zeppelin universität
zwischen
Wirtschaft Kultur Politik

van den Berg, Karen:

Zeigen, forschen, kuratieren. Überlegungen zur Epistemologie des Museums,

in: Karen van den Berg / Hans Ulrich Gumbrecht (Hrsg.): Politik des Zeigens, München, Fink, 2010:
S. 143-168.

KAREN VAN DEN BERG

Zeigen, forschen, kuratieren
Überlegungen zur Epistemologie des Museums

1. Erkenntnisorte

Museen sind Orte, die Wissens- und Objektbestände präsentieren. Sie nutzen hierfür eine charakteristische, museale Rhetorik des Zeigens. Seit einigen Jahren lässt sich nun eine beispiellose Konjunktur von Museumsneubauten beobachten. Ja, mehr noch: von einem „Museum Age“[1] ist die Rede. Begreift man Museen dergestalt als signifikante Erkenntnisorte der Gegenwart, so liegt es nahe, genauer zu beleuchten, welche Erkenntnissorten hier geboten oder womöglich produziert werden. Mehr noch fragt sich, ob Museen auch eigenes Wissen hervorzubringen vermögen. Es scheint zumindest nicht abwegig Museen als Institutionen zu betrachten, die einen besonderen, für unsere Zeit charakteristischen Erkenntnis- und Weltzugang offerieren.

Gerade die jüngere soziologische Wissenschaftsforschung und die historische Epistemologie haben den Blick für den Zusammenhang zwischen institutionsspezifischen sozialen Praktiken und Wissensgenese geschärft. So wurde nicht nur darauf aufmerksam gemacht, dass Artefakte und materielle Objekte als ‚Aktanten‘ eine aktive Rolle bei der Hervorbringung von Wissen spielen, es wurde auch ein gewandeltes Verständnis von Wissensproduktion und Sozialität entwickelt. Forschung wird demnach nicht nur als von soziokulturellen Faktoren beeinträchtiges Tun, sondern selbst als soziokulturelle Praxis beschrieben.[2] Dabei sind Räume, Objekte, Dinge, soziale Umfelder, Machtfragen und Aufmerksamkeitsökonomien der Wissensgenese und -vermittlung nicht äußerlich, sondern jeder Wissensform und jeder Forschungsaktivität immer schon eingeschrieben.

Solche Überlegungen fordern dazu heraus, nun auch das Museum als „Schauplatz des Wissens“[3] oder „Erkenntnisort“[4] neu in den Blick zu nehmen

---

1 Dieser bereits in den 1960er Jahren geprägte Begriff von German Bazin (The Museum Age, New York 1967) wurde in jüngerer Zeit vielfach aufgegriffen.

2 Vgl. Bruno Latour, Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft, Frankfurt/M. 2000; Karin Knorr Cetina (unter Mitarbeit v. K. Amann/S. Hirschauer/K.-H. Schmidt), Das naturwissenschaftliche Labor als Ort der ‚Verdichtung‘ von Gesellschaft, in: Zeitschrift für Soziologie (1988), S. 85-101; Hans-Jörg Rheinberger, Historische Epistemologie, Dresden 2007.

3 Helmar Schramm / Ludger Schwarte / Jan Lazardzig (Hg.), Kunstkammer, Laboratorium, Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert, Berlin 2003.

– mehr noch: es als eines der wichtigsten gegenwärtigen Zeigedispositive zu bestimmen. Ganz offenbar ist das Museum ein Ort des Zeigens mit ganz eigenen Zeigeinstrumentarien, eigenen Zeigepraktiken und Verhaltenscodes. Es gilt das Museum deshalb einmal nicht als Ort der Rezeption ins Auge zu fassen, sondern vielmehr als Produktionsstätte von Displays und Präsentationsordnungen. Eine solche Perspektivierung bietet sich aus zwei Gründen an. Erstens legt dies die enorme Kultur von Wechselausstellungen und die damit einhergehende Aufmerksamkeit gegenüber dem Kuratorischen nahe. Die wachsende Bedeutung kuratorischer, inszenatorischer und szenographischer Praktiken fordert dazu heraus, zu prüfen, inwieweit sich im Museum Formen einer eigenständigen Wissensproduktion herausgebildet und etabliert haben.[5] Und zweitens spricht eine eher theoretische Überlegung dafür, denn es zeichnet sich ab, dass der Begriff des Zeigens oder der Deixis wichtiger zu sein scheint als in bisherigen geistes- und kulturwissenschaftlichen Debatten angenommen. Verschiedene neuere Untersuchungen lassen vermuten, dass in der Beleuchtung des Deiktischen eines der großen Projekte der geistes- und sozialwissenschaftlichen Forschung bestehen könnte. So konnte der Anthropologe und Verhaltensforscher Michael Tomasello durch bahnbrechende Versuchsreihen mit Primaten und Kleinkindern jüngst herausarbeiten, dass in der Fähigkeit zeigen zu können der entscheidende Schlüssel zur menschlichen Sprachentwicklung liegt.[6] Parallel dazu wurden in den letzten Jahren erste Veröffentlichungen vorgelegt, welche die Deixis als zentralen Begriff in ästhetischen, kommunikations- und bildtheoretischen Analysen herausstellten.[7] Hierbei erwies sich vor allem die sprachphilosophische Differenz zwischen Sagen und Zeigen im Anschluss an Wittengenstein und Heidegger als näher zu durchdringendes Forschungsfeld. Und last but not least erkannte der Erziehungswissenschaftler Klaus Prange im Zeigen diejenige Operation, die eine Situation als eine pädagogische ausweist.[8]

Diese bislang in einem losen Zusammenhang stehenden Beiträge lassen die Umrisse einer aufkommenden interdisziplinären Debatte zum Zeigen erkennen. Mein Anliegen besteht nun darin, im Rahmen einer Theorie des Zeigens weitere Impulse aus kunstwissenschaftlicher Perspektive zu setzen. Dabei stehen weniger bildtheoretische Überlegungen im Vordergrund als vielmehr solche zur institutionellen Rahmung von Zeigepraktiken im Museum. Neben anderen Bildungseinrichtungen scheint das Museum ein ausgezeichneter Ort für

4 Anke Te Heesen / Petra Lutz (Hg.), Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort, Köln 2005.

5 Im Rahmen wissenschaftsgeschichtlicher und museologischer Forschungen sind hierzu in den letzten Jahren denn auch eine Reihe Untersuchungen entstanden. Vgl. etwa Tony Bennett, The Birth of the Museum. History, Theory, Politics, London 1995. Horst Bredekamp, Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst, Berlin 2004.

6 Michael Tomasello, Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation, Frankfurt/M. 2009.

7 Dieter Mersch, Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis, München 2002; Heike Gfrereis / Marcel Lepper (Hg.), deixis – Vom Denken mit dem Zeigefinger, Göttingen 2007.

8 Klaus Prange, Zeigestruktur der Erziehung. Grundriss der Operativen Pädagogik, Paderborn 2005, S. 54f.

eine bestimme deiktische Kultur: gemeint ist das Zeigen unter Abwesenden und das Zeigen von Dingen.

Um die spezifischen Zeigepraktiken und Nutzungsweisen der Institution Museum genauer zu verstehen, ist zunächst eine Betrachtung ihrer historischen Vorläufer hilfreich. Zu diesem Zweck wird der Blick auf die Anfänge des Museums gerichtet. So lassen sich gleichsam kontrastiv und durch eine gewisse Distanzgewinnung zeitgenössische Praktiken besser verstehen. Vor allem treten in der Differenz zu den eher kumulativ wuchernden frühen Forscherkabinetten und Wunderkammern die heutige Engführung und Ausdifferenzierung musealen Zeigens in den Blick. Auch werden so signifikante Verschiebungen im Verhältnis zwischen Forschen, Zeigen und Kuratieren deutlich. Durch die diachronische Kontrastierung zeichnet sich ab, dass sich mit der zunehmenden Bedeutung des Kuratorischen im Museum Epistemologien ganz eigenen Rechts etablieren – dies zumindest wäre die zentrale These, die ich im Folgenden erörtern möchte.

2. Autorität und Repräsentation – Museum als Weltbezug

Wirft man zunächst einen eher wissenssoziologischen Blick auf das Museum, so erweist es sich als merkwürdige und gesellschaftlich höchst voraussetzungsreiche Institution. Es kultiviert Rituale, die alles andere als selbstverständlich scheinen.[9] Das mit musealen Präsentationen einhergehende Programm der schweigenden, selbstbestimmten Betrachtung exklusiv präparierter Exponate und der gebotene Code individualisierter Weltaneignung ist deshalb oft als abweisend und in der jüngeren Debatte auch als zu wenig diskursiv beschrieben worden. Schon Paul Valéry beklagte sich über die strengen Verhaltenskonventionen und die autoritäre Geste des Museums. Er monierte, dass im Museum beinahe so leise gesprochen würde wie in der Kirche, dass man ihm das Rauchen untersage und den Spazierstock aus der Hand nähme.[10]

Umso erstaunlicher ist der Boom exzentrischer Museumsneubauten, der derzeit zu verzeichnen ist. Gerade in jüngerer Zeit sind Häuser mit immer beträchtlicheren Ausmaßen und extravaganteren Anmutungsqualitäten entstanden. Die großen Museumsprojekte und Gründungen von Dubai bis Hangzhou[11] dokumentieren eindrücklich, dass der Modus der musealen Aufbereitung von Objekten, Materialien und Wissen in der gegenwärtigen Weltgesellschaft – weit über den westlichen Kulturkreis hinaus – längst zu einer maßgeblichen

9 Vgl. hierzu etwa Carol Duncan, Art Museums and the Ritual of Citizenship, in: Steven D. Lavine / Ivan Karp (Hg.), Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display, Washington/London 1991, S. 88-103.

10 Paul Valery, Das Problem der Museen, in: Jürgen Schmidt-Radefeldt (Hg.), Zur Ästhetik und Philosophie der Künste, Frankfurt/M. 1995, S. 445-449.

11 Zu diesen Beispielen siehe Philip Jodidio, Architecture Now! Museums / Architektur heute! Museen / L'architecture d'aujourd'hui! Musées, Köln 2010.

Kulturtechnik avanciert ist – und dies, obwohl das Museum als konservativer Tempel bereits hinreichend oft totgesagt wurde.

In der Vergangenheit ist verschiedentlich betont worden, dass die Entstehung der Institution Museum eng mit der Herausbildung einer bürgerlich-nationalstaatlichen Öffentlichkeit und ihren Repräsentationsanliegen verknüpft ist. Zudem wird Museen nachgesagt, dass sie als Schaufenster von Kommunen, Staaten oder Organisationen eine bestimmte Herrschaftskultur manifestieren.[12] Nicht zuletzt deshalb reichen die Charakterisierungen der Ausstellungshäuser vom auratischen Kultort bis zum Erbbegräbnis der Kultur bzw. vom lokalen Imageträger bis zum kolonialistischen Beutehaus.[13] Auch heute noch lebt insofern das Bild der elitären, einschüchternden und wenig selbstkritischen Institution fort, die auch Valéry erlebte. So ist – sicher nicht zu unrecht – in der jüngeren Debatte mit immer größerer Eindringlichkeit die Frage aufgeworfen worden, wie sich die repräsentative Seite des Museums und der dort häufig formulierte Anspruch auf Deutungshoheit zu den Prämissen heutiger pluralistischer Gesellschaften verhält. „How are these words – democracy, democratization, participation – actually being used?" fragt denn auch der Kunstkritiker Tim Griffin in seinem Beitrag „The Museum Revisited" in der jüngsten Ausgabe des *Artforum*.[14]

Angespornt wird diese Debatte dadurch, dass das Museum zu einem Phänomen der Massenkultur geworden ist.[15] „The museum's role as site of an elitist conversation, a bastion of tradition and high culture gave way to the museum as mass medium, as a site of mise-en-scène and operatic exuberance", konstatierte der Literaturwissenschaftler Andreas Huyssen bereits vor 15 Jahren.[16]

Zwar könnte man annehmen, dass die Popularisierungstendenz als Argument gegen die autoritäre und elitäre Geste des Museums spricht. In den Augen vieler Kritiker bestärkt sie jedoch lediglich den Verdacht, im Museum würde eine ausschließlich affirmativ-repräsentative Kultur gepflegt und Herrschaftswissen verbreitet, denn die Besucherquote gilt vielen nach wie vor als schlichte Bestätigung einer hegemonialen Kultur und damit als Beweis einer

[12] Vgl. Bazin, a.a.O. (Anm.1).

[13] Vgl. Theodor W. Adorno, Valéry Proust Museum, in: ders., (Hg.), Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft, Frankfurt/M. 1987, S. 177-190 und Peter Sloterdijk, Museum – Schule des Befremdens, in: ders., Der ästhetische Imperativ. Schriften zur Kunst, hg. v. Peter Weibel, Hamburg 2007, S. 354-370.

[14] Vgl. Tim Griffin, Postscript. The Museum Revisited, in: Artforum (Summer 2010), S. 329-335.

[15] „Museen genießen ein beachtliches Renommee: Jährlich besuchen etwa 100 Millionen Menschen die mehr als. 6.000 Museen in Deutschland. PR-Maßnahmen, neue Ausstellungsgestaltungen, Technikeinsatz und Museumspädagogik haben Schwellenängste abgebaut und neue Besucherschichten gewonnen", schreibt der Deutsche Museumsbund auf seiner Homepage (http://www.museumsbund.de/de/das_museum/geschichte_definition/museum_im_wandel_der_zeit/; zuletzt abgerufen 01.06. 2010).

[16] Andreas Huyssen, Twilight Memories. Making Time in a Culture of Amnesia, London 1995, S.14.

allgemeinen Verflachung und fortschreitenden Kommerzialisierung.[17] So oszilliert das Bild des Museums zwischen dem einschüchternden Tempel und der Sorge um den Verfall eines traditionell der Hochkultur zugerechneten Lernorts. Dabei wird fast gebetsmühlenhaft die Klage wiederholt, dass heutige Museen nicht mehr Orte der Reflexion seien, sondern zusehends zu Schauplätzen der Sensation und Eventisierung verkommen.[18] Kurz gesagt: Es herrscht Uneinigkeit darüber, ob das Museum als popularisierter, kommerzialisierter und exzentrischer Schatten des Tempels fortlebt oder doch als zeitgemäßer Ort von Welterfahrung und Wissensaneignung gelten kann. Und so steht zu vermuten – dies wäre denn auch meine These –, dass dies auch mit einer musealen Praxis des Zeigens als solcher zu tun hat und nicht allein mit deren Korrumpierung. Allgemeiner gesprochen: Die Technik des Zeigens, die im Museum als ein Zeigen unter Abwesenden praktiziert wird, ist womöglich nicht dazu geeignet diskursive Situationen hervorzubringen, weil sich in dieser spezifischen Zeigepraxis Sinnstiftung und Repräsentation auf charakteristische Weise überkreuzen.

Vor diesem Hintergrund gilt es, die epistemologischen Möglichkeiten musealen Zeigens näher zu beleuchten und zu erörtern, inwiefern Museen mehr sind als aufregende, exzentrische Reputationsmaschinen, mehr als Imageprojekte global konkurrierender Metropolen. Um dies nun näher zu erläutern, möchte ich auf eine Traditionslinie verweisen, die man aus heutiger Sicht als Hybrid aus Labor und Zeigedispositv verstehen kann: das *Theatrum naturae et artis*.

3. Die Wunderkammer als Zeigeordnung und die Taxonomie der Regale

Wenn von den Anfängen des Museums die Rede ist, so wird traditionell auf seinen Ursprung in der Kunst- und Wunderkammer der Herrschaftshäuser in der frühen Neuzeit verwiesen.[19] Dort waren im wesentlichen Naturalia, Kuriositäten, Exotica, Anatomica, Gemälde, Skulpturen sowie alle erdenklichen kunsthandwerklichen Artefakte und technischen Geräte (Scientifica) versammelt. Im Anschluss an diese weit verbreitete historische Herleitung ist jedoch der Blick auf einen Aspekt dieser Traditionslinie tendenziell in den Hintergrund gedrängt worden: gemeint sind die frühen wissenschaftlichen Sammlungen, die schon in der beginnenden Neuzeit oft bürgerlichen Ursprungs wa-

[17] Andrea Fraser, Vom Drang zum Wachstum bestimmt. Interview von Sebastian Moll, in: TAZ, 20.11.2004, S. 16.

[18] Vgl. hierzu Hans Belting, Orte der Reflexion oder Orte der Sensation, in: Peter Noever (Hg.), Das diskursive Museum, Ostfildern 2001, S. 82-94.

[19] Ausschlaggebend dafür ist wohl die einschlägige Publikation von Julius von Schlosser gewesen, einem wichtigen Vertreter der Wiener Schule und Kurator im dortigen Kunsthistorischen Museum: Julius Schlosser, Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens, Braunschweig 1978 [EA 1908].

Abb. 1 Titelblatt Dell'Historia Naturale di Ferrante Imperato 1599

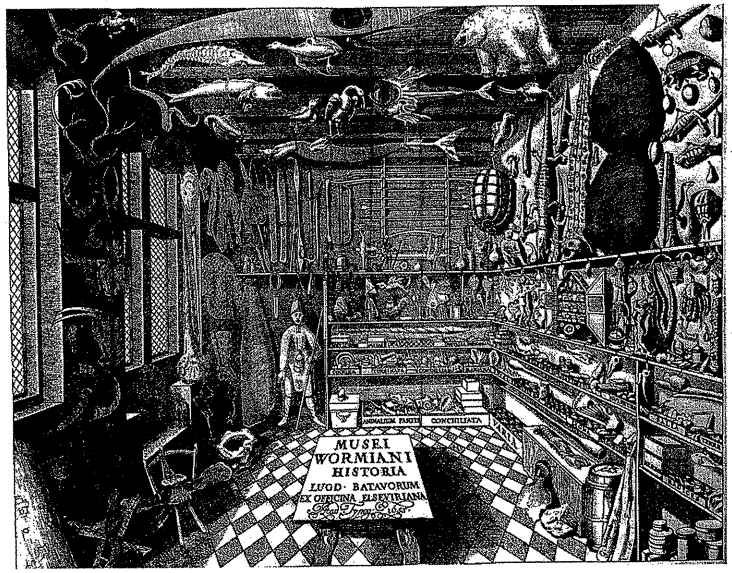

Abb. 2 Titelblatt des Katalogs zum Museum Wormianum, 1655

ren und zugleich Studio und Forschungsstätte waren.[20] Bereits in einem der ganz frühen proto-museologischen Traktakte des belgischen Gelehrten Samuel Quiccheberg aus dem 16. Jahrhundert wird aber genau diese Unterscheidung bereits markiert: hier ist die Rede von der fürstlichen Sammlung einerseits und von Museen, Werkstätten und Archiven anderseits, die eng an die Ansprüche von Forschern gebunden waren und auch aus deren Initiative hervorgingen.[21] So gesehen hat die Institution Museum ihren Ausgangspunkt nicht allein in fürstlich-repräsentativen Schatzkammern; seine institutionelle Fundierung ist keineswegs so deutlich in der Idee der Selbstdarstellung verankert wie dies gerade in jüngerer Zeit oft nahe gelegt wurde.[22] Vielmehr wurde das Museum erst späterhin zur tragenden, identitätsstiftenden Institution moderner Staaten. Noch im 16. und 17. Jahrhundert jedoch muss man sich viele Museen eher als Studierzimmer vorstellen. Sie hatten weniger eine öffentliche Funktion als vielmehr eine wissenschaftliche, dem einzelnen Forscher dienende. In diesem Sinne definierte etwa der Theologe und Pädagoge Johann Amos Comenius den Begriff Museum.[23] Kommunikationsinstrumente waren Museen – im Unterschied zu den Schatzkammern – zunächst allenfalls im wissenschafts- und kunstinternen Sinne, also für Forscher, Gelehrte und Künstler.[24]

Auch ältere Illustrationen, wie beispielsweise die des Museums von Francesco Calceolari, einem Apotheker aus Verona, von 1584[25] oder ein Stich aus der 1599 in Neapel erscheinen naturgeschichtlichen Abhandlung *Dell'Historia Naturale* des neapolitanischen Apothekers Ferrante Imperato[26] (Abb. 1) zeugen von diesen für heutige Maßstäbe wenig repräsentativen Anfängen musealen Sammelns und Ausstellens. Der berühmte Kupferstich des *Museum Wormianum*[27] bestärkt diesen Eindruck: In allen drei Fällen ging die Sammeltätig-

20 Amy Boesky, „Outlandish-Fruits". Commissioning Nature for the Museum of Man, in: English Literary History 58 (1991), S. 305-330 und Paula Findlen, The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy, in: Journal of the History of Collections 1 (1989), S. 59-78.

21 Harriet Roth, Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat „Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi" von Samuel Quiccheberg. Lateinisch-Deutsch, Berlin 2001, sowie Adalgisa Lugli, Inquiry as Collection: The Athanasius Kircher Museum in Rome, in: RES Anthropology and Aesthetics, No. 12 (Autumn, 1986), S. 109-124, S. 113f.

22 So etwa von Boris Groys, Logik der Sammlung, München/Wien 1997.

23 Johann Amos Comenius, Orbis Sensualium Pictus, London 1659, S. 200. Vgl. zu einer begriffgeschichtlichen Perspektive auf das Museum auch Paula Findlen (Anm. 20).

24 Vgl. hierzu Roth (Anm. 21) S. 93 und H. D. Schepelern, The Museum Wormianum Reconstructed. A Note on the Illustration of 1655, in: Journal of the History of Collections 1 (1990), S. 81-85, S. 85.

25 Benedetto Cerutti, Andrea Chiocco, Musaeum Francesci Calceolari iun. Veronensis, Verona 1622.

26 Ferrante Imperato, Dell'Historia Naturale di Ferrante Imperato Napolitano. Libri XXVIII. Neapel 1599. Vgl. auch Bredekamp, a.a.O. (Anm. 5), S. 33, Abb. 9.

27 34 x 38 cm, 1655. Vgl. Amy Boesky, a.a.O. (Anm. 20), S. 317. Der Stich stammt vom Titelblatt des posthum erschienen Sammlungskataloges: Ole Worm, Museum Wormianum. Seu Historia Rerum Rariorum, Tam Naturalium, Quam Artificialium, Tam Domesticarum, Quam Exoticarum, Quæ Hafniæ Danorum in Ædibus Authoris Servantur. Adornata Ab Olao Worm,

keit und das systematische Arrangieren der Exponate einher mit naturwissenschaftlichen Forschungen anhand der Objekte.

Im Falle des Museum Wormianum (Abb. 2), das vom Kopenhagener Arzt Ole Worm 1614 begründet und später in die königliche Kunstkammer von Frederik III. überführt wurde, reichten die Sammlungsschwerpunkte weit über das naturwissenschaftliche Interesse hinaus. Worm, der die Ordnungssystematik seines Museums in einem Katalog dokumentierte und wissenschaftlich kommentierte, gilt denn auch als Begründer der skandinavischen Archäologie[28] und zählte zu den ersten Forschern, die anhand prähistorischer Funde eine Übersetzung der Runenschriften entwickelten. Sein Museum bestand deshalb nicht nur aus Mineralien, Pflanzen und Tieren, sondern auch aus archäologischen Fundstücken und Ethnologica, also solchen Artefakten, die man heute eher als völkerkundliche Objekte bezeichnen würde.[29]

Worms Regalbeschriftungen wie *salia, radices, conchiliata* verraten ähnlich wie die beiden anderen genannten früheren italienischen Museen ein starkes klassifikatorisches Interesse. „Here classification seems as prominent as the objects themselves", schrieb die Renaissanceforscherin Amy Boesky über diese Art der frühen regaldominierten Sammlungstaxonomie.[30]

Zugleich lässt das Arrangement von Kanu, ausgestopften Fischen und einem Eisbären an der Decke aber auch eine Affinität zu einer zweiten Logik erkennen: Hier scheinen Lebensraumzusammenhänge Berücksichtigung zu finden und die inszenatorische Kompilation zu bestimmen. So korrespondieren Kanu und Fische; ein im Regal liegender schraubenförmiger Stoßzahn eines Narwals tritt in Beziehung zu an der hinteren Wand hängenden Pfeilen und Speeren. D.h. es ist nicht allein die bibliothekarisch enzyklopädische Regalordnung, die den Raum organisiert, sondern auch eine vorsichtige Eigenlogik eines Ensembles, das lebendige Zusammenhänge anklingen lässt. – Wenn man so will, offenbaren sich hier bereits erste Ansätze einer eigensinnigen musealen Rhetorik, in der Objekte, Präsentationsmöbel (in diesem Falle Regale) mit Paratexten kombiniert und Zusammenhänge arrangiert werden, die nicht dem ursprünglich zugedachten Gebrauch entsprechen, sondern einer Art kumulativen Epistemologie.

Ingesamt lässt sich sagen, dass für Worms Kabinett die Bezeichnung „Kunst- und Wunderkammer" im Grunde nicht zutreffend ist. Weder sind hier Kunstwerke ausgestellt, noch geht es in seinem Arrangement um Effekte oder

Med. Doct. &, in Regiâ Hafniensi Academiâ, Olim Professore Publico. Variis & Accuratis Iconibus Illustrata. [Vignette] Lugduni Batavorum, Apud Iohannem Elsevirivm, Acad. Typograph, Leyden 1655.

28 Ole Klindt-Jensen, A history of Scandinavian archaeology. London 1975. Vgl. auch Kees Dekker / Cornelis Dekker, The origins of Old German studies in the Low Countries, Leiden /Boston / Köln 1999, S.236ff.

29 Vgl. zum Sammlungsbestand des Museum Wormianum H.D. Schepelern, a.a.O. (Anm. 24).

30 Boesky, a.a.O. (Anm. 20), S. 318. Sie bezieht die Aussage allerdings auf das Museo Cospiano, das in einer Publikation aus dem 17. Jahrhundert dokumentiert ist.

repräsentative Aspekte. Das Gegenteil ist der Fall: dieses Kabinett zielte auf Entzauberung.[31] Es diente als objektivierendes Werkzeug im Rahmen von Worms Lehr- und Forschungstätigkeit als Mediziner an der Universität Kopenhagen.[32] Dies belegt auch eines der zentralen Exponate: jener Stoßzahn des Narwals. Er gehört zum klassischen Repertoire der Wunderkammer – war aber eben sonst als mythisches Horn des Einhorns etikettiert. Worm dagegen hatte in einer Vorlesung im Jahre 1638 den Beweis angetreten, dass es sich hierbei um den Zahn des Meeressäugers handelt.[33] Die Realpräsenz der Exponate und deren systematische Zeigeordnung standen in diesem frühen Museumskabinett so gesehen in einem ganz direkten Zusammenhang mit der wissenschaftlichen Arbeit. Das Museum war ähnlich dem Labor gleichsam ein Arbeitsinstrument.

Einen ähnlichen Befund lassen auch die Ausführungen des 1529 in Antwerpen geborenen Gelehrten Samuel Quiccheberg durchblicken, der als Sammlungsberater Albrechts V. von Bayern tätig war, und 1556 einen Traktat über die Systematisierung und Präsentationsordnung der Sammlung verfasste. Dieses Dokument belegt eindrücklich, dass im 16. Jahrhundert bereits ein stark ausgeprägtes Bewusstsein davon herrschte, dass nicht nur die Objekte selbst, sondern auch und gerade der Präsentationsmodus einer Sammlung ganz eigene Formen der Wissensaneignung bereithält. Eine zentrale Rolle spielt dabei nicht zuletzt die Überzeugung, dass die Sinne einen wissenschaftlich-objektiven Weltzugang eröffnen. Quiccheberg schreibt hierzu in seinem Traktat:

> „Denn während das übrige gemeinschaftliche Handwerkzeug aller Wissenschaften die Bücher sind, wird hier alles aus der Betrachtung der Bilder, der Untersuchung der Stoffe und der Ausrüstung mit Werkzeugen der ganzen Welt heraus [...] zugänglicher und klarer."[34]

Bemerkenswert ist dabei aber, dass dieser sinnliche Weltzugang, mithin die sehende und haptische Analyse auf der Basis realpräsenter Dinge, anders als bei Worm oft begleitet war von metaphorischen Elementen und Inszenierungen, die gleichsam zur Transzendierung des Sichtbaren beitrugen.[35] Bezeichnenderweise wurden die Museen des 16. und 17. Jahrhunderts denn auch *Theatri* genannt. Damit ist jedoch keineswegs der Beweis angetreten, dass solche Ausstellungs-Kabinette in dem Ruf standen unwissenschaftlich zu sein. Vielmehr gehörte die Einrichtung eines *Theatrum naturae et artis* zum Kern wissenschaftlicher Arbeit.

31 Vgl. Schepelern, a.a.O., (Anm.24), S. 85.

32 Vgl. hierzu http://www.kunstkammer.dk/H_R/Wormianum.shtml; zuletzt abgerufen 30.01.2010.

33 Olaus Wormius, An os illud quod vulgo pro cornu monocerotis vendidatur, verum sit Unicornus, Kopenhagen 1638.

34 Vgl. Roth (Anm. 21), S. 161.

35 Quiccheberg hebt die Bedeutung einer „schönen Vielfalt der Schränke" hervor, malt aus, wie diese u.a. die Gestalt von Triumphbögen, Türmchen und Pyramiden annehmen sollten, um gleichsam die „Weltwunder" zu Bewusstsein zu bringen, vgl. ebd., S. 155.

So ist etwa bezeugt, dass es Leibniz seit den 1670er Jahren geradezu ein Herzensanliegen war, am Mainzer Hof ein „Theater der Kunst und Natur" einzurichten. Horst Bredekamp hat in seinem Buch *Die Fenster der Monade* jene Dokumente zusammengetragen, die eindrücklich bekunden, was der barocke Gelehrte sich damals von einer solchen Einrichtung versprach: Die Kunst-, Raritäten- und Anatomie-Kammer diente, weil man hier alles mit eigenen Augen besehen konnte, in Leibniz' Verständnis nicht allein „dem leichten Erlernen aller Dinge";[36] es kam beim Einrichten dieser Räume auch ganz wesentlich darauf an, *wie* die Dinge gezeigt wurden. So plädierte Leibniz dafür, insbesondere die veralteten, eher registrativen Ordnungssysteme der „Apotheken, Gärten und Bibliotheken"[37] zugunsten von vitaleren Präsentationsordnungen zu überwinden; von Ordnungen also, welche – eher als etwa Worms Kabinett – dazu angetan sein sollten, „lebendige Eindrücke und Kenntnisse von allen Dingen" zu ermöglichen.[38] Entscheidend war für Leibniz dabei zudem – wie er in der „Agenda" 1679 betont –, dass die Räume Imagination und Einbildungskraft anregten. Dies sollte geschehen, indem die Objekte einerseits singulär und eingehend betrachtet werden konnten, das Ensemble – im Dazwischen gewissermaßen – zusätzlich aber auch Assoziationsräume eröffnete. Gerade die harmonische Durchmischung von Kunst und Natur schien Leibniz dafür besonders geeignet. Erst hierdurch gelang es in seinem Verständnis, die Kunst- und Naturalienkammer in den anvisierten Schauplatz der Imagination und Phantasie zu verwandeln.[39]

Im Zusammenhang von Leibniz' Überlegungen ist jedoch noch ein weiterer Aspekt von Bedeutung: Um Herzog Ernst August von Hannover für sein Vorhaben zu begeistern, verweist der Forscher auf eine, wenn man so will, bildungspolitische Dimension der Kunst- und Naturalienkammern, indem er schreibt:

> „Große Fürsten haben ebenso auf ihre Reputation wie auf den allgemeinen Nutzen zu sehen. Dergleichen Ornamente geben nicht nur den Stoff zu herrlichen Erfindungen, sondern sind auch ein Kleinod des Staates und werden in der Welt mit Bewunderung angesehen. Dieser Kunstkammer wären allerhand nützliche Maschinen oder auch, wo diese zu groß sind, deren Modelle hinzuzufügen."[40]

In diesem Zitat überkreuzen sich eine ganze Reihe bemerkenswerter Überlegungen. Es zeigt sich nicht nur, dass schon damals die noch für heutige Museen charakteristische Hybridisierung von Repräsentationsanliegen und Sinnstiftung mitgedacht wurde, vielmehr deutet sich darüber hinaus auch an, dass der Sinnstiftungseffekt keineswegs rückwärtsgewandt ist. Immerhin klingt deutlich durch, dass Leibniz' Kunstkammern inspirierend sein und dem Anspruch folgen sollten, „Stoff zu herrlichen Erfindungen" zu bieten.

[36] Zitiert nach Bredekamp, a.a.O. (Anm. 5), S. 24.
[37] Vgl. ebd.
[38] Leibniz, zitiert nach ebd.
[39] Ebd., S. 27.
[40] Zit. nach ebd., S. 26.

Vor diesem Hintergrund erscheinen die Auswahlkriterien damaliger Wunderkammern in einem anderen Licht. Das Charakteristikum des Absonderlichen, Nicht-Alltäglichen, gekonnt Hergestellten, Sensationellen, Kunstvollen oder Kuriosen, das in den Wunderkammern des 17. Jahrhunderts weitgehend Gültigkeit hatte, gründet so gesehen nicht allein in der Idee der reputationsträchtigen, exklusiven Zurschaustellung wertvoller Objekte, sondern gewinnt eine ganz andere Legitimation; dann nämlich, wenn man das Absonderliche und Seltene als Motiv begreift, hierdurch zu überraschen und eine besondere Präsenz der Gegenstände zu evozieren. Erst dieser Überraschungseffekt macht diese Kabinette zu geistigen Anregungsarenen. Dieser Aspekt scheint im 17. Jahrhundert sehr viel stärker in den Vordergrund zu rücken, als dies noch bei dem früheren Forscherkabinett des Ole Worm der Fall war.[41] Von einem Zeigen im emphatischen Sinne des Wortes kann in Worms Kabinett denn auch nicht die Rede sein.

4. Vom Regalsystem zum Theater des Wissens

Als das wohl berühmteste Beispiel für eine solche Anregungsarena in dieser Zeit kann wohl das *Museo del Mondo* Athanasius Kirchers gelten – eine Institution, die sich allerdings zugleich auf der Grenze zur Selbstdarstellung eines besessenen Forschers bewegte.[42] Der jesuitische Universalgelehrte richtete 1651 am Jesuitenkolleg in Rom in einem bis dato offenen Arkadengang ein Museum ein, welches – ungleich größer als die älteren Forscherkabinette – auf eindrückliche Weise einen zusammenhängenden Wissenskosmos in Szene setzte. Der Besuch dieses Museum, das ägyptische Obelisken und Anatomica, technische Apparaturen und Automaten, antike Amphoren und präparierte Tiere, Porträtbüsten, Gemälde und Sternbilder präsentierte, gehörte fest zum Programm damaliger Romreisender.[43] Das Besondere an diesem Ort waren aber nicht allein seine Exponate. Vielmehr war es die kunstvolle Gesamtinszenierung, das Arrangement aus Objekten, rahmenden sowie illustrierenden Wand- und Deckengemälden und der Performance des Sammlers selbst. Kirchers Museum hat man sich in der Tat wohl als ein barockes „Theater des

[41] Dass Worms Kabinett von einer inspirativen, repräsentativen Zurschaustellung weit entfernt war, betont auch Schepelern, a.a.O. (Anm. 24), S.85.
[42] So war Kircher selbst der Auffassung, dass sein Museum ein „must" war für jeden Rombesucher und beklagte sich zugleich über die nicht abreißenden Besucherströme, die ihm keine Zeit zum Forschen ließen. Hierzu: Paula Findlen, Un incontro con Kircher a Roma, in: Eugenio Lo Sardo (Hg.), Athanasius Kircher – il Museo del Mondo (Ausst. Kat., Museo Nazionale del Palazzo di Venezia Roma, 28 febbraio – 22 aprile 2001), Rom 2001, S. 41.
[43] Vgl. ebd., S. 41. Der gleichnamige Katalog enthält eine Rekonstruktion der Sammlung und ihrer Geschichte.

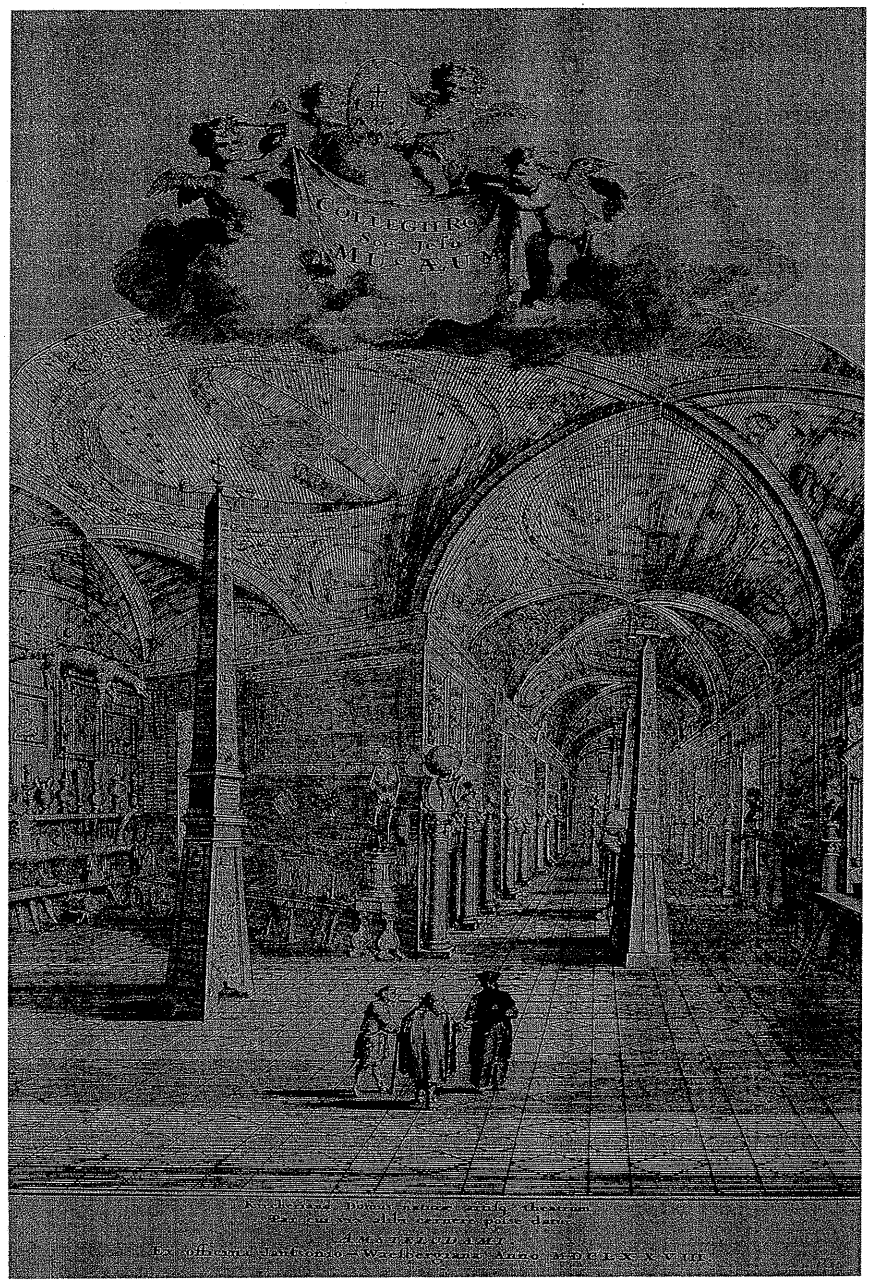

Abb. 3 Titelblatt des Museum Kircherianum (1678)

Wissens“[44] vorzustellen. Der Gelehrte geleitete – wie auf der Titelillustration seines Sammlungskatalogs rechts im Vordergrund zu sehen (Abb. 3)[45] – nicht nur seine Besucher persönlich durchs Haus und erläuterte seine Objekte, er führte vor allem auch seine selbstkonstruierten Geräte und Automaten vor. Mehr noch: Kircher – von dem es heißt, dass er zwölf Sprachen beherrschte – zeigte seinen Besuchern Experimente.[46]

Eine seiner berühmtesten Vorführungen stand im Zusammenhang mit einer von ihm entworfenen Sonnenblumenuhr, dem sogenannten *Horoskopion Heliotropikon*, die angetrieben von der Blüte einer Sonnenblume die Zeit anzeigte – angeblich auch nachts und ohne direktes Sonnenlicht.[47] Der Effekt dieser Aktionen war zunächst seine Besucher in Staunen zu versetzen;[48] dies jedoch um anschließend das vermeintliche Wunder durch eigene Theorien – etwa zum Magnetismus – zu erklären und somit gewissermaßen zu enträtseln. Das ‚Wunder‘ hatte somit eine eher deiktisch-didaktische Funktion.[49] Zugleich aber waren Experimente, wissenschaftliche Apparaturen, Schmuck und Zierrat eng miteinander verwoben. Dies belegt nicht nur die Idee, eine Sonnenblume zu nutzen, sondern äußerte sich auch in sprechenden Statuen, Echoräumen und Automaten.[50]

Schon jene berühmte Radierung, die den Museumskatalog illustriert, macht augenscheinlich, worin sich Kirchers Museum von den früheren Gelehrtenkabinetten unterscheidet. Zuerst ist es die Größendimension des eindrücklichen, fast erhabenen Arkadengangs, der durch die Obelisken geradezu theatralisch rhythmisiert ist (wobei man bedenken muss, dass die Illustration nicht einen realen Größenmaßstab wiedergibt). Eine andere wesentliche Differenz besteht darin, dass das Museum neben den Exponaten von szenographischen Elementen geprägt ist. Anders gesagt: Während die älteren Sammlungen dominiert waren von der Ordnungssystematik der Regale und einer diesen untergeordneten Realpräsenz der einzelnen Fundstücke und man bestenfalls durch einige Objektkompilationen versuchte, die Lebensräume in Erinnerung zu rufen (wie die Decke des Museum Wormianum), hat Kircher offenbar keine Mühen gescheut, um sein Museum wie ein komplexes Bühnenbild zu entwerfen. Der

---

44 Lucas Burkart, Athanasius Kircher und das Theater des Wissens, in: Flemming Schock, Ariane Koller u.a. (Hg.), Ordnung und Repräsentation von Wissen. Dimensionen der Theatrum-Metapher in der Frühen Neuzeit, Augsburg 2008, S. 253-273.

45 Die Abbildung entstammt dem Titelbild des von Giorgio de Sepibus 1678 herausgegebenen Sammlungskatalogs. Das Museum wurde 1915 aufgelöst und existiert heute nicht mehr.

46 Vgl. Burkart (Anm. 44), S. 255.

47 Vgl. ebd.

48 Vgl. hierzu etwa den Reisebericht des Botanikers John Evelyn im November 1644 (zitiert in Peter Rietbergen, Europe. A Cultural History, London/New York 1998, S. 259).

49 „Wonder is a meta-historical category and extends up to the end of the eighteenth century. It is defined primarily in its didactic sense, as a form of learning – an intermediate, highly particu-lar state akin to a sort of suspension of the mind between ignorance and enlightenment that marks the end of unknowing and the beginning of knowing“(Lugli, a.a.O. (Anm. 21) S. 123).

50 Ebd.

Fundus an Sammlungsgegenständen wurde dabei reichlich durch selbst produzierte Exponate und Bildprogramme erweitert. Wanddekor und Deckenmalereien illustrieren nicht nur die Theorielagen des Universalgelehrten, sondern stellen den Besucher mitten in ein inszeniertes kosmologisches Gefüge, das nicht zuletzt darum bemüht war die Kräfte des Universums als Gesamtzusammenhang eines Ursache- und Wirkungsprinzips vor Augen zu führen.[51]

Dimension und Aufwand der Präsentation machen dabei deutlich, dass Kirchers ersonnenes Wissensuniversum geradezu physisch erfahrbar gemacht wurde. Seine Strategie des Zeigens kann man sich somit als theatrale Vorführungspraxis vorstellen – vermutlich nicht frei von esoterischen Tendenzen, Anleihen bei liturgischer Praxis und Showeffekten.

Blickt man von Kirchers Präsentationsstrategien noch einmal zurück auf die Eingangsfragestellung, so wird nun deutlich, dass das Museum und die Art der Verbildlichung und Kompilierung von Objekten für Kircher zugleich ein Instrument und eigenständiger Ort der Wissensproduktion war. So wie Kirchers zahlreiche wissenschaftliche Abhandlungen durchzogen sind von Illustrationen, die der Evidenzproduktion dienten, muss man sich auch sein Museum im Jesuitenkolleg als einen Raum vorstellen, an dem der Gelehrte *in actu* eine eigene performative Zeigerhetorik praktizierte, als einen Ort, an dem es mithin nicht allein darum ging, vorgefundene Exponate zu systematisieren – und auch nicht darum, mit ihnen eine vorgedachte Theorie nachträglich zu illustrieren. Vielmehr scheint es, als ob der transitive, performative und im engen Sinne auch deiktische Akt eine besondere Wissensform allererst hervorbrachte – wie einer Art theatralischem Labor, in welchem Wissenschaft nicht auf archivierbaren, dokumentierbaren, kognitiv verstehbaren Wissensbeständen basiert, sondern als Initiierung von Emanation und unwillkürlicher Welterkenntnis erlebbar wird.

Die Besucher, deren Zahl dem Gelehrten denn auch über den Kopf zu wachsen drohte,[52] waren hier weder stille Forscher oder Studierende – wie bei Ole Worm –, noch waren sie sich selbst überlassene, schweigende Betrachter; sie waren Zuschauer – darunter auch solche, die tendenziell enttäuscht waren, wenn Kircher bei seinen Experimenten nachhalf.[53] – So gesehen war das *Museo del Mondo*" denn auch kein Museum im modernen Sinne, sondern ein Ort inszenatorisch-experimenteller Welterzeugung, der deiktische Logos eines einzelnen Akteurs, der hier für andere ein Schauspiel bot. Die Exponate fungierten dabei wohl eher wie Apparaturen und Metaphern, um Prinzipien sichtbar und erfahrbar zu machen. Die Emphase für das besondere, wertvolle und unverfälschte Exponat, das als Garant von Wahrheit dient, scheint hier keine entscheidende Rolle gespielt zu haben. Wichtiger war offenbar der performative Akt, der spezifische Modus theatraler Deixis.

[51] Dies wohl auch, um so Glaubensdogmen und Wissenschaft in Einklang zu bringen. Vgl. Lugli, a.a.O., S. 120: "Kircher describes the world by encoding it in a grand design of cause and effect, wherein the single artifact or specimen is left only an incidental slot. In doing this he reverses the traditional form of the encyclopedic museum catalogue, which proceeded from the single objects themselves to a more general description of the world."

[52] Vgl. Conor Reilly S.J., Athanasius Kircher S.J. A Master of a Hundred Arts. 1602-1680. Studia Kircheriana. Edizioni del Mondo, Wiesbaden 1974, S. 161.

[53] Vgl. hierzu Burkart, (Anm. 44) S.255f.

5. Auf Abstand bringen – das exponierende Zeigen im „White Cube"

Denkt man an jene Ausstellungshäuser, die seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert entstanden und noch heute – wenn auch transformiert und erweitert durch das Konzept des so genannten White Cube – die städtischen Metropolen beherrschen, so stehen deren Präsentationsstrategien und zugehörigen Verhaltenscodes in einem denkbar starken Kontrast zu den enzyklopädisch sortierten Studierkabinetten der Renaissance und Kirchers barocker Evidenzperformance. Bei aller Heterogenität dieser Häuser darf man wohl behaupten, dass hierin weder vorwiegend an den Objekten wissenschaftlich geforscht noch eine performativ deiktische Praxis kultiviert wird. In modernen Museen wird primär ausgestellt.

Was aber heißt Ausstellen? Dass der Begriff des musealen Ausstellens eine neuere und sich mit der Aufklärung erst langsam entwickelnde Praxis markiert, wurde in der Forschung vielfach bemerkt. Bereits Walter Benjamin stellte hierzu in den 1930er Jahren wegweisende Überlegungen an. Er akzentuierte in seinem Kunstwerkaufsatz, dass die Ausstellungspraxis von Kunstwerken im Museum ihren Ursprung im Kult habe und erinnerte damit an eine andere Traditionslinie der Museen.[54] Benjamin hatte nicht die Forscherkabinette im Blick, sondern Tempel und Kirche und ihre adorativen Anbetungsrituale. In den musealen Präsentationen und Betrachtungsweisen von Kunstwerken sah er kultische Praktiken fortleben. Zugleich aber stellte er eine Überkreuzung von Kultwert und Ausstellungswert fest, wobei der Ausstellungswert mit der prinzipiellen Transportierbarkeit und Ortsunabhängigkeit der Exponate einherging (im Gegensatz zum Altarbild in der Kirche), während die kontemplative, schweigende Betrachtung und die Aura des Originals noch direkt im Kultwert verankert blieb. Was für Benjamin der kontemplativen Betrachtung fehlt, ist die kritische Distanz, denn im kontemplativen Blick bleiben Nähe und Ferne stets so miteinander verwoben, dass es nicht gelingt, jene Distanz zu gewinnen, die eine politische Perspektive ermöglichen würde. Die Aura ist nach ihm die „Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft."[55] Die kontemplative Betrachtung läuft Benjamin zufolge deshalb Gefahr

[54] Vgl. Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/M. 1977, S. 14-20.

[55] Walter Benjamin: Das Passagenwerk. Frankfurt/M. 1983, Bd. 1, S. 560.

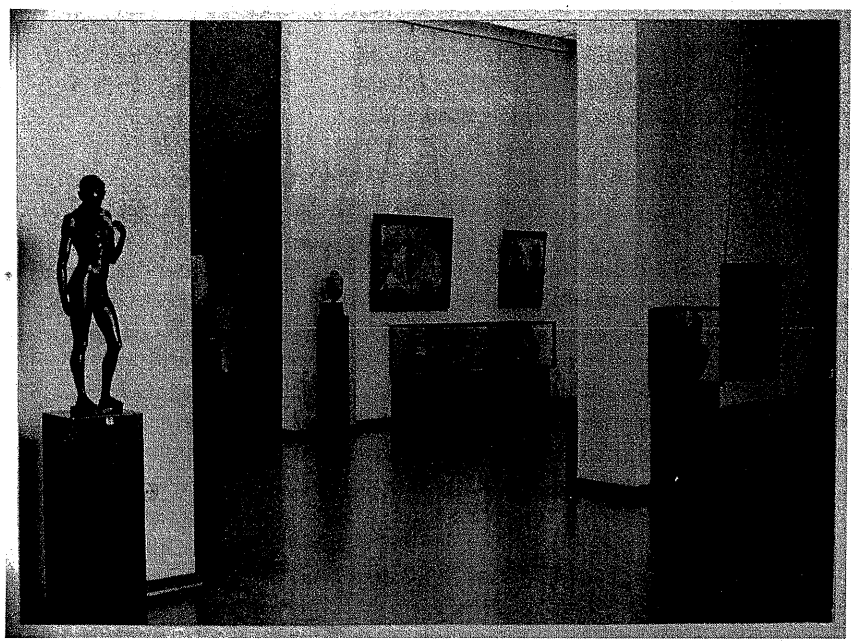

Abb. 4 Albert Renger-Patzsch, o.T. (Museum Folkwang), um 1930, Bromsilbergelatine, 16,8 x 22,8 cm

zu einer „Schule asozialen Verhaltens“[56] zu verkommen, weil sie soziale und kommunikative Momente eher abschneidet.

An diese Überlegungen anschließend lässt sich in Bezug auf die Frage nach musealen Zeigestrategien nun sagen, dass die auratische Inszenierung, die mit dem beginnenden 20. Jahrhundert ihren Ausgang nimmt, zwar nicht zur diskursiven Auseinandersetzung einlädt, aber ein spezifisches Verhältnis zu den Dingen ermöglicht, und zwar insofern, als sich in den neuen Präsentationstechniken auf jene charakteristische, von Benjamin beschriebene Weise Nähe und Distanz überlagern. Es wird nun mit Nachdruck der vereinzelte Gegenstand vor Augen gestellt und in seinen – wie man es mit Hans Ulrich Gumbrecht nennen könnte – „Präsenzeffekten“ exponiert.[57] Dabei spielen die sinnliche Dimension, die Materialität und Simultaneität der Erfahrung eine zentrale Rolle. Dementsprechend werden die Dinge jetzt inszenatorisch anders zugerichtet und die vorherrschenden Präsentationsmodi orientieren sich mehr und mehr an einer visuellen Regie, die nun auch ganz anders dazu einlädt bei den Exponaten zu verweilen.

[56] Benjamin, a.a.O., (Anm. 54), S. 38.

[57] Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz, Frankfurt/M. 2004, S. 107.

In der für das Museum des 20. Jahrhunderts signifikanten Ausstellungsrhetorik werden die Gegenstände allererst zu wirklichen Exponaten, erst hier realisiert sich das museale Zeigen im modernen Sinne. Das performative Zeigen Kirchers, aber auch das spätere übervolle Einrichten der Museen des 19. Jahrhunderts, als zumeist noch wandfüllende Hängungen, Tapisserien und Wandmalereien die Räume bestimmten, wird nun durch eine andere Ordnung ersetzt.[58] War das Arsenal an Dingen zweiter Ordnung – Sockel, Vitrinen, Rahmen – noch im 19. Jahrhundert eher Zierrat und Schmuck, der die ausgestellten Objekte eher als Möblierung erscheinen ließ, so ist die entscheidende Funktion des Sockels nun vor allem das schlichte Abstandhalten. Zu Beginn der 20. Jahrhunderts wurden die weitgehend ornamentfreien Sockel und Wandflächen und das leere Dazwischen zu dem ausschlaggebenden Gestaltungselement. Erst das Eintreten für die Abschaffung des Sockels durch die Künstler/innen der 1960er Jahre brachte die Tragweite dieses Vorgangs voll zu Bewusstsein.

Was für diese neue Ausstellungspraxis kennzeichnet war, zeigt ein Einblick in das Essener Museum Folkwang aus dem Jahre 1930. Die Ausstellungsansicht (Abb. 4), die der Fotograf Albert Renger-Patzsch aufgenommen hat, kann stellvertretend genommen werden für eine museale Praxis, die man im Anschluss an Jacques Rancière als „ästhetisches Regime“ bezeichnen kann.[59] Bestimmend für diese Weise des musealen Zeigens ist ein Inszenierungs-Verfahren, das die Exponate vereinzelt und auf Abstand hält und sie so zugleich aber auch nahe bringt. Das Essener Beispiel zeigt, dass für die Anordnung der Objekte, die aus unterschiedlichen Kontexten, Kulturen und Zeiten stammen, keine wissenschaftliche Taxonomie ausschlaggebend war, sondern die Anmutungsqualität der einzelnen Objekte selbst. Im Zuge dieser Fixierung auf die Anmutungsqualität gewinnen der Raum, die Wand, der Boden, das Oberlicht, ja selbst die Fußleiste Bedeutung. Damit einher geht, dass der Museumsbesucher nun auf das Sehen als primären Zugang zu den Dingen verwiesen wird.

Vor allem durch die Entleerung der Museumsräume, die sich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts beobachten lässt, entsteht ein auf Dauer gestellter Zeigeraum. Es ist nicht die performative Deixis Kirchers, es ist auch kein materialisiertes gestisches Zeigen, das ornamental, symbolisch oder zeichenhaft auf die Objekte verweist, sondern es ist ein Zeigen, das in ikonischen Strukturen wurzelt.

Charakteristisch für dieses Zeigen ist, dass es auf dem Figur-Grund-Prinzip basiert und damit auf einer allein dem Bilde vorbehaltenen Strategie. Diese

[58] Vgl. hierzu auch die umfangreiche Dokumentation von Bernd Klüser / Katharina Hegewisch, Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts, Frankfurt/M. 1991.

[59] Jacques Rancière, Ist Kunst widerständig?, Berlin 2008, S. 20: „Der Bruch des Einklangs zwischen den Regeln der Kunst und den Gesetzen der Sinnlichkeit, der die klassische Ordnung der Repräsentation markierte, begründete das moderne ästhetische Regime der Kunst.“.

Zeigestrategie bezieht ihre ikonische Bestimmungskraft aus der, wie Gottfried Boehm es nannte, „Liaison mit dem Unbestimmten": dem Grund.[60] Die weiße Wand, die ornamentfreien Sockel und Vitrinen lassen Objekte und Alltagsgegenstände gleichsam weltfrei erscheinen. Die ausgesetzte Vereinzelung und Dekontextualisierung macht die Gegenstände zu Exponaten im emphatischen Sinne. Diese Form des exponierenden Zeigens, welches als museales Zeigen in einem engeren Verständnis bezeichnet werden kann, unterscheidet sich insofern vom performativ verweisenden Zeigeakt, als sich die Evidenz etwa einer richtungsweisenden Geste oder eines Pfeils „mit dem Erreichen des Ziels" verbraucht hat.[61] Ikonische, exponierende Zeigestrukturen hingegen behalten den Blick bei sich, wie der Kunstwissenschaftler Claus Volkenandt in Bezug auf die Zeigeordnung von Bildern betont.[62] Und genau auf dieses Bei-sich-Behalten kommt es in den modernen musealen Zeigeordnungen an.

Bezeichnenderweise ist dieser zugleich ikonische und exponierende Modus nicht allein auf Kunstmuseen beschränkt. Vielmehr werden auch technische und naturkundliche Sammlungen, die sich seit dem 19. Jahrhundert gegenüber dem Kunstmuseum ausdifferenziert haben, von ähnlichen Zeigepraktiken bestimmt. Erinnern wir uns an die Taxononmie der Regalordnung in Ole Worms Kabinett und die Dominanz einer sichtbaren Systematik, so wird man in Naturkundemuseen spätestens seit der Mitte des 20. Jahrhunderts mit ganz anderen Präsentationsformen konfrontiert. Svetlana Alpers beispielsweise beginnt ihren Essay *The Museum as a Way of Seeing*[63] mit einem Kindheitserlebnis im Peabody Museum of Archeology and Ethnology an der Harvard University. Sie schildert den fesselnden und die Betrachterin in Erstaunen versetzenden Anblick einer Riesenkrabbe. Diese Krabbe markiert für sie ein Schlüsselerlebnis, weil das präparierte Tier der späteren Kunsthistorikerin durch ihre Größe und ihre Darbietung auf einem Sockel wie ein Artefakt, ja, mehr noch: wie ein Kunstwerk erscheint.[64] Alpers argumentiert im Anschluss hieran, dass die Voraussetzung dafür, etwas in einem Museum auszustellen darin besteht, dass der entsprechende Gegenstand irgendwie von visuellem Interesse sein muss.[65] Folglich unterliegen die Objekte denn auch einem visuellen Regime: „everything in a museum is put under the pressure of a way of seeing", konstatiert sie. Die Leistung des Museums bestünde insofern darin, die visuellen Unterschiede der Exponate signifikant zu machen und nicht deren kulturelle Bedeutung. Museen transformieren, so ihre These, alle kulturellen Gegenstände, unabhängig von ihrer Herkunft grundsätzlich in Kunstobjekte. Alpers sieht aber genau in dieser Transformation zugleich die Chance des Museums, denn der ästhetische, an der Kunst eingeübte Blick ist ihr zufolge ein das Sehen selbst reflektierender Blick.[66]

Es wurde oft schon eingewendet, dass die hier angesprochene Ästhetisierung und Dekontextualisierung folgenreich ist. Gerade innerhalb der Debatte um die Präsentation außereuropäischer Artefakte meldeten sich denn auch Stimmen zu Wort, die diese modernen musealen Zeigepraktiken eher skeptisch betrachteten, weil hier Kultobjekte wie Kunstwerke präsentiert würden und damit suggeriert werde, sie seien selbsterklärend und würden sich allein durch die Anschauung erschließen.[67] Deshalb konkurriert das hier beschriebene exponierende Zeigen durchaus auch mit anderen narrativen oder eher szenischen Displays,[68] zumal in den meisten Museen vor allem Objekte gezeigt werden, die nicht ursprünglich für das Vorzeigen gedacht sind. Kunstwerke sind hier gewissermaßen eine Ausnahme, insofern sie genuin zum Anschauen gemacht sind. Alle anderen Gegenstände aus Technik, Natur und Alltagspraxis müssen zunächst einmal für ihre Präsentation hergerichtet und in Anschauungsobjekte transformiert werden. Ob sie hierdurch tatsächlich zu Kunstwerken werden, wie Alpers vorschlägt, kann allerdings bezweifelt werden. Womit Alpers' Interpretation dennoch einen Nerv trifft, ist die kaum bestreitbare Tatsache, dass es gerade im modernen Museum und seinen Zeigepraktiken auf Sehen, Nachspüren und Verweilen bei den Dingen ankommt. Und es fragt sich, welche Funktion dies hat und warum sich eine derartige Nachfrage nach solchen Institutionen entwickeln konnte. Welche Erkenntnismodi werden so geboten?

6. In-der-Welt-Sein und eingelagertes Wissen

Im Zusammenhang mit der neuen Bedeutung des Museums geben Georg Simmels Überlegungen zur Welt der Dinge einen überaus einleuchtenden Hinweis. In seinem Aufsatz *Persönliche und sachlichen Kultur* konstatiert der Soziologe eine für die Moderne charakteristische Diskrepanz zwischen dem Wissen des einzelnen Individuums und dem in Artefakten und Alltagsdingen

[60] Gottfried Boehm, Wie Bilder Sinn erzeugen: Die Macht des Zeigens, Berlin 2007, S. 49.
[61] Ebd., S 22.
[62] Claus Volkenandt führt hierzu im Anschluss an Max Imdahls und Boehms bildtheoretische Überlegungen aus: „Fordert das Verweisen der Zeigegebärde das Folgen, führt sie sich fort [...], so fordert das Verweilen, das das Bild anbietet, zu einem anschaulichen Dialog auf. Es behält seinen Betrachter zunächst bei sich. Im Angebot des Verweilens verliert das Bild das Passagere der Zeigegebärde wie auch ihre Eindeutigkeit des »Da ist es!«. Das Bild bindet den Blick, leitet ihn, führt ihn herum, aktiviert ihn" (Claus Volkenandt, Indirektes Zeigen von Wirklichkeit. Zur Abstraktion bei Piet Mondrian, in: ders. / Gundolf Winter / Richard Hoppe-Sailer (Hg.), Logik der Bilder. Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis, Berlin 2005, S. 74-88, hier S. 77f.).
[63] Svetlana Alpers, The Museum as a Way of Seeing, in: Lavine / Karp, a.a.O. (Anm. 9) S. 25-41.
[64] „I am describing looking at it as an artifact and in that sense like a work of art." (ebd. S. 25).
[65] „But I want to stress that what was collected was judged to be of visual interest" (ebd. S. 26).
[66] Vgl. ebd., S. 27.
[67] Vgl. hierzu auch von der Verfasserin: Das unbedingte Museum und die fragile Logik des Ensembles, in: Silke von Berswordt-Wallrabe / Friederike Wappler (Hg.), Situation Kunst – für Max Imdahl. Die Erweiterung 2006, Düsseldorf 2008, S. 9-29.
[68] Vgl. hierzu Mieke Bal: Sagen, Zeigen, Prahlen, in: dies., Kulturanalyse, Frankfurt/M. 2002, S.72-116.

eingelagerten Wissen. Er hält fest, dass die Dinge im 20. Jahrhundert immer komplexer werden, während die Individuen sich nicht im gleichen Maße bilden und verfeinern:

> „Vergleicht man [...] [die gegenwärtige Kultur] etwa mit der Zeit vor hundert Jahren, so kann man – viele individuelle Ausnahmen vorbehalten – doch wohl sagen: die Dinge, die unser Leben sachlich erfüllen und umgeben, Geräte, Verkehrsmittel, die Produkte der Wissenschaft, der Technik, der Kunst sind unsäglich kultiviert, aber die Kultur der Individuen, wenigstens in den höheren Ständen, ist keineswegs in demselben Verhältnis vorgeschritten, ja vielfach sogar zurückgegangen."[69]

Dies hat zugleich zur Folge, dass sich die Dinge in zunehmendem Maße verselbständigen und „uns als autonome Objekte gegenübertreten", mehr noch, Simmel erkennt hierin einen Prozess der Entfremdung: „Dinge und Menschen sind auseinandergetreten" und dieser Vorgang der Autonomisierung der Dinge sei zugleich Ursache wie Folge des Gefühls des modernen Menschen „von Äußerlichkeiten erdrückt zu werden".[70] Die Idee der Entfremdung, der zunehmenden Orientierung an Äußerlichkeiten und der Versachlichung tritt so in ein dialektisches Verhältnis zur immer komplexer und sozial durchlässiger werdenden Wissensgesellschaft der Moderne.

Dieser von Simmel beschriebene Zusammenhang ist nicht unbekannt, wurde aber bislang kaum mit der Idee des Museumsbooms im 20. Jahrhundert in Verbindung gebracht.[71] Die Konjunktur des Museums als Institution wird in der Forschungsliteratur in erster Linie als Folge und Kompensation der gesellschaftlichen Fortschrittsdynamik betrachtet. In dieser Logik benötigt die flüchtige Moderne das Museum als Aufbewahrungsinstanz, um sich jener Geschichte zu versichern, von der sich alles Neue abzuheben anschickt.[72] Simmels Überlegungen würden entgegen dieser Einschätzung aber viel überzeugender erklären, warum Museen sich erstens mehr und mehr zu Orten für wechselnde Präsentationen entwickelt haben und zweitens in Alpers' Sinn zu Orten des Sehens und der ästhetischen Rezeption geworden sind. Naheliegender scheint es deshalb, dass die neuen Zeigepraktiken mit einer verstärkten Aufmerksamkeit gegenüber einem den Objekten eingelagerten, nicht zuletzt auch sinnlich erfahrbaren Wissen einhergehen.

Denkt man an Heideggers Betrachtungen von van Goghs Schuhen und seine Reflexionen über deren Zeughaftigkeit und Zuhandenheit, gewinnt man eine Ahnung, inwiefern die Betrachtung von Gebrauchsdingen in den ersten

[69] Georg Simmel, Persönliche und sachliche Kultur, in: ders., Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918 Band 1, hg. v. H.J. Dahme, Frankfurt/M. 1992, S. 560-582 (hier: S. 561).

[70] Ebd. S. 573-574.

[71] Eine Ausnahme ist dabei Anke Te Heesen, Verkehrsform der Objekte, in: dies. / Petra Lutz (Hg.), Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort, Köln 2005, S. 53-64.

[72] Vgl. hierzu etwa Boris Groys, Die Archivierung der Moderne, in: Barbara Vanderlinden (Hg.), Was ist Zollverein? Stuttgart 2002, S. 45-47.

Dekaden des 20. Jahrhunderts auf neue Weise Bedeutung gewann.[73] Auch Heidegger erkannte in den Bauernschuhen ein gespeichertes Erfahrungswissen, leitete von ihnen Reflexionen über ein spezifisches materialisiertes In-der-Welt-Sein ab. Anders gesagt: mit der von Simmel beschriebenen Entfremdungskultur geht gleichzeitig der Versuch einher, sich neue Zugänge zur Dingwelt zu erschließen; etwa dem Aufforderungscharakter der Alltagsgegenstände nachzuspüren und sich in ihre Anmutungsqualitäten wie auch in die ihnen eingelagerte Geschichte ‚einzufühlen', sich im Modus des Als-ob vorzustellen, wie in diesen Schuhen gelaufen, wie mit diesem Schwert gekämpft oder wie diese Maske getragen wurde. Welche tiefgreifende Bedeutung diese gleichermaßen reflexive wie sinnlich inspirierte Betrachtung der Dingwelt hatte, belegen auch manche in etwa zur gleichen Zeit entstandene literarische Texte wie etwa Kafkas „Odradek" oder Benjamins „Berliner Kindheit".

Das moderne Museum scheint als zugehöriges Zeigedispositiv an der Herausbildung und Kultivierung dieses neuen Eingehens auf die Dingwelt ganz direkt beteiligt. Nicht zuletzt hierin könnten die merkwürdigen Verhaltenscodes der schweigenden Betrachtung und die scheinbare Unbestimmtheit des „White Cube" ihren praktischen Sinn zu haben. Moderne Museen und ihre exponierenden Zeigeordnungen lassen sich als Institutionen von Gesellschaften verstehen, in denen das Verhältnis zu den Dingen und die in ihnen enthaltenen Wissens- und Erkenntnisressourcen seine Selbstverständlichkeit eingebüßt hat. Deshalb wird der Raum reduziert und entleert, deshalb wird in ihm ein Zeigen unter Abwesenden kultiviert, deshalb transformiert das Museum Objekte in bedeutende Objekte, verschafft ihnen Reputation, um gewissermaßen die Einbildungskraft zu aktivieren, und deshalb verleiht das Museum den Objekten und Gegenständen durch die neue Präsentationsstrategie der weißen Wand eine emphatische Präsenz, ein exponiertes Dasein. Erst hierdurch werden Alltagsgegenstände und Naturalia wie auch Kunstwerke nicht nur als epistemische Gegenstände gesehen, d.h. als solche, an denen „Sachverhalte zur Aufklärung und Darstellung gebracht werden"[74], sondern als Dinge, die uns in ihrem In-Der-Welt-Sein gegenübertreten, bei denen unser Blick verweilt und schließlich als Dinge, die unser In-der-Welt-Sein (mit)bestimmen. So gesehen erweisen sich Museen als Kultivierungsarenen eines spezifisch sinnlich-reflexiven Weltbezugs. Es geht um eine spürende Positionierung in der Welt der Dinge und ihrer Geschichte.

[73] Heideggers Aufsatz basiert auf einem 1935 gehaltenen Vortrag; vgl. Martin Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerks, Stuttgart 1986.

[74] Hans-Jörg Rheinberger definiert so epistemische Objekte (vgl. ders., Epistemologica: Präparate, in: Anke Te Heesen / Petra Lutz (Hg.), Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort, Köln 2005, S. 65-75, S. 66).

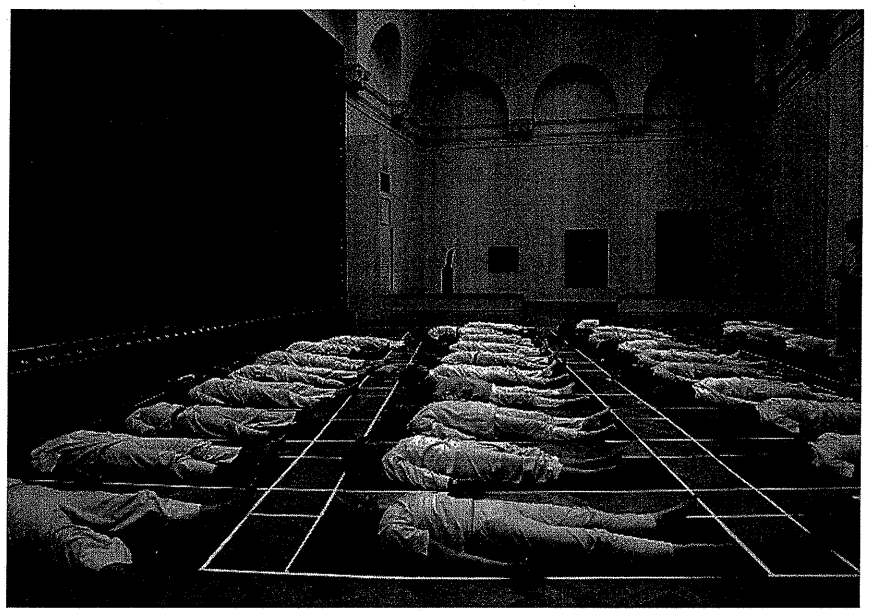

Abb. 5 Benita-Immanuel Grosser, participating at the same time, Makart-Saal der Kunsthalle Hamburg 2002

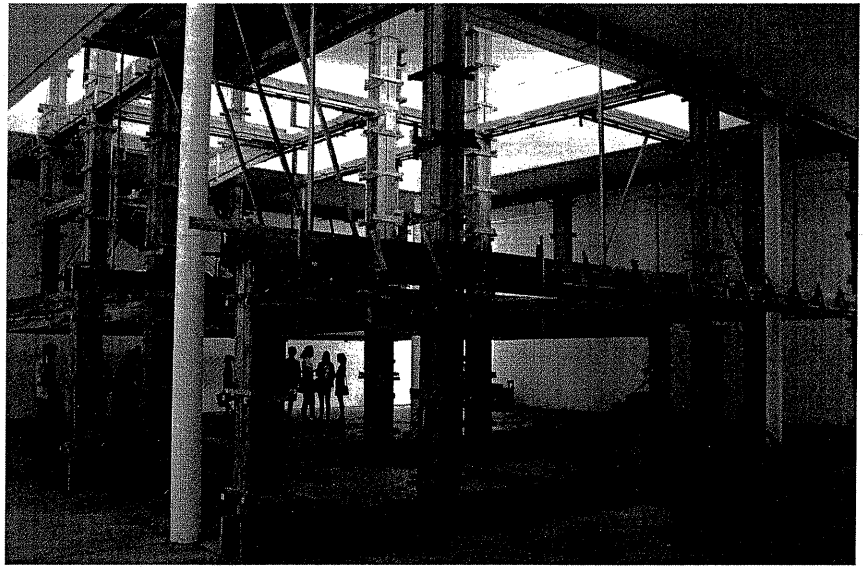

Abb. 6 Petrit Halilaj, The places I'm looking for, my dear, are utopian places, they are boring and I don't know how to make them real, 2010, Installationsansicht, 6. Berlin Biennale

7. Eine Universität für Objekte

Kommt man von hier aus abschließend noch einmal zurück auf die Frage nach dem Zusammenhang von Forschen, Zeigen und Kuratieren, so ließe sich sagen, dass das Museum in der modernen ausdifferenzierten Gesellschaft zwar keine direkte Verbindung zur wissenschaftlichen Forschung aufweist – zumindest nicht im gleichen Sinne, wie dies in den Kunst- und Wunderkammern der Fall war. In Museen bilden sich aber gleichwohl Praktiken aus, die man insofern als reflexiv bezeichnen kann, als hier nicht nur vorhandenes Wissen illustriert und wiedergegeben wird, sondern immer wieder versucht wird, auch neue Zusammenhänge – ganz materiell durch die Kompilation von Objekten – auszuprobieren. So ist es denn auch in zunehmendem Maße der Anspruch der renommierten Häuser Bedeutungen und Resonanzräume selbst zu stiften.[75] Auch deshalb ist das Museum von einem Ort des Bewahrens und Präsentierens identitätsstiftender Dauerausstellungen zu einem Veranstaltungsort für Wechselausstellungen geworden, in dem global verschiffte Leihgaben unter ständig veränderten Vorzeichen re-arrangiert werden. Diese Entwicklung schreitet seit einigen Jahrzehnten auf bemerkenswerte Weise fort und entfaltete mit der Postmoderne nicht nur eine eigene kunst- und kulturwissenschaftliche Subdisziplin, die Museologie bzw. die Museums Studies[76], sondern ließ auch die Spezies der Kuratoren/innen auf den Plan treten.

> „The curator is a scapegoat, because the curator is on the front line of a big battle for meaning under conditions of uncertainty, and the absence of a single, universally accepted authority that could actually settle the debate",

äußerte der Soziologe Zygmunt Bauman vor einigen Jahren auf einer Kuratoren/innen-Konferenz und gestand deshalb froh zu sein, selbst kein Kurator sein zu müssen.[77] Die Ansprüche an die konzeptionellen, ästhetischen, organisatorischen und technischen Kompetenzen von Kuratoren/innen sind denn auch in den letzten Jahren extrem gestiegen. Heute genügt es kaum mehr Objekte auszuwählen und halbwegs gekonnt in einem Raum in Position zu bringen. Eher besteht der Anspruch nun darin ein thematisches Agendasetting zu

---

75 Vgl. etwa Rainer Ganahl, Museen und öffentlicher/gegenöffentlicher Raum im global- kapitalistischen Zeitalter der digitalen Konvertierbarkeit, in: Christian Kravagna (Hg.), Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen, Köln 2001, S.163-165.

76 Gail Anderson, Reinventing the Museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift, Walnut Creek 2004; James Cuno (Hg.), Whose Muse? Art Museums and the Public Trust, Princton/Oxford 2006; Stephen E. Weil, Making Museums Matter, Washington D.C. 2002; Mary Anne Staniszewski / Museum of Modern Art (New York N.Y.), The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art, Cambridge (Mass.) 2001.

77 Zitiert nach Mika Hannula, Introduction. Remarks on the Discussion During the Seminar – Thank God I Am Not a Curator, in: Mika Hannula (Hg.), Stopping the Process? Contemporary Views on Exhibitions, Helsinki 1998, S. 11-18, S. 13.

betreiben. Es gilt eigene Theorien und Praktiken zu entwerfen[78], es müssen neue Orte erschlossen oder die alten uminterpretiert werden. Man verlegt Eingänge, verbarrikadiert Türen oder durchstößt Dächer. Es reicht längst nicht mehr allein die Exponate umzudeuten. Der Museumsraum insgesamt unterliegt auch als politischer und gesellschaftlicher Raum diesem Diktum.

Im Anschluss an eine genuin künstlerische Beschäftigung mit dem Museumsraum – in einer installativen und ortsbezogenen Kunst – und an eine künstlerische Auseinandersetzung mit dem Museum als Institution – in der institutionskritischen Kunst –, erhoben seit den 1990er Jahren immer mehr Kuratoren/innen den Anspruch, Museen in kommunikative Arenen zu verwandeln. In Museen – und nicht nur in Kunstmuseen – wird gekocht, geschlafen, es finden Yoga-Sessions und Workshops statt, und dabei werden immer wieder auch die Grenzen der Institution ausgetestet (Abb. 5). Insofern kann von einem erneuten Paradigmenwechsel die Rede sein.[79] Ganz offenbar steht nicht mehr allein das von ikonischen Prinzipien geleitete Exponieren im Vordergrund, sondern das Einüben neuer Umgangsweisen. Joseph Beuys' alte Idee des Museums als Universität für Objekte oder Harald Szeemanns Vorstellung vom Museum als einem obsessivem Labor, in dem auch heikle, ungesicherte und riskante Zusammenhänge ausprobiert werden,[80] ist mancherorts zum Leitbild geworden. Wenn etwa der spanische Künstler Santiago Sierra in den Berliner *Kunstwerken* Asylbewerber gegen Geld vier Stunden täglich in Pappkartons ausharren lässt, so zeigt sich, dass Museen – und insbesondere Kunstmuseen – zu Orten geworden sich, an denen das Selbstverständnis zeitgenössischer Gesellschaften ausgelotet wird.

Das ikonische Zeigedispositiv der weißen Wand wurde längst als ein Setting mit ganz bestimmten gesellschaftlichen Werten (und keineswegs als neutrale Hülle) erkannt.[81] Parallel dazu entwickelte sich so ein neues, stärker handlungsorientiertes Zeigeparadigma. Begriffe wie Kommunikation, Partizipation, kooperative Praktiken oder Diskursivität beherrschen seither den Diskurs und haben die alten Zeigeordnungen als apodiktisch und autoritär in Verruf gebracht.[82] Nicht zuletzt deshalb, weil die Zeigeordnung der Moderne nun als überkommene Subjektivierungspraxis des Bürgertums betrachtet wurde, das in ehrwürdigen Tempeln schweigend seinem subjektiven Empfinden nachgeht. Viele Museen haben sich seither in Produktionsstätten verwandelt, in denen sich eine neue Allianz zwischen Theorie, Reflexion und Kuratieren herausgebildet hat.

[78] Vgl. hierzu etwa die Theorien der französischen Kurators Nicolas Bourriaud, Relational Aesthetics, Dijon 2002.
[79] Vgl. Kravagna, a.a.O. (Anm. 75).
[80] Vgl. Harald Szeemann, Museum der Obsessionen, Berlin 1981; sowie ders. / Tobia Bezzola / Roman Kurzmeyer (Hg.), Harald Szeemann – with by through because towards despite: catalogue of all exhibitions 1957-2005, Zürich 2007.
[81] Vgl. hierzu Brian O'Doherty, In der weißen Zelle, Berlin 1996.
[82] Noever, a.a.O. (Anm. 18).

Die Haupteingangstür zur *6. Berlin Biennale für Zeitgenössische Kunst* etwa war mit Brettern vernagelt. Nur über einen Kellereingang und das notdürftig renovierte Treppenhaus waren die Ausstellungsräume zu betreten. Im Ausstellungsraum liefen dann zwischen einem aus Latten gezimmerten Gerüst, das die lebensgroßen Umrisse eines Hauses markierte, Hühner umher, welche aus dem begrünten Innenhof in den Ausstellungsraum hereinkamen (Abb. 6). Ein Arrangement wie dieses vom aus dem Kosovo stammenden Künstler Petrit Halilaj ist keineswegs mehr revolutionär. Doch steht es beispielhaft für eine aktuelle Praxis, die einmal „Das Neue Ausstellen"[83] genannt wurde. Hierbei wird der Museumsraum in ein irritierendes Setting verwandelt, in dem man Verhaltenscodes überprüfen muss und gezwungen ist, sich in den merkwürdigsten Umgebungen zu orientieren. So gesehen lassen sich solche ephemeren Inszenierungen als experimentelle Labore der Gegenwart betrachten, in denen aktuelle epistemologische Fragen beleuchtet werden.

> „Mit der Waffe in der Hand bist du ein anderer Mensch [...] und auch die Waffe in deiner Hand ist nicht mehr dieselbe [...]. Nicht länger handelt es sich um die Waffe-im-Arsenal oder die Waffe-in-der-Schublade oder die Waffe-in-der-Tasche, nein, jetzt ist es die Waffe-in-deiner-Hand",[84]

schrieb der Soziologe Bruno Latour in seinen bahnbrechenden wissenssoziologischen Überlegungen, um damit seine Überzeugung zu illustrieren, dass weder wir die Dinge beherrschen noch sie uns, sondern wir mit den Dingen in spezifische Handlungen verstrickt sind. In diesen Handlungen werden nicht allein die Dinge jeweils andere, sondern auch wir. Wer wir in welchem Zusammenhang sein könnten, gilt es vermutlich auch im Rahmen des „Neuen Ausstellens" in einem stets auch sinnlich-materialen Modus zu erforschen. Die Aufgabe jener Kuratoren/innen, die nicht die großen Tempel beschicken, besteht so gesehen wohl darin – sicherlich nicht ohne Künstler/innen – mit einem Arsenal von Dingen, Bedeutungen und optionalen Handlungen Situationen, und Atmosphären, Sinn und Zusammenhänge zu stiften – womöglich auch auf höchst kontingente Weise. Wenn dies gelingt, wenn hier mögliche Welten erkundet werden können, in denen es sich räumlich und physisch zu positionieren gilt, dann entwerfen Museen auch eigene Epistemologien; als Kontingenzarenen, die ihren Besuchern reflexive Kraftfelder offerieren, würden sie sich zugleich als demokratische Orte in einem tieferen Sinne erweisen.

[83] So der Titel eines im Juli 2007 erschienenen „Kunstforum"- Bandes (Bd. 186).
[84] Latour, a.a.O. (Anm. 2), S. 218.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Ferrante Imperato, Dell'historia naturale di Ferrante Imperato napolitano, libri xxviii, nella quale ordinatamente si tratta della diversa condition di miniere e pietre, Neapel (Costantino Vitale) 1599.
Abb. 2: Vgl. oben Anm. 27.
Abb. 3: Giorgio de Sepi: Romani Collegii Societatis Jesu Musaeum Celeberrimum P. Athanasius Kircherus, Novis et Raris Inventis Locupletarum. Amsterdam 1678, Titelkupfer
Abb. 4: Albert Renger-Patzsch, o.T. (Museum Folkwang: Erster Saal, Blick zum Durchgang mit Werken von Aristide Maillol, Otto Mueller, Emil Nolde, Giorgio de Chirico und Objekten außereuropäischer Kunst), um 1930, Bromsilbergelatine, 16,8 x 22,8 cm (© Museum Folkwang)
Abb. 5: Foto: Georg Tedeschi, © Benita-Immanuel Grosser
Abb. 6: Foto: Karen van den Berg