

Die Sprache der Dinge

Museumsobjekte zwischen Zeichen und Erscheinung

Wer von „der Sprache der Dinge“ redet, meint nicht ihr verbales Äußerungsvermögen, sondern ihre Fähigkeit, Signale aussenden zu können. Denn recht besehen sprechen Dinge nicht, sie *zeigen* sich.¹ Wie dieses Zeigen funktioniert, wie geplant es abläuft oder wie unbeabsichtigt es passiert, diese Frage ist für das Museum fundamental und Anlass zahlreicher Theorien. Insbesondere Kunstwissenschaft und Volkskunde haben früh und ausdauernd den Status der Werke und Objekte im Museum (und außerhalb des Museums) untersucht und Anleihen bei der Philosophie genommen.² Welche Sprache die Dinge heute noch im Museum sprechen (können) und welche Ideen von den Dingen die museale Praxis der Gegenwart bestimmen, danach fragt der folgende Beitrag. Kern ist die Analyse von drei Konfliktlinien, entlang derer die Ansichten über die Wirkung der Museumsdinge, der Exponate, auseinander gehen können (Der Status der Dinge). Zuvor erfolgt eine knappe Verortung der Dinge in Philosophie und heutiger Museumstheorie (Die Sprache der Dinge), bevor im dritten Teil nach der Relevanz der Dinge für das Museum heute gefragt wird. Die Argumentation läuft auf die These hinaus, dass die vielfältigen Veränderungen, die Museen durch den Einsatz multimedialer Mittel und wachsende Erlebnisorientierung erfahren, das originale Objekt als Mittelpunkt des kulturhistorischen Museums infrage stellen und es heute nicht mehr selbstverständlich ist, die Ausstellung vom Objekt her zu denken.

1. Die Sprache der Dinge

Es gab eine Zeit, in der die Dinge sprachen. Lange, bis ins 17. Jahrhundert, waren die Menschen überzeugt, dass Gott die Zeichen, also die Bedeutungen, in die Dinge eingeschrieben habe, damit die Menschen durch sie die Welt erkennen. Die Dinge hatten also die Fähigkeit, selbst zu sprechen. Die Frage war nur, ob der Mensch sie verstand. Im 17. Jahrhundert kamen dann Zweifel auf, ob die Dinge wirklich von

* Dieser Text entstand im Rahmen des Forschungsprojekts *wissen&museum: Archiv – Exponat – Evidenz*, das mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung unter dem Kennzeichen 01UB0909 gefördert wird. Die Verantwortung für den Inhalt der Veröffentlichung liegt beim Autor. URL: www.wissen-und-museum.de. Für Anregungen danke ich Kira Eghbal-Azar, Felicitas Hartmann, Anke te Heesen, Gottfried Korff und Yvonne Schweizer.

¹ Vgl. dazu ausführlich Dieter Mersch: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München 2002.

² Vgl. u. a. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: Ders.: *Gesammelte Schriften I.2*. Frankfurt 1974, S. 471-508; Gottfried Korff, *Museumsdinge. Depo- nieren – exponieren*, hg. v. Martina Eberspächer/Gudrun Marlene König/Bernhard Tschofen. Köln/Weimar/Wien 2. Auflage 2007; Günter Figal, *Erscheinungsdinge. Ästhetik als Phänomenologie*. Tübingen 2010; Jens Soentgen, *Das Ding in der Philosophie der Neuzeit*, in: *Scheidewege. Jahresschrift für skeptisches Denken* 2002/2003, Baiersbrunn 2002, S. 357-376.

sich aus sprechen oder vielmehr dem Betrachter nur antworten können. Als einer der Ersten hat René Descartes erkannt, dass es die menschliche Wahrnehmung ist, die die Zeichen der Dinge erst erzeugt. „Das Zeichen wartet nicht schweigsam das Kommen desjenigen ab, der es erkennen kann: es bildet sich stets nur durch den Akt der Erkenntnis.“³ Die Bedeutung der Dinge *offenbart* sich nicht länger, sie wird vom Rezipienten erst *erzeugt*. Der Glaube an eine göttliche Sprache in allen Dingen wurde zugunsten einer rationalen Erkenntnistheorie verabschiedet, die in der radikalen Ausprägung des mathematischen Naturbegriffs, den Descartes erfand, alles Sinnliche am Ding für trügerisch hielt und statt der Sinne allein den Geist als für die Erkenntnis zuständig erklärte. Die *res cogitans* (also die Ideen) benutzten die *res extensa* (die Dinge) nur noch.⁴ Erst einige Jahrhunderte nach Descartes erkannten die Philosophen – allen voran die Phänomenologen –, dass die Sprache der Dinge eben nicht restlos ein intellektuelles Konstrukt ist, sondern dass die Dinge durchaus einen sinnlichen Überschuss besitzen, der sich nur *wahrnehmen*, nicht aber *intellektuell herleiten* lässt.⁵

Nach dieser kurzen Vorbemerkung verlassen wir die Vergangenheit und kommen in die Gegenwart. Zweck des kurzen Rückblicks war es, zwei Wendepunkte zu benennen, die unser Verständnis von den Dingen bis heute prägen und insbesondere für das Museum relevant sind: die Erkenntnis, dass die Botschaft der Dinge wesentlich vom Rezipienten erzeugt wird und dass die Dinge dennoch eine ganz eigene Ausstrahlung besitzen, die unnachahmlich und deshalb für die menschliche Erkenntnis fundamental ist.

Diese beiden Annahmen sind grundlegend für unsere Idee des kulturhistorischen Museums als einem Ort, an dem Wissen durch die Ordnung der Dinge in einem räumlichen Arrangement entsteht und verstehbar wird. Dieser Erkenntnisort zeichnet sich dadurch aus, dass er den Status der Dinge verändert, weil er sie in neue Kontexte einbettet. Aus *Archivalien* werden *Quellen* und *Anschauungsobjekte*.⁶ Die Ausstellung macht Objekte einzigartig, die einst nur eine Sache unter vielen waren, enthebt die Dinge ihrer Gebrauchsfunktion, um sie als Gegenstände der Reflexion zu nutzen,

³ Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt 1974, S. 93.

⁴ So schon die Kritik von Friedrich Jacobi (1743–1819) an Kants Dingtheorie 1799; vgl. Soentgen, Das Ding in der Philosophie der Neuzeit, S.366. Diese Fixierung auf den Logos geht auf Platon zurück. Vgl. dazu Platon, Der Staat. Stuttgart 1973, S. 325–357 (Zehntes Buch).

⁵ Soentgen, Das Ding in der Philosophie der Neuzeit, S. 357-371. Zu den frühen volkskundlichen Theorien zum Ding vgl. Gudrun König, Dinge. Stacheldraht: Die Analyse materieller Kultur und das Prinzip der Dingbedeutsamkeit (2004), in: Reinhard Johler/Bernhard Tschofen (Hg.), Empirische Kulturwissenschaft. Eine Tübinger Enzyklopädie. Tübingen 2008, S. 117–138.

⁶ In der Archivalie ist Vergangenheit präsent, aber stumm. Erst wenn sie durch Befragung zu Quellen werden, beginnen Archivalien zu sprechen. Ihre materielle Substanz bleibt davon aber unberührt. „Durch keinen Gebrauch kann sie [die Quelle, TT] [...] verunreinigt werden. Obwohl also Archiv und Quelle in ihrem materiellen Substrat dasselbe sind, ändert sich wissenschaftstheoretisch ihr Status, je nachdem ob es mit allen Künsten der Erhaltung im Regal oder im Kasten oder im Panzerschrank gelagert wird - oder ob es herausgeholt, auf den Tisch gelegt, in die Hand genommen, untersucht und befragt wird.“ Zit. nach Reinhart Koselleck, Vom Sinn und Unsinn der Geschichte. Aufsätze und Vorträge aus vier Jahrzehnten. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Carsten Dutt, Berlin 2010, S. 74.

und überführt die Objekte vom privaten, kommunikativen ins öffentliche, kulturelle Gedächtnis.⁷

Im Zusammenhang mit dem Museum hat es eine Reihe von Theorien zur Wirkung der Dinge gegeben.⁸ Eine in Deutschland lange Zeit einflussreiche Theorie zum Museum und seinen Dingen hat der Philosoph Hermann Lübbe 1981 formuliert. Sein *Kompensationsmodell* sieht im Museum „eine Rettungsanstalt kultureller Reste aus Zerstörungsprozessen“. Der Museumsboom ist für Lübbe eine Folge der erhöhten kulturellen Zerstörungsrate der Gegenwart. Je mehr Vertrautes aus dem direkten Lebensumfeld verschwinde, desto stärker erodiere das eigene Selbstbild. Diesen Erosionsprozess, den er „Vertrautheitsschwund“ nennt, könne historisches Bewusstsein in Teilen kompensieren, indem es Vertrautes aufbewahrt und damit stabile Orientierung biete.⁹ Die Kritik an dieser Theorie ließ nicht lange auf sich warten.¹⁰ Das Anliegen vieler Museen, so lautet der wichtigste Einwand, sei seit jeher zukunftsgerichtet und nicht rückwärtsgerichtet gewesen, mehr politisch denn psychologisch.¹¹ So versuchte beispielsweise das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg nach der gescheiterten Revolution von 1848 die Bildung eines deutschen Nationalstaats vorzubereiten, indem es eine Sammlung zusammentrug, die das Gemeinsame der deutschen Kultur nation betonte.

Einflussreicher als Lübbes Kompensationstheorie ist in der aktuellen Diskussion um das Museumsding Krzysztof Pomians Semiophorentheorie. *Semiophor* bedeutet Zeichenträger. Das sind Objekte ohne Gebrauchswert (Nützlichkeit), die allein symbolisch von Bedeutung sind. Semiophoren verbinden die sichtbare Welt der Gegenwart mit der unsichtbaren Welt der Vergangenheit und ermöglichen die Kommunikation zwischen beiden Welten. Sie sind räumlich nah und zeitlich fern und haben eine semiotische und materielle Kommunikationsebene, also Bedeutung und Anmutungsqualität.¹²

Diese Dualität des Dings zwischen Sinnstifter und „Reizobjekt“ (Gottfried Korff) ist nicht unproblematisch und führt mich zu einer ersten Konfliktlinie.

2. Der Status der Dinge

⁷ Hilde Hein, *The museum in transition. A philosophical perspective*, London/NY 2000, S. 55; Korff, *Museumsdinge*, S. 146–154; Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München 1992, S. 51ff.

⁸ Vgl. dazu Gottfried Korff, *Vom Verlangen, Bedeutung zu sehen*, in: Borsdorf u. a. (Hg.): *Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte*. Bielefeld 2004, S. 81–104, S. 90 ff. Korff legt hier vier Interpretationsansätze frei, die Dinge als Kompensatoren, Mediatoren, Semiophoren oder Generatoren betrachten. Vgl. auch Anke te Heesen/Petra Lutz (Hg.), *Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort*. Köln/Weimar/Wien 2005.

⁹ Hermann Lübbe, *Der Fortschritt und das Museum. Über den Grund unseres Vergnügens an historischen Gegenständen. The 1981 Bithell Memorial Lecture*. Leeds 1982, Zitate S. 14 und S. 18.

¹⁰ Vgl. u.a. Theo Grütter, *Die Präsentation der Vergangenheit. Zur Darstellung von Geschichte in historischen Museen und Ausstellungen*, in: Klaus Fießmann u. a. (Hg.): *Historische Faszination. Geschichtskultur heute*. Weimar/Köln/Wien 1994, S. 173–187, S. 175f.

¹¹ Vgl. Olaf Hartung, *Kleine deutsche Museumsgeschichte. Von der Aufklärung bis zum frühen 20. Jahrhundert*. Köln/Weimar/Wien 2010, S. 3ff.

¹² Krzysztof Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin 1998, insb. S. 38–54, S. 84. Der Begriff des Semiophors ist griffig und viel gebraucht, verengt die Dinge aber semantisch auf ihre Zeichenfunktion („Zeichenträger“) und unterschlägt ihre materielle, räumliche Wirkung, obwohl Pomian diese explizit mit im Blick hat.

Dokument und Reizobjekt:

Museumsdinge haben eine rationale und eine emotionale Seite: Sie speichern Wissen und berühren die Sinne. Die Dinge sind also nicht allein Dokumente, Informationsträger, sondern besitzen eine spezifische Anmutungsqualität. Stephen Greenblatt hat diese doppelte Potenz der Museumdinge „resonance and wonder“ genannt. „Wonder“ bezeichnet das Staunen des Rezipienten und bezieht sich auf die emotionale Wirkung eines Objekts. „Resonance“ kennzeichnet das Objekt als Repräsentanten einer fernen Kultur oder Zeit, als Spur in die Fremde oder Vergangenheit, in die es den Besucher hineinzieht und ihm so neue Erkenntnisse ermöglicht.¹³

Museumsdinge sind also mehr als bloß materielle Belege eines vergangenen Zustands. In einer Ausstellung *repräsentieren* sie nicht nur Vergangenheit, sondern *produzieren* ein bestimmtes Verhältnis der Besucher zur Vergangenheit. Sie wirken performativ, *machen* etwas durch ihre bloße Anwesenheit. Der Philosoph Gernot Böhme spricht in diesem Zusammenhang von „Ekstasen der Dinge“ und bezeichnet damit ihre raumgreifende Wirkung. Dinge, so Böhme, erzeugen durch ihre wahrnehmbaren materiellen Eigenschaften Atmosphären, wirken in den Raum und seien nicht auf sich selbst beschränkt. Atmosphären definiert er als „etwas räumlich Ergossenes“, „räumliche Träger von Stimmungen“.¹⁴ Folgerichtig erzeugen Dinge für Böhme Erlebnisse, statt nur Informationen zu transportieren. Dieser Ansatz wendet sich gegen ein semiotisches Verständnis von Kultur, das die Wirkung der Dinge auf die Kategorien „Sinn“ und „Bedeutung“ beschränkt.¹⁵ Hier scheint nicht nur die alte Dichotomie zwischen *res cogitans* und *res extensa* – zwischen Ideen und Objekten – durch, die seit Descartes besteht, die Konfliktlinie zwischen dem Ding als Dokument und Reizobjekt hält sich vielmehr bis heute.¹⁶

Um den Kern dieser Auseinandersetzung zu verstehen, scheint mir eine Anleihe bei dem Kunsthistoriker Dagobert Frey nützlich, der in den 70er Jahren einen Konflikt zwischen wissenschaftlicher Formalisierung und Autonomie der Kunst konstatiert hat. Verwissenschaftlichung, so Frey, bedeute die Übersetzung von Formen (also sinnlich wahrnehmbaren Attributen) in Gesetze (ins Begrifflich-Logische). Bei dieser Transformation nehmen die Wissenschaften den Verlust an Sinnlichkeit zugunsten der Exaktheit ihrer Aussagen in Kauf. Für die Kunst hingegen gelte, dass sie das

¹³ Stephen Greenblatt, *Resonance and wonder*, in: Bettina Carbonell (Hg.), *Museum studies. An anthology of contexts*. Oxford 2004, S. 541–555.

¹⁴ Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt 1995, S. 27–32, Zitate S. 27, 29.

¹⁵ Dies in Abgrenzung von der „verstehenden Soziologie“ (Peter Berger und Thomas Luckmann), die alle soziale Wirklichkeit als gesellschaftliche Konstruktion ansieht, ergo als bedeutungsgeladen bei jeder Handlung. Dies auch gegen Clifford Geertz Methode der dichten Beschreibung, die den Menschen als Wesen versteht, das in „selbstgesponnene Bedeutungsgewebe verstrickt ist“. Vgl. auch Carsten Lenk, *Kultur als Text. Überlegungen zu einer Interpretationsfigur*, in: Renate Glaser/Matthias Luserke (Hg.), *Literaturwissenschaft, Kulturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven*. Opladen 1996, S. 116–128, S. 117f.

¹⁶ In den 70er und 80er Jahren wurde sie erregt im Zuge der Neueröffnung des Historischen Museums Frankfurt (1972), des Römisch-Germanischen Museums Köln (1974) und der Gründungsideen für das Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland in Bonn (1994) sowie für das Deutsche Historische Museum in Berlin (Eröffnung der Dauerausstellung 2006) geführt, und Historiker, Pädagogen, Kunst- und Kulturwissenschaftler diskutierten in der Folge intensiv über den Lehr-, Bildungs- und Bebilderungsauftrag des Museums. Vgl. dazu Ellen Spickernagel/Brigitte Walbe (Hg.), *Das Museum. Lernort contra Musentempel*, Gießen 1976; Gottfried Korff, *Bildwelt Ausstellung. Die Darstellung von Geschichte im Museum*, in: Ulrich Borsdorf u. a. (Hg.), *Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum*. Frankfurt/NY 1999, S. 319–335.

Sinnliche immer mitdenken muss und sich nicht in ein System pressen lässt, weil jedes Kunstwerk „sein eigenes Ordnungssystem in sich“ trage, autonom sei.¹⁷

Das kulturhistorische Museum als Ort wissenschaftlicher Erkenntnis mit ästhetischen Mitteln kombiniert beide Seiten – die sinnliche und die wissenschaftliche – zu einer einzigartigen Erfahrungswelt, kann aber umgekehrt keiner Seite vollständig gerecht werden. Auf der einen Seite verändert es den Prozess der Verwissenschaftlichung, weil es als sinnliches Medium wissenschaftliche Aussagen nicht (primär) in der diskursiven Logik der *Begründung* weitergibt, sondern im visuellen Modus der *Evidenz*, der sichtbaren Einsicht.¹⁸ Es lässt immer einen mehr oder weniger großen Interpretationsspielraum, weil es auf ästhetischer Wirkung seiner Objekte aufbaut und so die Kontrolle über seinen Gegenstand mit dem Betrachter teilt. Das mehrdeutige Bild ersetzt den vermeintlich eindeutigen Text.¹⁹ Auf der anderen Seite lässt kaum eine kulturhistorische Ausstellung die Dinge autonom wirken, weil sie sie mit anderen Dingen in Beziehung setzt oder als Beleg für eine Geschichte nutzt.

Kunst und Kontext:

Damit sind wir bei einer zweiten Konfliktlinie, die sich in der Kurzformel „Kunst oder Kontext“ ausdrückt. Diese Alternative, die vor allem ethnologische Museen umtreibt, markiert unterschiedliche Erkenntnisinteressen und einen je anders gelagerten Status der Objekte. Wer historische, wissenschaftliche oder gesellschaftliche *Kontexte* darstellen will, benötigt Dinge als Verweise, das heißt als Stellvertreter für etwas Abwesendes. Diese kann er zu neuen Raumbildern kombinieren, um einen Zusammenhang sichtbar bzw. sinnlich wahrnehmbar zu machen.²⁰

Wer Objekte hingegen als Kunstwerke begreift, hat mit der freizügigen Rekontextualisierung der Dinge ein Problem – zumindest dann, wenn diese nur als Versatzstücke für neue Bilder (für Raumbilder) und zur Illustration von Informationen genutzt werden: „Disziplinierung der Objekte durch ihre Musealisierung“, nennt das der Kunsthistoriker Michael Fehr und fürchtet die „Reduktion ihres jeweiligen Charakters auf einen bestimmten Reizwert“.²¹

Diese Kritik ist aus der Annahme formuliert, dass Kunstwerke einen sinnlichen Überschuss besitzen. Dieser sinnliche Überschuss ist nicht kontrollierbar – genau darin besteht sein Sinn als Fantasie- und Gefühlsanreger. „Lässt man sich auf Kunstwerke ein“, schreibt der Philosoph Günter Figal, „wird man nicht informiert, sondern auf ursprüngliche Weise angerührt und in den Zustand einer elementaren Offenheit versetzt: Die Kunst läßt erstaunen [...] Mit jedem Werk erfährt man etwas, das man so vorher nicht kannte und das so, wie es mit diesem Werk erfahrbar wird, nicht anti-

¹⁷ Dagobert Frey, Bausteine zu einer Philosophie der Kunst, hg. v. Gerhard Frey. Darmstadt 1976, S. 236–238, Zitat S. 238.

¹⁸ Dazu ausführlich Dieter Mersch, Das Bild als Argument. Visualisierungsstrategien in der Naturwissenschaft. URL: <http://www.dieter-mersch.de/download/mersch.bild.als.argument.pdf>.

¹⁹ Zur Kritik an der vermeintlichen Eindeutigkeit des Textes vgl. v.a. Jacques Derrida, Grammatologie. Frankfurt 1983.

²⁰ Lambert Wiesing, Zeigen, Verweisen und Präsentieren, in: Karen van den Berg / Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.), Politik des Zeigens. München 2010, S. 17–28.

²¹ Michael Fehr, Das Museum als Ort der Beobachtung zweiter Ordnung, in: Rosmarie Beier (Hg.), Geschichtskultur in der Zweiten Moderne. Frankfurt/NY 2000, S. 149–166, Zitate S. 151.

zipierbar war; ein Kunstwerk ist unerwartbar, und zwar nicht nur bei der ersten Erfahrung, sondern immer wieder aufs neue.²²

Durch Inszenierungen aber, die das einzelne Werk mit anderen zu einem vorab definierten Erkenntniszweck zusammenspannen, würde diese „wilde Semiose“²³, wie Aleida Assmann das genannt hat, gezähmt und damit ihrer wichtigsten Funktion beraubt. Dann ist nicht mehr das einzelne Exponat das Werk, das ein in sich geschlossenes Rezeptionsangebot enthält und seine einzigartige Wirkung entfaltet, sondern die Ausstellung als neues Gesamtbild. Man könnte noch weitergehen und sagen, dass Kunstwerke einen didaktischen Schutzraum benötigen, damit nichts von ihrer Erscheinung ablenkt und sie nicht von vornherein auf inhaltliche Informationen festgelegt werden.

Der wesentliche Unterschied liegt hier im Status der Objekte: Werke der bildenden Kunst, die für die Betrachtung gemacht wurden, und andere Objekte. Ob sich die Kunstwerk-Theorie deshalb auf lebensweltliche Dinge übertragen lässt, wie es im Rekurs auf Walter Benjamin und seinen Begriff der Aura geschehen ist, darüber wird bis heute gestritten. Es geht, schlicht gesagt, um die Frage, ob Dinge, die nicht wie Gemälde oder Skulpturen für die Rezeption gemacht wurden, als Reizobjekte im Museum aus sich heraus funktionieren, oder ob ihr einziger Daseinszweck in ihrer historischen Zeugenschaft, also in ihrer Funktion als Verweis oder Beleg, besteht. Das heißt, ob diese Dinge für sich alleine etwas ausstrahlen können, oder ob sie überhaupt erst durch museale Inszenierung und Kontextualisierung bedeutsam und attraktiv werden?²⁴

Ding und Raum:

Die zweite Frage nach der Wirkung des Objekts im Raum und danach, *wo* diese Wirkung entsteht, markiert eine dritte Konfliktlinie. Die deutsche Sachkultur-Forschung und die angloamerikanische Forschung zur materiellen Kultur, die *Material Culture Studies*, haben darauf lange Zeit unterschiedliche Antworten gegeben. Die Sachkulturforschung ging traditionell von den Objekten, „ihrer Materialität, Funktion und Temporalität, d. h. ihrer physikalischen Präsenz in Raum und Zeit“ aus und vernachlässigte darüber lange Zeit die Beziehung zu Mensch und Umwelt, bevor sie unter dem Stichwort „Umgang mit Sachen“ diese Relation seit den 70er Jahren stärker berücksichtigte.²⁵ Die *Material Culture Studies* hingegen, die der britischen und amerikanischen Anthropologie verhaftet sind, analysierten Artefakte seit jeher als Teil einer Kultur, schauen primär auf die Wechselwirkung zwischen Objekt und Kontext. Die Aura des Exponats resultiert in dieser Wahrnehmung nicht aus einer Qualität des Objekts, die im Ding selbst zu finden ist (selbstreferenziell), sondern sie ist ein performativer Akt, für den primär die Umgebung, man könnte sagen, die In-

²² Figal, *Erscheinungsdinge*, S. 10. Der Kunstgenuss *muss* dabei freilich dem Erkenntnisgewinn nicht entgegenstehen, sondern kann diesen ermöglichen. Er *kann* aber mit ihm konkurrieren, wenn das eine zulasten des anderen unterdrückt oder exponiert wird.

²³ Aleida Assmann, *Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose*, in: Hans Ulrich Gumbrecht/Ludwig Pfeiffer, *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt 1988, S. 237–251.

²⁴ Dies zumal, da die Wahrnehmung der Dinge entscheidend von der Kenntnis kultureller Codes abhängt, die etwa ein Material als wertvoll, unkonventionell oder neu einstufen.

²⁵ Vgl. dazu Konrad Köstlin/Hermann Bausinger (Hg.), *Umgang mit Sachen. Zur Kulturgeschichte des Dinggebrauchs*. Regensburg 1983.

szenierung des Objekts, verantwortlich ist. Nicht das Objekt, sondern die Rezeptionssituation ist auratisch.²⁶ Der museale Raum und seine Atmosphäre machen die Dinge erst besonders, und nicht umgekehrt die Dinge den musealen Raum. Exemplarisch für eine solche Einschätzung ist die Definition von Szenographie, die Heiner Wilharm und Ralf Bohn formuliert haben (allerdings allgemein und nicht speziell für das Museum): „Die Artikulation als ‚Szenografie‘ signalisiert dabei den Wunsch nach einer integrativen, von der Bindung an überkommene Gattungsgrenzen relativ freien Design- und Gestaltungshandlung rund um die Produktion von Ereignissen und Erlebnissen im öffentlichen Raum. Welche Veränderungen und Erweiterungen finden statt, wenn man sich dem Raum nicht mehr auf der Ebene von Dingen und Objekten nähert, sondern auf der Ebene von Ereignissen?“²⁷

3. Die Relevanz der Dinge

Es stellt sich die Frage, ob das Museum so gesehen seine Dinge noch braucht? Einerseits ja, denn der Raum und die Dinge sind die Alleinstellungsmerkmale des Museums. Ohne Dinge verliert es seinen Status als Ort der materiellen Begegnung mit dem Fremden und zeitlich Fernen und beraubt sich seiner ureigenen Attraktion. Für das Museum als Institution, die sich über das Sammeln, Bewahren, Erforschen und Ausstellen seiner Objekte definiert, bleiben die Originale die *raison d'être*.

In dem Maße freilich, wie das Erlebnis in Ausstellungen die Evokation von Wissen und von Präsenzeffekten mithilfe materieller Relikte zurückdrängt, wird das Objekt entbehrlich. Versteht sich das Museum zunehmend als „manufacturer of experience“, als Erlebnisfabrik, die durch suggestive Arrangements historische Ereignisse als *Erlebnis* oder *Erfahrung* vermitteln will,²⁸ dann *kann* es auf die „Erinnerungsveranlassungsleistung“²⁹ der Dinge vertrauen, ihre Fähigkeit also, Erinnerungen an längst vergangene Ereignisse und damit verbundene Gefühle auszulösen. Allerdings, und das ist das Entscheidende, ist das Objekt für ein Museum, das dem Besucher vor allem ein Erlebnis bzw. eine besondere Erfahrung bieten will, entbehrlich. Die Perspektive ändert sich vom Objekt zum Subjekt, von den echten Dingen zu den authentischen subjektiven Erlebnissen.³⁰ Nicht die Originalität, also die Einzigartigkeit und ursprüngliche materielle Substanz des Objekts ist dann entscheidend, sondern seine Fähigkeit, als „authentisch“ wahrgenommene Erlebnisse zu erzeugen – mit oder ohne

²⁶ Andrea Hauser, Sachkultur oder materielle Kultur? Resümee und Ausblick, in: Gudrun König (Hg.), Alltagsdinge. Erkundungen der materiellen Kultur. Tübingen 2005, S. 139–150, S. 148; Korff, Museumsdinge, S. XVIIIf. Vgl. exemplarisch für die amerikanische Position Hilde Hein, „Existentially and as subsistent mental entities, objects inhabit systematic frameworks that relate them both to subjects that construct meanings and to other objects that are part of meaning systems.“ Nicht die Objekte per se seien authentisch, sondern das historische Konzept, für das sie stehen. Das gelte insbesondere für Massenprodukte, die nie einzigartig waren und deshalb v. a. als Repräsentanten einer fernen Wirklichkeit interessant seien. „Their truth is embodied in the general rather than in idiopathic instances.“ Zit. nach Hein: The museum in transition, S. 55–62.

²⁷ Zit. nach Heiner Wilharm/Ralf Bohn, Einführung, in: Dies. (Hg.): Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie. Bielefeld 2009, S. 9–43, S. 9. Vgl. zum Begriff der Szenografie in Kürze Thomas Thiemeyer: Inszenierung und Szenografie, in: Zeitschrift für Volkskunde 2 (2012) (im Druck).

²⁸ Hein, The museum in transition, S. 63–66., Zitat S. 65.

²⁹ Korff, Museumsdinge, S. 143.

³⁰ Hein, The museum in transition, S. 79.

Exponate. Entsprechend ist es nicht mehr erste Aufgabe, möglichst viele materielle Überreste der Geschichte vor dem Betrachter auszubreiten, wenn diese keinen Wert an sich darstellen. War es einst einziger *Zweck* des Museums, Objekte zu sammeln und auszustellen, so ist das Exponat heute bestenfalls eines von mehreren *Mitteln*, mit denen ein Museum sein Publikum erreichen kann.³¹ Mehr noch: Ausstellungen, die sich weitgehend von den Depotbeständen der Museen freispielen, vereinzeln ihre Objekte, statt diese in der historisch begründeten Systematik der Sammlungen auszustellen. Mit dieser Verschiebung weg vom Sammlungszusammenhang hin zum Einzelstück (zum *Highlight*) wird das einzelne Exemplar illustrativ und erklärungsbedürftig, weil es sich nicht mehr aus dem Sammlungskontext erklärt, sondern inszenatorisch eingebettet werden muss, um verständlich zu bleiben.³²

Steht es um die Dinge also wirklich so schlimm? Bei aller Skepsis glaube ich das nicht. Denn das emotionale und epistemische Potenzial der originalen Dinge ist vielfach verbürgt. Das Museum als Ort der Begegnung mit dem materiellen kulturellen Erbe tut gut daran, sich auf die Sammlung als seinen Kern zu besinnen. In dem Maße, in dem das Primat der Dinge infrage steht, ist eine neue Hinwendung zahlreicher Museen zu den Objekten und Sammlungen bemerkbar, wie sie Schaudepots oder jene Ausstellungen kennzeichnet, die ganz bewusst das Entdecken am Objekt einfordern.³³ Diese Haltung ist heute allerdings nicht mehr selbstverständlich und benötigt mehr denn je gute Argumente, die die Wirkung der Originale plausibel machen. Die Krux liegt nur darin, dass wir diese Wirkung, das Ungezähmte und Unkontrollierbare, die „Aura“ des Originals, wenn man so will, nicht auf den Begriff bringen können, weil wir uns „am Rande des Sagbaren auf[halten], in einem Gebiet, das nurmehr Andeutungen, Metaphern und Katachresen zulässt [...]“.³⁴ Argumentativ lässt sich über die Ausstrahlung der Objekte, der Originale zumal, kaum streiten. Aber darin liegt zugleich die große Chance des Museums: Von der Wirkung seiner Dinge kann man schlecht berichten, man muss sie selbst erleben – und sich deshalb an jenen Ort begeben, an dem die Dinge noch sprechen dürfen.

³¹ Stephen Weil, *Collecting then, collecting today. What's the difference?*, in: Gail Anderson (Hg.), *Reinventing the Museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Oxford/NY u. a. 2004, S. 284–291.

³² Vgl. dazu Michael Fehr, *Wissenschaftliche und künstlerische Taxonomien. Überlegungen zum Verhältnis von Schausammlung und Schaudepot*, in: Tobias Natter/Michael Fehr/Bettina Habsburg-Lothringen (Hrsg.), *Das Schaudepot. Zwischen offenem Magazin und Inszenierung*, Bielefeld 2010, S. 13–30, S. 20–22.

³³ Vgl. Anke te Heesen/Petra Lutz: *Einleitung*, in: Dies. (Hg.): *Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort*. Köln/Weimar/Wien 2005, S. 11–24, 14f.

³⁴ Mersch, *Was sich zeigt*, S. 9.