorherigen, ist als aktuelle Realisierung berechtigt und hat für den Augenblick absolute Gültigkeit.³⁰² Der Komple-

- 299 Eco definiert: „Die poetische Botschaft erweist sich somit nicht nur als System von *Signifikaten*, das durch ein System von *Signifikanten* bezeichnet wird, sondern auch als *System der sinnlichen Reaktionen und der Phantasiereaktionen, die vom Material, aus dem die Signifikanten bestehen, ausgelöst werden.*“ (Eco 1995: 271, Hervorhebungen des Autors)
- 300 Nur wenn eine Gewöhnung durch die Abnutzung der Stilmittel eintritt, überrascht die Mehrdeutigkeit nicht mehr, sondern wird dem wiederholt angewendeten Code gemäß wahrgenommen.
- 301 Erinnert sei an die „irreführende“ Vitruvianpräsentation der Surrogate in der Ausstellung des *Museums der Dinge*. *Werkbundarchiv*.
- 302 Eco stellt in Bezug auf Kunstwerke vergleichbar fest: „Das Leben der Werke in einer Gesellschaft, durch die Jahrhunderte hindurch, ist reich an Missverständnissen, falschen Zielsetzungen und abweichenden Rezeptionen, die so häufig sind und sich wechselseitig so ergänzen, dass sie sozusagen die Norm darstellen, während die exemplarische Decodierung (exemplarisch nicht weil sie einmalig, sondern weil sie reichhaltig und komplex ist und auf allen Ebenen der Botschaft stattfindet) oft die Idealnorm der Kritik ist, der Augenblick der maximalen Aktualisierung des betrachteten Werkes im Zeichen der Ästhetik. Die Abnutzung einer Form ist daher weder vollständig noch unwiderruflich. Und die Struktur eines Werkes offenbart sich auch dann, wenn sie lediglich in einem Bestandteil, also verkürzt, wahrgenommen wird – sie tritt hervor in der

xität und Mehrdeutigkeit zufolge können sich die poetischen Codierungen einer Ausstellung scheinbar am flexibelsten den Bedürfnissen, Ansprüchen und Erwartungen von Besuchern anpassen, diese aber zugleich auch herausfordern und in Frage stellen.³⁰³

Mimesis

Ausstellungsbesuche müssen somit nicht allein als Erfahrungen eines Ortes, Raumes, von Arrangements aus Ausstellungsobjekten und Präsentationsmaterialien verstanden werden, sondern ebenso als ästhetische und poetische Erfahrungen des spezifischen musealen Ortes. Ausstellungen als begehbbare, in der Bewegung des gesamten Körpers, nicht allein der Augen, wahrnehmbare und erfahrbare Raumkonstruktionen beziehen neben allen Präsentationselementen nicht nur den Raum und den Rezipienten, sondern auch die Zeit maßgeblich in den Prozess der Bildung von Bedeutung ein.³⁰⁴ In Anbetracht der Charakterisierung des Ausstellungskontextes als artifiziell, arbiträr und fragmentarisch gegenüber den darzustellenden abstrakten Inhalten scheint entgegen der vorherrschenden Praxis eines überwiegend akademischen Verständnisses und Anspruchs ein künstlerischer Umgang mit dem Medium Ausstellung wichtig. Dieser akzeptiert die artifiziellen Gegebenheiten und stellt sich ihnen in „experimentellen Versuchsanordnungen“ (Korff 1995: 22), die weder Neutralität, Objektivität, noch Verifizierbarkeit, sondern Glaubwürdigkeit und Wahrscheinlichkeit beanspruchen.³⁰⁵ Der künstlerische Umgang soll Ausstellungen ausschließlich von dem nicht einzulösenden Anspruch nach authentischer Darstellung und umfassender Wissensvermittlung be-

Verwandtschaft der Stileigenschaften, als das markante Gefüge aller seiner Elemente, welches das Werk ist.“ (Eco 1995: 274f)

- 303 Es ist dringend notwendig, die Poetik des Museums bzw. eine Poetik von Ausstellungen umfassend zu untersuchen. In Anlehnung an das noch immer grundlegende Werk Gaston Bachelards (1958) „La poétique de l'espace“ ist ein phänomenologischer Ansatz empfehlenswert. 2002 erschien das Buch „The Poetic Museum“ von Julian Spalding, welcher die Rolle des Museums in der modernen Gesellschaft zu definieren und mit der Poetik zu begründen versucht.
- 304 Siepmann (1995) spricht von einer „verzeitlichten Präsentationsform“ oder „Aufführungsform“, die er einer performativen Wende in Ausstellungen zuschreibt.
- 305 Siehe Kapitel „Komposition“.

freien. Somit werden Ausstellungen bzw. die Ausstellungspraxis konsequent als *Mimesis*, als künstlerische Nachgestaltung der Wirklichkeit verstanden. Denn diese Haltung scheint notwendig, um die Potentiale des Mediums Ausstellung tatsächlich zu nutzen und wirksam werden zu lassen. „Museums, however, have the potential to disclose heretofore unknown realities and to awaken new thoughts. They have the power to wrap thought in a substantially denser reality than that of passing experience.“ (Hein 2000: 149)

Mimesis kann gemäß Ecos Definition von „Kunstwerk“ definiert werden, als „eine in ihrer Perfektion eines vollkommen ausgewogenen Organismus vollendete und *geschlossene* Form, doch auch *offen*, kann auf tausend verschiedene Arten interpretiert werden, ohne dass seine irreproduzible Einmaligkeit davon angetastet würde. Jede Rezeption ist so eine *Interpretation* und eine *Realisation*, da bei jeder Rezeption das Werk in einer originellen Perspektive neu auflebt“ (Eco 1995: 116, Hervorhebungen des Autors). Wenn sich „Offenheit“ auf die Möglichkeiten von Rezeption und Interpretation bezieht, betrifft diese sowohl die Ebene der emotiven Anregung und unbestimmten Suggestion wie die der Erzeugung von Spannungszuständen in Bezug auf das Problematisierte, da Stellungnahmen, Wertungen und Interpretationen offen gelassen werden.³⁰⁶ Solche Präsentationen stellen sich dem äußerst heterogenen Publikum, welches seine freie Zeit freiwillig im Museum verbringt und unterschiedliche Erwartungen mit diesem Besuch verbindet. Der Grund für die Heterogenität des Publikums liegt in der Komplexität des Mediums Ausstellung, nicht zuletzt in der Komplexität seiner Ästhetik und Poetik, begründet. Denn es bietet in irgendeiner Weise für jeden eine Form von Erfahrung, allerdings keinesfalls ein gleiches Erlebnis. Jeder Versuch einer Homogenisierung müsste die Komplexität zerstören, zumindest reduzieren. Damit wäre eines der wichtigsten Angebote von Museen aufgegeben, nämlich das Vergnügen eines verschiedenartigen und selbstgewählten Erlebnisses.³⁰⁷

306 Dieser Anspruch ist Berthold Brechts Poetik des Theaters bzw. seiner Technik des epischen Theaters vergleichbar, welches Tatsachen verfremdet, distanziert dem Zuschauer vorführt und die erwarteten Antworten nur aus der bewussten Mitarbeit des Publikums hervorgehen lässt.

307 „Museums are among the institutions that lift people into the public sphere where they are free to be both selves and different. This opportunity to detach from the needy self is now presented to the public in somewhat standardized form as a healthful ‚othering‘, not from self alone, but from other ‚others‘ as well.“ (Hein 2000: 149)

Nach einer Zeit der kritischen Reflexion über die museologische Arbeit in den späten 1980er und 1990er Jahren mit Ausstellungen über das Sammeln, der Thematisierung und kritischen Anfrage des museologischen Umgangs mit Objekten in Sammlungen wie Ausstellungen und der Öffnung von Schaudépots sollte eine Präsentationsform entwickelt werden, die der Arbitrarität des Ausstellungskontextes mit Offenheit der Interpretation begegnet. Diese Offenheit, die nicht vor scheinbarer Objektivität kapituliert oder mit dezidiertem Didaktik Wissen vermitteln will, fordert die mentale Mitarbeit des Rezipienten heraus, damit dieser, stimuliert durch die körperlichen und sinnlichen Erfahrungen, die verschiedenen Bedeutungskonstituenten des gestalteten Raums gegen gewohnheitsschaffende Feststellungen kritisch deutet und wertet. Das Verständnis des den Gegenwartsbezug betonenden Zustands von Ausstellungen ermöglicht in den Präsentationen dezidiert konkrete Positionen, bei gleichzeitigem Verweis auf ihre Schwächen oder sogar Fehlerhaftigkeit zu vertreten und somit widersprechende Positionen einzubeziehen. Die Entscheidungen für bestimmte Positionen sollten dazu führen, die Sicht auf den fragmentarischen Charakter von Welt zu sensibilisieren. Der deutliche Gegenwartsbezug bekennt sich nicht nur zum zeitlichen Kontext der Konzeption einer Ausstellung, sondern positioniert den Ausgangspunkt aller Zuschreibungen und Wertungen in Bezug auf Vergangenheit und Zukunft gleichermaßen. Denn angesichts ihres besonderen medialen Charakters können Ausstellungen zum Ort ungedachter und ungeahnter Vorstellungen werden. Mit diesen Bemerkungen schließt sich die Autorin der Vision Eckhard Siepmanns über ein aktuelles Verständnis von Museen an: „Im Spektrum der Gegenstrategien kann das Museum Umgebungen schaffen, die räumliche Entsprechungen zu den neuen epistemischen Paradigmata erfahrbar machen und in denen eine *Verschwisterung von Technik, Wissenschaft und Poesie* sichtbar wird. Das Museum schafft kein Gegenbild, sondern macht etwas Werdendes sinnfällig, nimmt Teil an den zukünftigen weltweiten Auseinandersetzungen um die Entwicklungsrichtung der technologischen Zivilisation, genauer um die Rolle des Subjekts in ihr, um eine neue Form von Sprache, Erfahrung und Erinnerung.“ (Siepmann 1995: 13, Hervorhebungen des Autors)

7 ANHANG

7.1 Abbildungsverzeichnis

(Soweit keine anderen Angaben gemacht sind, stammen die Fotografien von der Autorin. Alle Grafiken wurden, sofern nicht anders vermerkt, von Nikolai Delvendahl erstellt.)

Abb. 1: Grundriss Obere Galerie, Pitt-Rivers-Museum	57
Abb. 2: Grundriss Untere Galerie, Pitt-Rivers-Museum	57
Abb. 3: Grundriss Halle, Pitt-Rivers-Museum	57
Abb. 4: Der Eisenskelettbau des Pitt-Rivers- Museums (Foto: Nikolai Delvendahl)	59
Abb. 5: Vitrinenaufstellung auf der unteren Galerie (Foto: Nikolai Delvendahl)	60
Abb. 6: Blick von der oberen Galerie in die Halle (Foto: Nikolai Delvendahl)	61
Abb. 7: Präsentation der Webstühle und Textilien (Foto: Nikolai Delvendahl)	64
Abb. 8: Blick in die Halle zum Eingang, Boot „Salama“ (Foto: Nikolai Delvendahl)	66
Abb. 9: Blick von der Galerie auf die Totempfähle (Foto: Nikolai Delvendahl)	67
Abb. 10: Vitrine mit Rasseln. (Foto: Nikolai Delvendahl).....	69
Abb. 11: Englische Türglocke (Foto: Nikolai Delvendahl)	72
Abb. 12: Obere Galerie, Vitrine: Nuer und Dinka (Foto: Nikolai Delvendahl)	74
Abb. 13: Obere Galerie, Vitrine: Speere (Foto: Nikolai Delvendahl)....	77
Abb. 14: Obere Galerie, Vitrine: Naga (Foto: Nikolai Delvendahl)	78
Abb. 15: Grundriss Dauerausstellung, Zeitgeschichtliches Forum Leipzig	94
Abb. 16: Präsentation der Zeit nach 1989	98
Abb. 17: Eingang zum „Aufstand vom 17. Juni 1953“	99
Abb. 18: Installation zum „Aufstand vom 17. Juni 1953“	100

Abb. 19: Erster Raumabschnitt zur „Flucht“	102
Abb. 20: Übergang von „Flucht“ zu „Nervenkrieg“	103
Abb. 21: Eingangssituation „Mauerbau“	104
Abb. 22: Vom „Mauerbau“ zum „Lautsprecher-Propagandakrieg“	105
Abb. 23: Installation zu „Schwerter zu Pflugscharen“	107
Abb. 24: Präsentation Exzenterpresse	110
Abb. 25: Raumsituation „Antifaschistischer Neuanfang?“	112
Abb. 26: Arrangement „Sorben“	113
Abb. 27: Dreiecksvitrine zum „Stalinkult“, Eingang zum „Aufstand des 17. Juni 1953“	115
Abb. 28: Stellwand „Aufbau des Sozialismus“	116
Abb. 29: Rückseite der Stellwand „Aufbau des Sozialismus“	117
Abb. 30: Grundriss Afrikaabteilung, Tropenmuseum	155
Abb. 31: Eingangssituation der „Afrikapräsentation“	157
Abb. 32: Stellwand zur politischen Geschichte	158
Abb. 33: Würfelarchitektur zur „Landwirtschaft“	159
Abb. 34: Übergang zur Hausinszenierung	160
Abb. 35: Hofinszenierung	163
Abb. 36: „Wohnzimmer“ im Nigerianischen Haus	164
Abb. 37: Blick vom Hof ins „Wohnzimmer“, rechts die Küche	165
Abb. 38: Marktinszenierung	168
Abb. 39: Marktstände mit erklärendem Text	169
Abb. 40: Fotocollage der Marktinszenierung	170
Abb. 41: Blick ins Innere des „Schreins“ und zum „Markt“	172
Abb. 42: Vitrinensembles (Mitte) zu „Kunst in Afrika“	174
Abb. 43: Inszenierung einer arabischen Geschäftsstraße	179
Abb. 44: Wohnraum im „Jemenitischen Haus“	182
Abb. 45: Inszenierung eines arabischen Schuhgeschäfts	183
Abb. 46: Geschäft für Gewürze mit „Geruchsfenster“	186
Abb. 47: Integrierte Vitrinopräsentation	188
Abb. 48: Inszenierung eines Hauseingangs	189
Abb. 49: Im Innenhof des „Hauses“	189
Abb. 51: Grundriss Kunststoffausstellung, Werkbundarchiv	231
Abb. 52: Das virtuelle Depot (Foto: Museum der Dinge)	232
Abb. 53: „Kunststoffwände“ (Foto: Museum der Dinge)	237
Abb. 54: Installation aus Schüsseln und Körben (Foto: Museum der Dinge)	238
Abb. 55: Arrangements der Kabelrollen und der Verpackungen (Foto: Museum der Dinge)	245
Abb. 56: Surrogatepräsentation (inkl. Haustier) (Foto: Museum der Dinge)	248

Abb. 57: Ursula Stalder: Strandgut (Foto: Museum der Dinge).....	254
Abb. 58: Ursula Stalder „Aus ganz Europa“ (Foto: Museum der Dinge).....	255

7.2 Bibliografie

- Appadurai, Arjun (Hrsg.) (1986) *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge.
- Assmann, Aleida (1999) *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München.
- Attenborough, David (1993) „Forword“ in: Cousin, Julia (1993) a.a.O., Umschlag-Innenseite.
- Auer, Hermann (Hrsg.) (1989) *Museologie. Neue Wege - Neue Ziele*. München/ London/ New York/ Paris.
- Bal, Mieke (1996) *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*. London/ New York.
- Balsiger, B.J. (1970) *The Kunst- und Wunderkammern: A Catalogue Raisonné of Collecting in Germany, France and England 1565-1750*. Phil. Diss. Pittsburgh.
- Bann, Stephen (1984) *The Clothing of Clío: A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*. Cambridge.
- ders. (1988) „Poetik des Museums – Lenoir und Du Sommerard“ In: Rüsen, Jörn u.a. (Hrsg.) (1988) a.a.O. 35-49.
- ders. (1988a) „Das ironische Museum“ In: ebda. 63-68.
- ders. (1990) *The Invention of History: Essays on the Representation of the Past*. Manchester.
- ders. (1991) *Interpreting Contemporary Art*. London.
- Barck, Karlheinz; Gente, Peter; Paris, Heidi; Richter, Stefan (Hrsg.) (1993) *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig.
- Barthes, Roland (1964) *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main.
- ders. (1985) *Die Sprache der Mode*. Frankfurt am Main.
- ders. (1988) *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt am Main.
- Baudelaire, Charles (1997) *Die Blumen des Bösen. Les Fleurs du mal*. Vollständige zweisprachige Ausgabe Deutsch/ Französisch. München.
- Baudrillard, Jean (1988) „Die Simulation“ In: Welsch, Wolfgang (Hrsg.) *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmodernen Diskussion*. Weinheim, 153-162.

Abb. 57: Ursula Stalder: Strandgut (Foto: Museum der Dinge).....	254
Abb. 58: Ursula Stalder „Aus ganz Europa“ (Foto: Museum der Dinge).....	255

7.2 Bibliografie

- Appadurai, Arjun (Hrsg.) (1986) *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge.
- Assmann, Aleida (1999) *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München.
- Attenborough, David (1993) „Forword“ in: Cousin, Julia (1993) a.a.O., Umschlag-Innenseite.
- Auer, Hermann (Hrsg.) (1989) *Museologie. Neue Wege - Neue Ziele*. München/ London/ New York/ Paris.
- Bal, Mieke (1996) *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*. London/ New York.
- Balsiger, B.J. (1970) *The Kunst- und Wunderkammern: A Catalogue Raisonné of Collecting in Germany, France and England 1565-1750*. Phil. Diss. Pittsburgh.
- Bann, Stephen (1984) *The Clothing of Clío: A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*. Cambridge.
- ders. (1988) „Poetik des Museums – Lenoir und Du Sommerard“ In: Rüsen, Jörn u.a. (Hrsg.) (1988) a.a.O. 35-49.
- ders. (1988a) „Das ironische Museum“ In: ebda. 63-68.
- ders. (1990) *The Invention of History: Essays on the Representation of the Past*. Manchester.
- ders. (1991) *Interpreting Contemporary Art*. London.
- Barck, Karlheinz; Gente, Peter; Paris, Heidi; Richter, Stefan (Hrsg.) (1993) *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig.
- Barthes, Roland (1964) *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main.
- ders. (1985) *Die Sprache der Mode*. Frankfurt am Main.
- ders. (1988) *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt am Main.
- Baudelaire, Charles (1997) *Die Blumen des Bösen. Les Fleurs du mal*. Vollständige zweisprachige Ausgabe Deutsch/ Französisch. München.
- Baudrillard, Jean (1988) „Die Simulation“ In: Welsch, Wolfgang (Hrsg.) *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmodernen Diskussion*. Weinheim, 153-162.

- ders. (1991) *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*. Frankfurt am Main/ New York.
- Baur, Joachim (1991) *nub. Das Buch zur Museumswelt und darüber hinaus*. Wolfberg.
- Baxandall, Michael (1991) „Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects.“ In: Karp, Ivan; Lavine, Steven D. (Hrsg.) *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington/ London, 33-41.
- Beier, Rosmarie (Hrsg.) (2000) *Geschichtskultur in der Zweiten Moderne*. Frankfurt am Main/ New York.
- Beil, Christine (2003) *Der ausgestellte Krieg. Präsentationen des ersten Weltkrieges in deutschen Museen und Ausstellungen zwischen 1914 und 1939*. Tübingen, (angekündigt).
- Belcher, Michael (1991) *Exhibitions in Museums*. Leicester.
- Benjamin, Walter (1977) *Illuminationen*. Frankfurt am Main.
- ders. (1980) *Gesammelte Schriften*. Werkausgabe. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main.
- ders. (1983) *Das Passagen-Werk*. Hrsg. Von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main.
- Bennett, Tony (1995) *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London/ New York.
- Black, B. J. (2000) *On Exhibit: Victorians and their Museums*. Virginia.
- Blackwood, Beatrice (1970) „The Classification of Artefacts in the Pitt Rivers Museum Oxford.“ In: *Occasional Papers on Technology*, Nr. 11, Pitt Rivers Museum Oxford.
- Blank, Melanie; Debelts Julia (2001) *Was ist ein Museum? ... eine metaphorische Complication...* (Museum zum Quadrat 9) Wien.
- Blume, Eugen (1997) „Speichern. Vor dem Aufbruch aus Lager I.“ In: Schaffner, Ingrid; Winzen, Matthias (Hrsg.) *Deep Storage. Arsenale der Erinnerung, Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*. Haus der Kunst München u.a., München/ New York, 262-264.
- Böhm, Gottfried (Hrsg.) (1995) *Was ist ein Bild?* München.
- Boockmann, Hartmut (1987) *Geschichte im Museum? Zu den Problemen und Aufgaben eines Deutschen Historischen Museums*. München.
- Borel, Pierre (1649) *Les Antiquitez, Raretez, Plantez, Minéraux, autres choses considerables de la Ville et du Comté de Castres [...]*, Castres.
- Borsdorf, Ulrich (1989) „Das Ruhrlandmuseum Essen.“ In: Fehr, Michael; Grohé, Stefan (Hrsg.) (1989) *Geschichte Bild Museum: Zur Darstellung von Geschichte im Museum*. Köln. 89-96.

- Boswell, D.; Evans, J. (1999) *Representing the Nation: Histories, Heritage and Museums*. London.
- Bowden, M. (1991) *Pitt Rivers: The Life and Archaeological Work of Lieutenant-General Augustus H.L.F.P. Rivers, DCL, FRS, FSA*. Cambridge.
- Brauneck, Manfred; Schneilin, Gérard (Hrsg.) (1992) *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Reinbek bei Hamburg, 3. überarbeitete und erweiterte Neuauflage.
- Bredenkamp, Horst (1993) *Antikensehnsucht und Maschinenglauben*. Berlin.
- Cameron, Duncan F. (1968) „A Viewpoint: The Museum as a Communicational System and Implications for Museum Education.“ In: *Curator*, vol. XI, No. 1, March 1968. 33-40.
- Chapman, William Ryan (1981) *Ethnology in the Museum: AFLF Pitt Rivers (1827-1900) and the Institutional Foundations of British Anthropology*. D.Phil Thesis, Oxford University.
- ders. (1985) „Arranging Ethnology.“ In: Stocking, George W. (Hrsg.) *Objects and Others: Essays On Museum Material Culture*. Wisconsin.
- Clifford, James (1991) „Four Northwest Coast Museums: Travel Reflections.“ In: Karp, Ivan; Lavine, Steven D. (Hrsg.) *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington/ London, 212-254.
- Coombes, Annie E. (1994) *Reinventing Africa. Museums, Material Culture and Popular Imagination in the Late Victorian and Edwardian England*. New Haven.
- Coote, Jeremy; Morton, Chris (2000) „A Glimpse of the Guinea Coast: Regarding an African Exhibition at the Pitt Rivers Museum.“ In: *Journal of Museum Ethnography*, Nr. 12. 39-56.
- Cousins, Julia (1993) *The Pitt Rivers Museum. A Souvenir Guide To The Collections*. Oxford, Pitt Rivers Museum.
- dies. (1995) „But you aren't going to change it all, are you?“ Refurbishment of the Pitt Rivers Museum. *World of Museums*. 416-20.
- Crew, Spencer R.; Sims, James E. (1991) „Locating Authenticity: Fragments of a Dialogue“ In: Karp, Ivan; Lavine, Steven D., a.a.O., 159-175.
- Dean, David (1996) *Museum Exhibition. Theory and Practice*. London.
- Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR (Hrsg.) (1999) *Fortschritt, Norm und Eigensinn. Erkundungen im Alltag der DDR*. Berlin.
- Domsich, Johannes (1991) *Visualisierung? Ein kulturelles Defizit? Der Konflikt von Sprache, Schrift und Bild*. Wien/ Köln/ Weimar.

- Douglas, M.; Isherwood, B. (1979) *The World of Goods: Towards an Anthropology of Consumption*. London.
- Drescher, Bettina (2000) *Im Westen nichts Neues? Themenpark und Sieben Hügel. Präsentationsästhetiken im Vergleich*. Veranstaltungsreihe zur Analyse aktueller Ausstellungen, Ulmer Verein – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften, Graz.
- Eco, Umberto (1977) *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. Frankfurt am Main.
- ders. (1977a) *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt am Main.
- ders. (1986) *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*. München.
- ders. (1994) *Einführung in die Semiotik*. Autorisierte dt. Ausg., 8., unveränd. Aufl./ dt. von Jürgen Trabant, München.
- ders. (1995) *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*. Herausgegeben von Michael Franz und Stefan Richter, Leipzig, 3. Auflage.
- Eppelmann, Rainer; Möller, Horst; Nooke, Günter; Wilms, Dorothee (Hrsg.) (1996) *Lexikon des DDR-Sozialismus. Das Staats- und Gesellschaftssystem der Deutschen Demokratischen Republik*. Paderborn.
- Ernst, Wolfgang (1990) „Copy-Beat“ In: Fehr, Michael (Hrsg.) *Imitationen. Das Museum als Ort des Als-Ob*. Köln, 35-42.
- Fehr, Michael (Hrsg.) (1990) *Imitationen. Das Museum als Ort des Als-Ob*. (Museum der Museen 4) Köln.
- ders. (Hrsg.) (1998) *Open box. Künstlerische und wissenschaftliche Reflexionen des Museumsbegriffs*. (Museum der Museen 5) Köln.
- Fehr, Michael; Krümmel, Clemens; Müller, Markus (Hrsg.) (1995) *Platons Höhle. Das Museum und die elektronischen Medien*. Köln.
- Fischer, Günther u.a. (Hrsg.) (1987) „Abschied von der Postmoderne. Beiträge zur Überwindung der Orientierungskrise.“ In: *Bauwelt Fundamente* 64, Braunschweig/ Wiesbaden.
- Fischer, R. (1939) *Der Schulgarten im Wandel der Zeiten*. Frankfurt an der Oder/ Berlin.
- Flagmeier, Renate (1995) „ohne Titel. Sichern unter...“ In: *Werkbund-Archiv - Museum für Alltagskultur des 20. Jahrhunderts* (Hrsg.), a.a.O. 49-54.
- Fleming, McClung E. (1974) „Artefact study: A proposed Model.“ *Winterthur Portfolio*, 9, 153-161.
- Fliedl, Gottfried (Hrsg.) (1988) *Museum als soziales Gedächtnis*. Klagenfurter Beiträge zur bildungswissenschaftlichen Forschung, 19. Klagenfurt.

- ders. (Hrsg.) (1996) *Die Erfindung des Museums. Anfänge der bürgerlichen Museums-idee in der französischen Revolution.* (Museum zum Quadrat 6) Wien.
- ders. (2001) *...das Opfer von ein paar Federn. Die sogenannte Federkrone Montezumas als Objekt nationaler und musealer Begehrlichkeiten.* (Museum zum Quadrat 12) Wien.
- Fliedl, Gottfried; Muttenthaler, Roswitha, Posch, Herbert (Hrsg.) (1992) *Erzählen, Erinnern, Veranschaulichen. Theoretisches zur Museums- und Ausstellungskommunikation.* (Museum zum Quadrat 3) Klosterneuburg.
- dies. (Hrsg.) (1995) *Wie zu sehen ist. Essays zur Theorie des Ausstellens.* (Museum zum Quadrat 5), Wien.
- Foucault, Michel (1993) „Andere Räume.“ In: Barck, Karlheinz u.a. (Hrsg.). 34-46.
- Franz, Michael; Richter, Stefan (Hrsg.) (1995) *Umberto Eco. Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen.* Leipzig.
- Gang, E. (1888) „Lehrer A. und sein Schulgarten.“ (Artikelserie) In: *Der praktische Ratgeber in Obst- und Gemüsebau.* 3.Jg., Nr. 1-4, Frankfurt a.O. 5-43.
- Gaston Bachelard (1958) *La poétique de l'espace.* Paris.
- Geertz, Clifford (1993) *Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme.* Frankfurt am Main, 3.Auflage.
- Gibson, James, J. (1950) *The Perception of the Visual World.* Boston u.a.
- Godau, Sigrid (1989) „Inszenierung oder Rekonstruktion? Zur Darstellung von Geschichte im Museum.“ In: Fehr, Michael; Grohé, Stefan (Hrsg.) *Geschichte Bild Museum: Zur Darstellung von Geschichte im Museum.* Köln, 199-211.
- Goodman, Nelson (1997) *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie.* Frankfurt am Main.
- ders. (1984) *Weisen der Welterzeugung.* Frankfurt am Main.
- Gorgus, Nina (1999) *Der Zauberer der Vitriolen. Zur Museologie Georges Henri Rivières.* Münster.
- Dies. (2002) „Scenographische Ausstellungen in Frankreich.“ In: *Museumskunde*, Band 67/ 2/ 02, Berlin. 135-142.
- Griefahn, Monika (2001) „Anmerkungen zur Szenographie – Zur Rolle von Ausstellungen und Museen im 21. Jahrhundert“ In: *Museumskunde* Band 66/ 1/ 01, Berlin. 9-12.
- Grote, Andreas (Hrsg.) (1994) *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammeln 1450 bis 1800.* (Berliner Schriften zur Museumskunde: 10) Opladen.

- Groys, Boris (1994) „Die Logik des Sammelns.“ In: Huber, Jörg; Müller, Alois Martin (Hrsg.) „Kultur“ und „Gemeinsinn“. Basel/ Frankfurt am Main. 249-268.
- Grupe, Heinrich (Hrsg.) (1943) *Bauern-Naturgeschichte*. Frankfurt am Main, 4. Auflage.
- Gulik, W.R. van; Den Straaten, H. van; Wengen, G.D. van (Hrsg.) (1980) *From Fieldcase to Showcase*. Amsterdam.
- Habermas, Tilmann (1996) *Geliebte Objekte: Symbole und Instrumente der Identitätsbildung*. Berlin/ New York.
- Hall, Margaret (1987) *On Display: A Design Grammar for Museums*. London.
- Haller, R.; Kniross, R. (Hrsg.) (1991) *Otto Neurath Band 3: Gesammelte Bildpädagogische Schriften*. Wien.
- Hallam, E. (2000) *Cultural Encounters: Representing Otherness*. London.
- Hauser, Susanne (2001) *Metamorphosen des Abfalls. Konzepte für alte Industriearale*. Frankfurt am Main/ New York.
- Hein, Hilde S. (2000) *The Museum in Transition. A Philosophical Perspective*. Washington/ London.
- Heinisch, Severin (1988) „Objekt und Struktur – Über Ausstellungen als Ort der Sprache.“ In: Rüsen, Jörn u.a., a.a.O., 82-87.
- Herbst, Wolfgang (1971) *Die Aufgaben der Geschichtsmuseen der DDR in der entwickelten sozialistischen Gesellschaft: ein Beitrag zur ideologischen Wirksamkeit der sozialistischen Geschichtsmuseen*. Berlin, Institut für Gesellschaftswissenschaften, Diss.
- Herbst, Wolfgang; Levykin, K.G. (Hrsg.) (1988) *Museologie: Theorie und Methodik der Arbeit in den Geschichtsmuseen*. Berlin.
- Hessisches Landesmuseum Darmstadt (Hrsg.) (1981) *Sammeln. Eine Ausstellung zur Geschichte und den Formen der Sammeltätigkeit*. (19.08.1981 – 18.10.1981), Hessisches Landesmuseum Darmstadt.
- Herles, Diethard (1996) *Das Museum und die Dinge: Wissenschaft, Präsentation, Pädagogik*. Frankfurt am Main.
- Heubach, Friedrich (1987) *Das bedingte Leben. Theorie der psycholinguistischen Gegenständlichkeit der Dinge*. München.
- Hjelmlev, Louis (1974) *Prolegomina zu einer Sprachtheorie*. München.
- Hobsbawm, Eric; Ranger, Terence (Hrsg.) (1984) *The Invention of Tradition*. Cambridge u.a.
- Hodder, Ian (1982) *Symbols in Action. Ethnoarchaeological Studies of Material Culture*. Cambridge.
- ders. (1986) *Reading the Past. Current Approaches to Interpreting in Archaeology*. Cambridge

- ders. (1991) *The Meaning of Things. Material Culture and Symbolic Expression*. London.
- ders. (1995) *Interpreting Archaeology. Finding Meaning in the Past*. London.
- Hodge, Robert; D'Souza, Wilfred (1979) „The Museum as a Communicator: A Semiotic Analysis of the Western Australian Gallery, Perth.“ In: *Museum* 31(4). 251-6.
- Hoffman, D.; Junker, A.; Schirmbeck, P. (Hrsg.) (1974) *Geschichte als öffentliches Ärgernis oder ein Museum für die demokratische Gesellschaft*. Gießen.
- Hooper-Greenhill, Eilean (1992) *Museum and the Shaping of Knowledge*. London.
- dies. (Hrsg.) (1995) *Museum, Media, Message*. London.
- Horta, Maria de Lourdes Parreiras (1992) *Museum Semiotics: A New Approach to Museum Communication*. PhD Department of Museum Studies, University of Leicester, April 1992.
- Iser, Wolfgang (1994) *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München, 4. Auflage.
- Jakobson, Roman (1992) *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*. Herausgegeben von Elmar Holenstein. Frankfurt am Main.
- Jamin, Mathilde (1989) „„Über Leben im Krieg“ im Essener Ruhrlandmuseum.“ In: Borsdorf, Ulrich; Jamin, Mathilde (Hrsg.) *Über Leben im Krieg. Kriegserfahrungen in einer Vorkriegsregion 1939-1945*. (Katalogbuch) Hamburg. 199-205.
- Janke, Volker (1999) *Der Dorfschullehrergarten*. Unveröffentl. Ausstellungskonzeption.
- ders. (2000) „Von Dorf-, Schul- und Lehrergärten.“ In: *Muesser Blätter* Nr. 1, Schwerin, 2000, Thema: „Der Dorfschullehrergarten“. 5-17.
- Jeudy, Henri Pierre (1987) *Die Welt als Museum*. Berlin.
- Judt, Matthias (Hrsg.) (1998) *DDR-Geschichte in Dokumenten*. Berlin.
- Jüdisches Museum Franken, Fürth & Schnaittach. (1999) *Museumsführer*. München/ London/ New York.
- Jürgensen, Frank (1990) *Original-Wunsch-Erinnerung*. (Museum zum Quadrat 1) Wien.
- Kaelble, Hartmut; Kocka, Jürgen; Zwahr, Hartmut (1994) *Sozialgeschichte der DDR*. Stuttgart.
- Kaiser, Paul; Petzold, Claudia (1997) *Bohème und Diktatur in der DDR. Gruppen - Konflikte - Quartiere 1970-1989*. Berlin.
- Karp, Ivan; Lavine, Steven D. (Hrsg.) (1991) *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington/ London.

- Kavanagh, Graynor (Hrsg.) (1991) *Museum Languages, Objects and Texts*. Leicester.
- dies. (Hrsg.) (1999) *Making Histories in Museums*. Leicester.
- dies. (2000) *Dream Spaces: Memory and the Museum*. Leicester.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (1991) „Objects of Ethnography.“ In: Karp, Ivan; Lavine, Steven D. (Hrsg.), a.a.O. 386-443.
- dies. (1998) *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley/ Los Angeles/ London.
- Klein, Hans-Joachim (1989) *Der gläserne Besucher. Publikumsstrukturen einer Museumslandschaft*. Berliner Schriften zur Museumskunde 8, Berlin.
- Klein, Hans-Joachim; Wüsthoff-Schäfer, Barbara (1990) „Inszenierungen an Museen und ihre Wirkung auf Besucher.“ In: *Materialien aus dem Institut für Museumskunde*, 32. Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Institut für Museumskunde Berlin.
- Konersmann, Ralf (1991) *Erstarrte Unruhe. Walter Benjamins Begriff der Geschichte*. Frankfurt am Main.
- Korff, Gottfried (1984) „Objekt und Information im Widerstreit.“ In: *Museumskunde* 49/ 2. 83-93.
- ders. (1989) „Ausstellungsgegenstand Geschichte.“ In: Niess, Frank (Hrsg.) *Interesse an der Geschichte*. Frankfurt am Main. 65-76.
- ders.; Roth, Martin (Hrsg.) (1990) *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*. Frankfurt am Main/ New York.
- ders. (1991) „Umgang mit Dingen.“ In: *Lebens-Formen. Alltagsobjekte als Darstellung von Lebensstilveränderungen am Beispiel der Wohnung und Bekleidung der „Neuen Mittelschichten“*. Berlin. 35-51.
- ders. (1992) „Ausgestellte Geschichte.“ In: *Saeculum*. Jahrbuch für Universalgeschichte 43, 1992/1. 21-35.
- ders., Roller, Hans-Ulrich (Hrsg.) (1993) *Alltagskultur passé. Positionen und Perspektiven volkskundlicher Museumsarbeit*. Tübingen.
- ders. (1995) „Paradigmenwechsel im Museum?“ In: *Werkbund-Archiv - Museum für Alltagskultur des 20. Jahrhunderts* (Hrsg.), a.a.O. 22-32.
- ders. (1999) „Culturbilder aus der Provinz?“ In: *Regionaler Fundamentalismus? Geschichte der heimatbewegung in Stadt und Land Oldenburg*. Oldenburg. 120-131.
- ders. (2000) „Architektur-Blicke.“ In: Borsdorf, Ulrich u.a. (Hrsg.) *Sonne, Mond und Sterne: Kultur und Natur der Energie. Ein Rückblick*. Bilder und Berichte aus der Ausstellung auf der Kokerei Zollverein. 13. Mai bis 3. Oktober 1999, IBA Emscher Park; Feuer & Flamme Ausstellungsgesellschaft. Bottrop/ Essen. 17-19.

- ders. (2002) *Museumsdinge. Deponieren – Exponieren*. Köln/ Weimar/ Wien.
- Koselleck, Reinhart (2000) „Terror und Traum. Methodologische Anmerkungen zu Zeiterfahrungen im Dritten Reich.“ In: Koselleck, Reinhart (Hrsg.) *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main, 4. Auflage. 278-299.
- Kreps, Christina Faye (1988) „Decolonizing Anthropology Museum. The Tropenmuseum ,Amsterdam““ In: *Museum Studies Journal* 3, 1988, (2). 56-63.
- Langenmaier, Arnica-Verena (Hrsg.) (1993) *Neue Technologien und Design – Das Verschwinden der Dinge*. München
- Leonhard, Wolfgang (1997) *Die Revolution entlässt ihre Kinder*. Köln, 17. Auflage.
- Lorenz, Anne (2002) *Freie Szenografie Szene Schweiz*. Unveröffentl. Studie im Auftrag der Hochschule für Gestaltung und Kunst, Zürich.
- Lowenthal, David (1985) *The Past is a Foreign Country*. Cambridge.
- Mai, Ekkehard (1986) *Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens*. München/ Berlin.
- Malinowski, B. (1922) *Argonauts of the Western Pacific*. London.
- Maroevic, Ivo (1991) „The Exhibition as Presentative Communication.“ In: Sofka, Vinos (Hrsg.) *The Language of Exhibition. Basic Papers*. ICOM-Symposium, Vevey, Switzerland, ICOFOM Study Series ISS 19.73-80.
- Martinet, Chantal (1983) „L’ objet alibi.“ In: *Seminaires de l’ Ecole du Louvre* (Hrsg.) *Quels Musées pour quelles fins aujourd’ hui?* Paris. 49-56.
- Mattl, Siegfried (1995) „Texte sehen. Bilder lesen.“ In: Fliedl, Gottfried u.a. (Hrsg.), a.a.O. 13-26.
- MacDonald, Sharon (Hrsg.) (1998) *The Politics of Display. Museums, Science, Culture*. London.
- McLuhan, Marshall (2001) *Das Medium ist die Botschaft*. Dresden.
- Meier, Helmut; Schmidt, Walter (Hrsg.) *Geschichtsbewusstsein und sozialistische Gesellschaft: Beitrag zur Rolle der Geschichtswissenschaft, des Geschichtsunterrichts und der Geschichtspromaganda bei der Entwicklung des sozialistischen Bewusstseins*. Institut für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED, Lehrstuhl Geschichte der Arbeiterbewegung. Berlin.
- Mensch, Peter J. van (1992) *Towards a Methodology of Museology*. PhD thesis, University of Zagreb.

- ders. (1994) (Hrsg.) *Reader Theoretical Museology*. (unveröffl. Studienmaterialien der Reinwardt Academie Amsterdam).
- Miller, Daniel (1983) „Things ain't what they used to be.“ In: *Royal Anthropological Institute News (RAIN)*, No. 59 (December 1983). 5-7.
- Montgomery, C. (1961) „Some remarks on the practice and science of connoisseurship.“ *American Walpole Society Notebook*, 720.
- Mounin, G. (1970) *Introduction à la sémiologie*. Paris.
- Muesser Blätter Nr. 1, Schwerin, 2000, Thema: „Der Dorfschullehrergarten“.
- Museumgids* (1995) Koninklijk Instituut voor de Tropen, Amsterdam.
- Museumskunde* Band 66/ 1/ 01, Berlin, Thema: „Szenographie – Zur Zukunft der gestalteten Ausstellung“.
- Muttenthaler, Roswitha; Posch, Herbert; Sturm, Eva (Hrsg.) (1997) *Museum im Kopf. Wie zu sehen ist. Essays zur Theorie des Ausstellens*. (Museum im Quadrat 7) Wien.
- dies. (Hrsg.) (2000) *Seiteneingänge, Museumsidee und Ausstellungsweisen*. (Museum im Kopf 11) Wien.
- Myres, J.L. (Hrsg.) (1906) *The Evolution of Culture and Other Essays by the Late Lt.-Gen. A. Lane-Fox Pitt-Rivers*. Oxford.
- Nairne, Sandy; Ferguson, Bruce; Greenberg, Reesa (1996) *Thinking about Exhibitions*. London.
- Neubert, Ehrhart (1997) *Geschichte der Opposition in der DDR 1949-1989*. Berlin.
- Niethammer, Lutz (1985) *Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der Oral History*. Frankfurt am Main.
- Niethammer, Lutz; Plato, Alexander von; Wierling, Dorothee (1997) *Die volkseigene Erfahrung: Eine Archäologie des Lebens in der Industrieprovinz der DDR*. Berlin.
- Nora, Pierre (1990) *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Berlin.
- O'Doherty, Brian (1996) *In der weißen Zelle – Inside the White Cube*. Herausgegeben von Wolfgang Kemp, Berlin.
- Offe, Sabine (2000) *Ausstellungen, Einstellungen, Entstellungen. Jüdische Museen in Deutschland und Österreich*. Berlin.
- Paatsch, Ulrich (Hrsg.) (1990) *Konzept Inszenierung: Inszenierte Ausstellungen – ein neuer Zugang für Bildung im Museum? Ein Leitfaden*. Heidelberg: AfeB (Arbeitsgruppe für Empirische Bildungsforschung).
- Pearce, Susan M. (1986a) „Thinking about Things: Approaches of the Study of Artefacts.“ In: *Museum Journal* 85(2). 298-301.

- dies. (1986b) „Thinking about Things: Objects High and Low.“ In: *Museum Journal* 85(4). 79-83.
- dies. (1986c) „Thinking about Things: Objects as Signs and Symbols.“ In: *Museum Journal* 86(3).131-135.
- dies. (1987) „Objects as Structures.“ In: *Museum Journal* 86(4). 178-181.
- dies. (Hrsg.) (1988) *Museum Studies in Material Culture*. Leicester.
- dies. (Hrsg.) (1990) *Objects of Knowledge*. London.
- dies. (Hrsg.) (1991) *Museum Economics and the Community*. London.
- dies. (1992) *Museum, Objects and Collections*. Leicester.
- dies. (Hrsg.) (1994) *Interpreting Objects and Collections*. Leicester.
- Peirce, Charles S. (1993) *Phänomen und Logik der Zeichen*.
Herausgegeben und übersetzt von Helmut Pape. Frankfurt am Main. 2. Auflage.
- Peponis, John; Hedin, Jenny (1982) „The Layout of Theories in the Natural History Museum.“ In: *PH*, vol 2, no. 3. 20-27.
- Petch, Alison (1996) „Weapons and ‚The Museum of Museums‘.“ In: *Journal of Museum Ethnography*, No. 8, 1996. 11-21.
- dies. (Hrsg.) (1996a) *Collectors: Collecting for Pitt-Rivers*. Oxford: Pitt Rivers Museum, 2 Bd.
- Pitt Rivers, A.H.L.F. (1875) „Principles of Classification.“ In: *Journal of the Anthropological Institute*, iv. 293-308.
- ders. (1891) „Typological Museums, as exemplified by the Pitt Rivers Museum at Oxford, and his Provincial Museum at Farnham.“ In: *Journal of the Society of Arts*, 40.
- Pomian, Krzysztof (1998) *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin.
- Poppe, Ulrike; Eckert, Rainer; Kowalczyk, Ilko-Sascha (Hrsg.) (1995) *Zwischen Selbstbehauptung und Anpassung. Formen des Widerstandes und der Opposition in der DDR*. Berlin.
- Porter, Dale (1981) *Emergence of the Past: A Theory of Historical Explanation*. Chicago.
- Posch, Herbert; Fliedl, Gottfried (Hrsg.) (1997) *Politik der Präsentation. Museum und Ausstellungen in Österreich 1918-1945*. Wien.
- Posner, Roland (1982) *Rational Discourse and Poetic Communication. Methods of Linguistic, Literary, and Philosophical Analysis*. Berlin/ New York.
- ders. (1985) „Nonverbale Zeichen in öffentlicher Kommunikation“ In: *Zeitschrift für Semiotik* 7. 235-272.

- ders. (1988) „What is an Academic Discipline?“ In: Claussen, R.; Daube-Schackat, R. (Hrsg.) *Gedankenzeichen. Festschrift für K. Oehler zum 60. Geburtstag*. Tübingen. 165-185.
- ders. (1991) „Kultur als Zeichensystem: Zur semiotischen Explikation kulturwissenschaftlicher Grundbegriffe.“ In: Assmann, A.; Harth, D. (Hrsg.) *Kultur als Lebenswelt und Monument*. Frankfurt am Main, 36-74.
- ders. (1992) „Was ist Kultur? Zur semiotischen Explikation anthropologischer Grundbegriffe.“ In: Landsch, Marlene; Karnowski, Heiko; Bystrina, Ivan (Hrsg.) *Kultur-Evolution: Fallstudien und Synthese*. Frankfurt am Main. 1-65.
- ders. (1993) „Believing, Causing, Intending: The Basis for a Hierarchy of Sign Concepts in the Reconstruction of Communication.“ In: Jorna, Rene J.; van Heusden, Barend; Posner, Roland (Hrsg.) *Sign, Search, and Communication: Semiotic Aspect of Artificial Intelligence*. Berlin/ New York. 215-270.
- ders. (1996) „Sprachphilosophie und Semiotik“ In: Dascal, Marcelo; Gerhardus, Dietfried; Lorenz, Kuno; Meggle, Georg (Hrsg.) *Sprachphilosophie. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. 2. Bd., Berlin/ New York. 1658-1685.
- Posner, Roland; Robering, Klaus; Sebeok, Thomas A. (1997f.) *Semiotics: A Handbook on the Sign-Theoretic Foundations of Nature and Culture*. 3 Bde. Berlin/ New York.
- Regener, Susanne (1999) „Metaphysik des Bösen: Zur Anschauungspraxis von Kriminalmuseen.“ In: Kaupen-Haas, Heidrun; Schaller, Christian (Hrsg.) *Wissenschaftlicher Rassismus. Analysen einer Kontinuität in den Human- und Naturwissenschaften*. Frankfurt am Main/ New York. 304-325.
- Rischbieter, Henning (Hrsg.) (1983) *Theaterlexikon*. Zürich/ Schwäbisch Hall.
- Ritter, Joachim (1974) *Subjektivität*. Aufsatz Nr. 5 Die Aufgabe der Geisteswissenschaften in der modernen Gesellschaft (1963). Frankfurt/ Main.
- Roberts, Andrew D. (Hrsg.) (1990) *Terminology for museums*. Veröffentlicht von „The Museum Documentation Association with the Assistance of the Getty Grant Programme“ (Conference in Cambridge, Sept. 1988)
- Roth, Martin (1990) *Heimatismuseum. Zur Geschichte einer deutschen Institution*. Berlin.

- ders. (2001) „Scenographie – Zur Entstehung von neuen Bildwelten im Themenpark der EXPO 2000“ In: *Museumskunde* Band 66/ 1/ 01. 25-32.
- Roth, Martin u.a. (Hrsg.) (2000) *Der Themenpark der Expo 2000. Die Entdeckung einer neuen Welt*. Wien/ New York.
- Rüsen, Jörn; Ernst, Wolfgang; Grüttner, Heinrich Theodor (Hrsg.) (1988) *Geschichte sehen. Beiträge zur Ästhetik historischer Museen*. Pfaffenweiler.
- Rüsen, Jörn (1989) „Die Rhetorik des Historischen.“ In: Fehr, Michael; Grohé, Stefan (Hrsg.) *Geschichte Bild Museum. Zur Darstellung von Geschichte im Museum*. Köln, 113-126.
- Saussure, Ferdinand de (1916) *Cours de linguistique générale*. Lausanne/ Paris. Deutsch von H. Lommel: *Grundfragen der Allgemeinen Sprachwissenschaft*. Berlin, 2001, 3. Auflage.
- Schaar, Eckhard (Hrsg.) (1991) *Alfred Lichtwark. Erziehung des Auges. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt am Main.
- Schaffner, Ingrid; Winzen, Matthias (Hrsg.) (1997) *Deep Storage. Arsenal der Erinnerung, Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*. Haus der Kunst München u.a., München/ New York.
- Schärer, Martin R. (1986) „Vom Teller in die Vitrine: Ist Ernährung museogen?“ In: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 82. 207-222.
- ders. (1991) „The Role of the Object: Theoretical Approach and a Practical Example.“ In: Sofka, Vinos (Hrsg.) *The Language of Exhibition. Basic Papers*. ICOM-Symposium, Vevey, Switzerland, ICOFOM Study Series ISS 19. 99-106.
- ders. (1992) *700 Jahre auf dem Tisch*. Ausstellungskatalog, Vevey.
- ders. (1994) „Museology: The Exhibited Exhibition – a Museological Experiment.“ In: *Museum Management and Curatorship* 13/ 2. 215-219.
- ders. (1995) „Objektgeschichten.“ In: Alimentarium Vevey (Hrsg.) *Objekt-Geschichten/ Histoires d' Objects*. Vevey. 6-35.
- Schober, Anna (1994) *Montierte Geschichten. Programmatisch inszenierte historische Ausstellungen*. Wien.
- Scholze, Jana (1999) „Ausgezeichnete Höchstleistungen. Leistungsstimulierungen in der DDR.“ In: *Fortschritt, Norm und Eigensinn: Erkundungen im Alltag der DDR*. Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR (Hrsg.), Berlin, 85-103
- dies. (2001) „Semiotic Observations in the Berlin Museum of Things – Werkbundarchives.“ In: *Museological Review*, Issue 7, Leicester. 30-41.

- Schröder, Klaus (1998) *Der SED-Staat. Partei, Staat und Gesellschaft 1949-1990*. München.
- Schubert, Karsten (2000) *The Curator's Egg. The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day*. London.
- Schwartz, Frederic J. (1999) *Der Werkbund. Ware und Zeichen 1900-1914*. Dresden.
- Schwarz, Ulrich; Teufel, Phillip (Hrsg.) (2001) *Handbuch Museografie und Ausstellungsgestaltung*. Ludwigsburg.
- Shanks, Michael; Tilley, Christopher (1992) *Re-constructing Archaeology. Theory and Practice*. Cambridge, 2. Auflage.
- Sherman, Daniel J.; Rogoff, Irit (Hrsg.) (1994) *Museum Culture. Histories, Discourses, Spectacles*. London.
- Siegel, J. (2000) *Desire and Excess*. Princeton.
- Siepmann, Eckhard (1987) *Alchemie des Alltags: Werkbund Archiv, Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts. Gebrauchsanweisung für einen neuen Museumstyp*. Giessen.
- ders. (1995) *Räume gegen die Beschleunigung. Zu einer Poetik des Museums*. (Ergänzung zum Ausstellungskatalog: Bucklicht Männlein und Engel der Geschichte: Walter Benjamin, Theoretiker der Moderne. Gießen: 1990.)
- Sloterdijk, Peter (1989) „Museum: Schule des Befremdens“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17. März 1989.
- Sofka, Vinos (Hrsg.) *The Language of Exhibition. Basic Papers*. ICOM-Symposium, Vevey, Switzerland, ICOFOM Study Series ISS 19.
- Spalding, Julian (2002) *The Poetic Museum: Reviving Historic Collections*. München.
- Speake, Brigitte (1996) „Caught in a Trap. Conservation and the Upper Gallery Project.“ In: *Journal of Museum Ethnography*, No. 8. 23-30.
- Spickernagel, Ellen (1987) „Präsentationsformen der Postmoderne.“ In: Nuissl, E. u.a. (Hrsg.) *Wege zum lebendigen Museum*. Heidelberg, Tagungsbericht, Bd. 5. 78-80.
- Spickernagel, Ellen; Walbe, Brigitte (Hrsg.) (1979) *Das Museum: Lernort contra Musentempel*. Gießen.
- Staniszewski, Mary Anne (2001) *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge/London.
- Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.) (1999) *Einsichten*. Bonn.
- dies. (1999) *Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Tätigkeitsbericht 1997-1998*. Bonn.

- Stocking, George, W. (1985) *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture*. Madison.
- ders. (1987) *Victorian Anthropology*. New York.
- Stölzl, Christoph (Hrsg.) (1988) *Deutsches Historisches Museum. Ideen-Kontroversen-Perspektiven*. Frankfurt am Main/ Berlin.
- Sturm, Eva (1991) *Konservierte Welt. Museum und Musealisierung*. Berlin.
- Taborsky, Edwina (1990) „The discursive object.“ In: Susan M. Pearce (Hrsg.) *Objects of Knowledge*. London.
- Texte zur Kunst*. 11. Jahrgang, Heft 41, März 2001, Thema: „Ausstellungen. Vom Display zur Animation“.
- Thiekötter, Angelika (1995) „Schwarz-Gelb“ In: Werkbund-Archiv - Museum für Alltagskultur des 20. Jahrhunderts (Hrsg.), a.a.O. 18-21.
- dies. (1999) *Museum der Dinge - Werkbundarchiv*. (Museumsheft in der Museumskiste) Berlin.
- Thompson, Michael (1977) *General Pitt Rivers: Evolution and Archaeology in the Nineteenth Century*. Bradford on Avon.
- ders. (1979) *Rubbish Theory*. Oxford. [dt. (1981) *Die Theorie des Abfalls. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten*. Stuttgart.]
- Tilley, Christopher (1990) *Reading Material Culture*, Cambridge.
- ders. (1991) *Material and Text. The Art of Ambiguity*. Cambridge.
- ders. (1993) *Interpretative Archaeology*. Cambridge.
- Tretow, A.G.H. (1862) „Der Schulgarten.“ In: *Mecklenburgisches Schulblatt*. Jg. 13, H. 33, Ludwigslust. 285-292.
- Tsuruta, S. (1984) *Proposal for the Museum Material-Environment System*. ICOFOM Study Series, 6.29-39.
- Veinstein, A. (1955) *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*. Paris
- Vergo, Peter (Hrsg.) (1989) *The New Museology*. London.
- Verharr und Meeter (1988) „Tentoonstellingsbouw“ (unveröffentl. *Reader* zum Studiengang Museologie an der Reinwardt Akademie Amsterdam).
- Vogel, Susan (1991) „Always True to the Object, in Our Fashion“ In Karp, Ivan; Lavine, Steven D. (Hrsg.), a.a.O. 191-204.
- Von Foerster, Heinz (1993) „Wahrnehmen wahrnehmen“ In: Barck, Karlheinz u.a. (Hrsg.), a.a.O. 434-443.
- Von Rohr, Alheidis (1982) „Grenzen der Inszenierung im Museum“ In: *Museumskunde* 47/ 1. 72-82.
- Vorsteher, Dieter (Hrsg.) (1996) *Parteiauftrag: Ein neues Deutschland. Bilder, Rituale und Symbole der frühen DDR*. München/ Berlin.
- Waidacher, Friedrich (1996) *Handbuch der Allgemeinen Museologie*. Wien u.a., 2. Auflage.

- Wallace, Alfred R. (1869) „Museums for the people“, *Macmillians Magazine*, no.19.
- Walsh, Amy (Hrsg.) (1991) *Insights, Museums, Visitor, Attitudes, Expectations. A Focus Group Experiment*. Los Angeles.
- Walsh, Kevin (1992) *The Representation of the Past. Museums and Heritage in the Post-Modern World*. London.
- Werkbund-Archiv - Museum für Alltagskultur des 20. Jahrhunderts (Hrsg.) (1995) „ohne Titel. Sichern unter...“ *Unbeständige Ausstellung der Bestände des Werkbundarchivs*. In Zusammenarbeit mit dem Museumspädagogischen Dienst Berlin, Berlin.
- Weschenfelder, Klaus; Zacharias, Wolfgang (1981) *Handbuch Museumspädagogik*. Düsseldorf.
- White, K. (1993) *Why do we do it? ‘Temporary Exhibitions at the Pitt Rivers Museum*. M.A. Dissertation, Museum Studies, Leicester University.
- Winkel, Gerhard (Hrsg.) (1985) *Das Schulgartenhandbuch*. Seelze.
- Wolin, R. (1982) *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*. New York.
- Wolle, Stefan (1998) *Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR 1971-1989*. Berlin.
- Wonder, Erich (1986) *Raum-Szenen – Szenen-Raum*. Stuttgart.
- Yanni, Carla (1999) *Nature’s Museums. Victorian Science and the Architecture of Display*. London.
- Zacharias, Wolfgang (Hrsg.) (1990) *Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung*. Essen.
- Zunzunegui, Santos (1996) „Le labyrinthe du regard: le musée comme espace du sens“ In: Apothéloz, Denis; Bähler, Ursula; Schulz, Michael (Hrsg.) *Analyser le musée*. [Actes du colloque international organisé par l’Association Suisse de Sémiotique (ASS/ SGS), Lausanne 21-22 avril 1995] Neuchâtel, Centre de Recherches Sémiologiques.
- Zuschlag, Christoph (1995) *Entartete Kunst‘. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*. Worms.