

Roger Fayet

Das Vokabular der Dinge

Die Aufzeichnungen des venezianischen Handelsreisenden Marco Polo berichten davon, dass er sich sechzehn Jahre lang, von 1275 bis 1291, am Hof des Mongolenherrschers Kublai Khan aufgehalten haben soll. Dabei habe der Gross-Khan solchen Gefallen an dem jungen Europäer gefunden, dass er ihn zu seinem Präfekten ernannt und auf Erkundungsreisen quer durch das Land geschickt haben soll, durch ein Reich, das sich zur damaligen Zeit von China bis in das Gebiet des heutigen Irak und nördlich bis nach Russland erstreckte.¹

Doch wie nur hat der Venezianer dem Kublai Khan von seinen Beobachtungen berichtet, dürfte er doch, zumindest anfänglich, dessen Sprache nicht beherrscht haben? – Italo Calvino, der für seinen Roman *Die unsichtbaren Städte* die Dialogsituation zwischen Marco Polo und dem Gross-Khan zum Gerüst für seine philosophisch-surrealen Stadtbeschreibungen wählte, löste das Problem dadurch, dass er den Reisenden mit Hilfe mitgebrachter Objekte und mittels Gesten sprechen liess:

Neuankömmling in völliger Unkenntnis der Sprachen des Ostens, konnte sich Marco Polo nicht anders als dadurch ausdrücken, dass er Gegenstände aus seinem Gepäck hervorholte: Trommeln, gesalzene Fisch, Halsketten aus den Zähnen des Warzenschweins, und dass er mit Gesten, Sprüngen, Ausrufen des Erstaunens oder Schreckens darauf deutete oder dass er das Bellen des Schakals und den Ruf der Schleiereule nachahmte.²

Was Marco Polo hier aus der Not sprachlicher Unkenntnis heraus entwickelte – die Kommunikation über das »Medium« der Gegenstände –, macht den Kern jeder musealen Ausstellungstätigkeit aus. Museal sind Objekte dann, so Ivo Maroević, wenn sie auf eine Wirklichkeit verweisen, die nicht mit den Objekten selbst identisch ist: »Musealität ist die Eigenschaft der Objekte des menschlichen Kulturerbes, durch die sie in einer spezifischen Realität als Dokumente einer anderen Wirklichkeit fungieren.«³

Die in den Dingen angelegte Möglichkeit, auf eine Realität jenseits ihrer selbst zu verweisen, besteht für alle Objekte, die in das Feld der menschlichen Wahrnehmung geraten. Vielleicht hat jener Marco Polo der *Unsichtbaren Städte* sogar recht, wenn er in der Zeichenhaftigkeit der Gegenstände eine notwendige Voraussetzung für deren wirkliches Eindringen in den menschlichen Geist vermutet: »Tagelang geht der Mensch zwischen Bäumen und Steinen einher. Selten verweilt das Auge auf einem Ding, nämlich wenn er es als Zeichen für etwas anderes erkannt hat: Eine Spur im Sand deutet auf das Vorbeikommen eines Tigers, eine Pfütze verheisst eine Wasserader, die Hibiskusblüte das Ende des Winters. Alles übrige ist stumm und auswechselbar; Bäume und Steine sind nur, was sie sind.«⁴

Hat ein Gegenstand jedoch den Prozess der Musealisierung durchlaufen, kommt ihm der Verweischarakter zwingend und mit hoher Dauerhaftigkeit zu. Krzysztof Pomian bezeichnet solche Objekte als *Semiophoren* und betont damit die Zweifaltigkeit der Dinge, die gewissermassen aus einer »unteren Schicht«, dem materiellen Träger, und der darauf liegenden »oberen Schicht« der Bedeutung bestehen. Diese semiotische »Beladung« von Materie ist weder an bestimmte Dingkategorien noch an spezifische soziale Orte gebunden. So können auch Objekte, die bislang einzig als Gebrauchsgegenstände fungierten und deren Wirkungsradius auf den privaten Bereich beschränkt war, ohne diesen Ort zu verlassen, semiophorische Eigenschaften annehmen – etwa wenn ein technisch rückständig gewordener Fotoapparat im Estrich deponiert wird, um Jahrzehnte später von einem anderen Familienmitglied dort entdeckt und als Antiquität im Wohnzimmer aufgestellt zu werden. Treten Objekte aber gar in den Kontext des Museums ein, »werden sie zu Semiophoren, was immer ihr ursprünglicher Status gewesen sein mag.«⁵ Die Eigenschaft, semiophorisch wahrgenommen zu werden, ist für ein museales Objekt geradezu Definition: »Denn ein Sammlungsgegenstand wird nur ausgestellt, setzt sich allein dem Blick aus. Er wird dem Betrachter gezeigt, damit dieser ihn zu irgendetwas in Beziehung setzt, das momentan nicht da oder prinzipiell unsichtbar ist, das heisst, damit er seine Bedeutung erfasst.«

Auch wenn in der Realität ein Sammlungsgegenstand nicht immer nur ausgestellt, sondern manchmal auch untersucht, vermessen, beprobt oder ganz einfach im Depot aufbewahrt wird, so geschehen diese Handlungen doch im Hinblick auf den Gewinn von Informationen, die zur Bedeutungsichte des Objekts beitragen, beziehungsweise zur Bewahrung von Objekt *und* Bedeutung.

Ein Köcher voller Pfeile

Ausgehend von der Feststellung, dass Museumsgegenstände auf der Grundlage ihrer Bedeutungshaltigkeit gesammelt und ausgestellt werden, beschäftigen sich seit den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts zahlreiche semiologische und linguistische Museumstheorien mit dem Verhältnis von Ding und Bedeutung.⁶ Die Analyse der musealen Bedeutungsvermittlung geschieht dabei nicht selten über die Bildung von Analogien zum Medium der Sprache. So beschreibt Duncan F. Cameron die Ausstellung als ein quasi-sprachliches System, in welchem Objekte – denen hier eine wortähnliche Zeichenhaftigkeit zukommt – dergestalt gruppiert, mit weiteren medialen Inhalten ergänzt und mit Gestaltungsmitteln versehen werden, dass zusammenhängende Aussagen entstehen: »[...] the language of the museum depends upon the object as noun, the relationships between objects as verbs, the groupings or displays of objects as cohesive statements (patterns rather than sentences or paragraphs), and in all of this the supplementary media of print, graphic, photograph, film, and the line, colour and form of the object environment are the adjectives and adverbs.«⁷

Die Problematik einer solch unmittelbaren Übertragung sprachlicher Semiotik auf das Medium der Ausstellung liegt darin, dass sie das Wesen der musealen Kommunikation nur scheinbar berührt, da dieses überhaupt erst in der *Differenz* zur sprachlichen Kommunikation begriffen werden kann. Offenkundigstes Merkmal dieser Differenz bildet der Umstand, dass sich Sinnvermittlung über Objekte niemals mit der Deutlichkeit der Sprache vollziehen kann. Die Unbestimmtheit von Mitteilungen, die über die Präsentation von Gegenständen erfolgen, irritierte auch Calvins Kublai Khan:

Nicht immer wurden dem Kaiser die Verbindungen zwischen dem einen Bestandteil der Erzählung und dem andern klar; die Gegenstände konnten verschiedenes ausdrücken wollen: Ein Köcher voller Pfeile bedeutete einmal einen bevorstehenden Krieg, ein andermal einen reichen Wildbestand oder auch das Geschäft eines Waffenhändlers; ein Stundenglas konnte die vergehende oder vergangene Zeit oder Sand oder eine Werkstatt bedeuten, die Stundengläser herstellte.⁸

Maroević fasst diesen Sachverhalt, bezogen auf den Kommunikationsprozess im Museum, wie folgt zusammen: »Die Identitäten des Museumsobjekts [...] ermöglichen eine breite Auswahlskala möglicher Interpretationen der Objektwelt in musealer Kommunikation.«⁹

Es gibt wohl kaum ein Medium, bei welchem zwischen den vom Sender intendierten und den empfangenen Botschaften eine so geringe Übereinstimmung

herrscht wie bei der Ausstellung. So konstatiert Cameron: »It is doubtful that there is a more difficult medium in which to work, or one about which less is known.«¹⁰ Die eklatante Undeutlichkeit der musealen Sinnvermittlung ist eigentlich Hinweis genug, dass sich Kommunikation im Museum grundsätzlich anders vollzieht als im Medium der Sprache. Der von Michael Parmentier und anderen unternommene Versuch, Saussures Semiotik für das Verständnis des Zeichenaspekts von Dingen nutzbar zu machen, schärft zwar das Bewusstsein für die Eignung der Dinge als Semiophoren. Parmentier formuliert etwas gar absolut: »Die Dinge sind vielmehr selber Zeichen und zwar von Anfang an. Sie sind schon immer Teil des symbolischen Universums, in dem sich die Menschheit bewegen und orientieren muss.«¹¹ Doch gerade im Licht der Sprachtheorie Saussures zeichnet sich die Differenz zwischen dem »Dingzeichen« und dem sprachlichen Zeichen besonders klar ab: So besteht ein wesentliches Merkmal des Letzteren darin, dass zwischen dem Signifikant, also dem schriftlich, mündlich oder mental gefassten »Lautbild« einerseits und der mit ihm verbundenen Vorstellung andererseits keine notwendige innere Verbindung besteht:¹² Die Vorstellung »Tisch« ist nicht zwingend an den Signifikant »Tisch« gebunden und kann ebenso gut durch andere Lautfolgen dargestellt werden (simple Belege hierfür bilden die Existenz verschiedener Sprachen sowie das Vorhandensein mehrerer Bezeichnungen für einen Gegenstand innerhalb derselben Sprache). Saussure spricht daher von der *Arbitrarität* des sprachlichen Zeichens, von seiner Beliebigkeit im Verhältnis zum Bezeichneten, »mit welchem es in Wirklichkeit keinerlei natürliche Zusammengehörigkeit hat«¹³. Im Gegensatz hierzu kennzeichnet sich das Verhältnis zwischen Objekt und Bedeutung sehr wohl durch eine notwendige innere Beziehung zwischen dem, was das Objekt materiell darstellt, und dem, was es an Bedeutung vermitteln soll: Ein »Köcher voller Pfeile«, um das oben zitierte Beispiel aus den *Unsichtbaren Städten* aufzugreifen, kann gerade deshalb zur Vermittlung der Vorstellung »bevorstehender Krieg« verwendet werden, weil es sich bei diesem Gegenstand um ein Objekt handelt, das als Waffe gedient haben könnte und folglich *als solche* selbst Anteil an dem zu kommunizierenden Inhalt hat. Zwar könnte der »bevorstehende Krieg« auch durch andere Gegenstände bezeichnet werden, aber nicht durch irgendein *beliebiges* Objekt. Hierin ist der dingliche Bedeutungsträger dem symbolhaften Zeichen ähnlicher als dem sprachlichen, denn beim Symbol »ist es nämlich wesentlich, dass es niemals ganz beliebig ist; es ist nicht inhaltslos, sondern bei ihm besteht bis zu einem gewissen Grade eine natürliche Beziehung zwischen Bezeichnung und Bezeichnetem. Das Symbol der Gerechtigkeit, die Waage, könnte nicht etwa durch irgendetwas anderes, z. B. einen Wagen, ersetzt werden.«¹⁴

Das Ding als Ballung mehrerer Zeichen

Ein weiterer – und vielleicht der wesentlichste – Unterschied zwischen dem sprachlichen Zeichen und dem Objekt liegt nun darin, dass es in seiner konkreten Ausprägung immer mehrere Merkmale aufweist, die, selbst wenn sie von ihrem Erzeuger nicht so gemeint waren, zeichenhaft *rezipiert* werden können. Dies ist zweifellos eine banale Feststellung, aber es scheint, dass sie trotz oder gerade wegen ihrer Einfachheit meist übersehen wurde. Das sprachliche Zeichen verbindet *einen* Signifikant, *ein* Lautbild, mit einer Vorstellung, das Objekt hingegen beinhaltet eine *Mehrzahl* von Signifikanten, die also auch mehrere Vorstellungen hervorrufen. So besteht der Tisch, an dem der Verfasser sitzt und diese Worte in den Computer eingibt, – ein Esstisch aus dem späten 19. Jahrhundert – aus einer runden Holzplatte, die wie ein angedeutetes vierblättriges Kleeblatt in regelmässigen Abständen vier leichte seitliche Einbuchtungen aufweist, was als Zeichen dafür gelesen werden kann, dass es sich um einen Tisch für vier Personen handelt, vielleicht aber auch als dezente Anspielung auf das Glückssymbol. Das Deckblatt der Tischplatte ist aus acht symmetrisch angeordneten Furnierplatten gefertigt, woraus der Betrachter auf die Kunstfertigkeit des Schreiners schliessen kann, aber auch auf die damalige Wertschätzung der Furniertechnik oder auf das ästhetische Ideal der Symmetrie, das diesem Merkmal zugrunde liegt. Eine leicht aufgequollene Fuge zwischen zwei Furnieren zeigt an, dass diese Stelle während längerer Zeit Flüssigkeit aufgesogen haben muss, was vielleicht von einem verschütteten Getränk oder einem zu stark gewässerten Blumentopf herrühren könnte. Bei genauerem Hinsehen fällt überdies auf, dass die Platte zwischenzeitlich neu lackiert wurde, was wiederum bedeutet, dass sie zuvor wohl intensivem, nicht immer sehr sorgsamem Gebrauch ausgesetzt war. Der Fuss des Tisches besteht aus einem Baluster, der im unteren Bereich die Form eines Akanthusstrauches annimmt und zu vier volutenförmigen Füßen ausläuft. Das Vorhandensein von architektonischen Motiven wie Volute, Baluster und Akanthuslaub bringt die Wertschätzung des Herstellers wie auch des Käufers gegenüber der Kultur der griechisch-römischen Antike zum Ausdruck und macht eine Zuordnung des Objekts zum Stil des Historismus beziehungsweise des Neoklassizismus möglich. Aufgrund der Unregelmässigkeit der Schnitzereien lässt sich auf die handwerkliche Anfertigung der Ornamente schliessen, zugleich aber auch auf den Willen des Schreiners, zu einer Zeit, als die industrielle Fertigung von Möbeln bereits weite Verbreitung gefunden hatte, auf den Unikatcharakter des Produkts hinzuweisen. Die zahlreichen, zum Teil schon älteren Beschädigungen an den Füßen sind Zeichen dafür, dass beim Reinigen des Fussbodens immer wieder an den Tisch gestossen wurde; dadurch sind die Fehlstellen zugleich ein Beleg für das Alter des Möbels. Die Aufzählung liesse sich durchaus noch fortsetzen.

Man mag einwenden, dass es sich bei diesem Beispiel um ein aussergewöhnlich komplexes Objekt handle. Aber selbst wenn der Verfasser seinen sehr viel schlichteren Küchentisch beschreiben würde, käme eine Vielzahl von signifikanten Elementen zum Vorschein, etwa die geringe Grösse, die den Schluss erlaubt, dass hier nie mehr als zwei Erwachsene und ein bis zwei kleine Kinder ihr Mahl einnehmen, oder die offensichtlich eigenhändig vorgenommene Bemalung, die von einem Bedürfnis nach Individualität und Gemütlichkeit kündigt, sowie die trotz der Bemalung noch sichtbaren Schraubenköpfe, die vor allem bei den Produkten eines schwedischen Möbelhauses Anwendung finden. Und auch hier liesse sich noch manch anderes erwähnen, zum Beispiel die Anzahl, Grösse und Form der Schubladen, die Art der Farbgestaltung, oder die Flecken, die sich leicht auf der Tischplatte abzeichnen. Jeder konkrete Tisch versammelt eine Vielzahl von Zeichen, die sehr viel mehr und anderes bezeichnen können als nur die Vorstellung »Tisch«. Die Vieldeutigkeit der Dinge liegt denn auch nicht, wie Parmentier meint, primär in den funktionalen Veränderungen begründet, die sie im Verlaufe ihrer Geschichte erfahren, in dem Sinne, dass sich die verschiedenen Bedeutungen »in aufeinanderfolgenden Schichten, wie Jahrringe gewissermassen«¹⁵ an den Objekten festsetzen und diese so »allmählich mehrdeutig« würden. Objekte sind von Anbeginn weg vieldeutig, weil sie immer eine Vielzahl von Zeichen aufweisen – dies gilt selbst für einen fabrikneuen Plastikbecher. Genau darin besteht der Unterschied zwischen Dingen und Worten: Diese verbinden *einen* Signifikant mit einer Vorstellung, bei den Dingen hingegen ballen sich in einer materiellen Einheit mehrere Zeichen zusammen. Zwar sind diese *Zeichenkonglomerate* nicht zufälliger Natur, denn die Bedeutungseinheiten stehen sowohl hinsichtlich ihrer Entstehung wie ihrer Rezeption in innerer Beziehung zueinander, dennoch wählt der Betrachter zuweilen einzelne Zeichen aus. Derjenige, der wie Marco Polo – oder der Kurator – im Medium der Dinge kommunizieren möchte, sieht sich daher mit der Schwierigkeit konfrontiert, dass er nicht mit Sicherheit weiss, auf *welche* der Zeichen der Empfänger reagieren wird, und er muss folglich einiges dafür tun, dass gerade die von ihm gemeinten Zeichen die Aufmerksamkeit des Rezipienten erregen.

Mit dem Fehlen der Arbitrarität einerseits und der objektimmanenten Multiplizität der Bezeichnungen andererseits hat sich die Abweichung des dinglichen Bedeutungsträgers vom sprachlichen Zeichen im Sinne Saussures aber noch keineswegs erschöpft: Zu den genannten Differenzen gesellt sich drittens die Nichteinhaltung der *Linearität*, die Saussure als eine weitere notwendige Eigenschaft der Sprache betrachtet. Die akustische Äusserung der Sprache ereignet sich in der Dimension der Zeit, das heisst, »ihre Element treten nacheinander auf; sie bilden eine Kette«¹⁶. Damit diese Bedingung auch im Rahmen der schriftlichen Vergegenwärtigung der Lautbilder erhalten bleibt, tritt an die Stelle der zeitlichen Aufeinanderfolge die »räumliche

Linie der graphischen Zeichen«¹⁷. Jedes einzelne Zeichen hat seinen eindeutigen Ort im Verhältnis zu den vorangegangenen und nachfolgenden Zeichen, und ihre klar determinierbare Abfolge fügt die bezeichneten Vorstellungen zu Aussagen zusammen. Im Nebeneinander der Dinge ist dieses Prinzip der Linearität nicht oder nur bedingt gegeben: Das dreidimensionale Objekt befindet je nach räumlicher Situation *neben, über, unter, vor* oder *hinter* anderen Objekten und kann vom Betrachter zu allen Nachbarobjekten in ein ebenbürtiges Verhältnis gesetzt werden (der Abstand zwischen und zu den Objekten spielt für die Interpretation des Objektarrangements allerdings eine wichtige Rolle). Anstelle der eindeutigen Positionierung eines Zeichens innerhalb einer Abfolge von akustischen oder schriftlichen Einheiten tritt die *semiotische Multilateralität* eines Gegenstandes, dessen mehrfaches Zeichenangebot sich simultan in alle Dimensionen des Raums ausdehnt.

Beim Medium Ausstellung handelt es sich folglich um eine Kommunikationsform, dessen mögliche Aussagen sich über vielgestaltige, simultan anwesende Beziehungen im Raum manifestieren – eine Eigentümlichkeit, die in der museologischen Forschung ausführlich Beachtung gefunden hat.¹⁸ Wie oben dargelegt wurde, unterscheidet sich die museale Kommunikation von der sprachlichen aber ebenso fundamental durch die den Objekten immanente Zeichenfülle wie durch die fehlende Beliebigkeit der Zeichen selbst. Aus diesen Abgrenzungen zur Sprache kann nun eine positive Beschreibung des zeichenhaft rezipierten Objekts abgeleitet werden: Es stellt nicht nur ein einzelnes Zeichen, sondern ein *Konglomerat mehrerer Zeichen* dar, die zum Objekt wie auch untereinander in einem *inneren Zusammenhang* stehen (also nicht arbiträr sind) und sich nach aussen hin *semiotisch multilateral* verhalten, das heisst, sich gleichzeitig in mehreren Sinnzusammenhängen befinden.

Schwieriges Terrain

Diese Eigenschaften eines Mediums, dessen primäre Zeicheneinheiten – die Objekte – sich ihrem Wesen nach *polysemisch* verhalten, bilden schwierige Voraussetzungen für eine an Verständlichkeit orientierte Vermittlung von Sachverhalten und Zusammenhängen. Doch damit nicht genug. Die spezifische Situation musealer Kommunikation bringt weitere Herausforderungen hervor: Zu diesen gehört beispielsweise, dass der Kurator in der Regel über einen bedeutend höheren Wissensstand als die Besucher der Ausstellung verfügt und folglich dazu neigt, einen (zu) grossen Teil seiner Kenntnisse auch beim Gegenüber vorauszusetzen oder jedenfalls anzunehmen, dass diese auch für den Besucher von Relevanz sein müssten. Da die Museen allen Bevölkerungsschichten und Altersgruppen offen stehen, erschwert dies Weiteren die *Heterogenität* des Publikums eine adressatengerechte Kommunikation.

Zwar kann der Kurator ein Zielpublikum definieren, das er mit seiner Ausstellung erreichen möchte, und Inhalt und Form seiner Botschaften an dieser bewusst festgelegten Empfängerschaft ausrichten,¹⁹ doch bleibt das Zielpublikum eine ideale Grösse, die mit dem effektiven Publikum bei weitem nicht deckungsgleich ist. Wie sehr die Voraussetzungen der Rezipienten auf das Verständnis von Ausstellungsinhalten einwirken, wird deutlich, wenn wir uns eine Ausstellung über die Kultur der peruanischen Nazca-Indianer (100 v. – 600 n. Chr.) vorstellen: Ein Angehöriger des gebildeten europäischen Mittelstandes, der noch nie mit diesem Kulturraum in Kontakt kam, wird die Keramik und Webkunst der Nazca als farbenfrohe, sorgfältig ausgeführte Produkte wahrnehmen, die er als Ausdruck einer naiven, aber fröhlichen Lebenshaltung deutet, ein peruanischer Immigrant hingegen, der mit dieser Kultur durch frühere Begegnungen besser vertraut ist, wird in der Lage sein, besonders häufige Motive (zum Beispiel den Kolibri) wiederzuerkennen und auch ihren symbolischen Gehalt zu verstehen; ein auf diese präkolumbische Kultur spezialisierter Archäologe wird die Objekte möglicherweise im Hinblick auf ihre Zugehörigkeit zu bestimmten Zeitabschnitten und Binnenregionen betrachten, ein Kind im Vorschulalter mag durch die abstrahierten Antlitze der dargestellten Figuren an die Fasnachtsmasken in seinem Dorfmuseum erinnert werden. Der Kurator wird zwar vielleicht zum Schluss kommen, dass der grösste Teil der Besucher zur Gruppe der gebildeten Mittelschicht ohne spezifische Vorkenntnisse gehört, seine Ausstellung also daraufhin ausrichten und versuchen, die Vorurteile, die diese Rezipienten gegenüber der Nazca-Kultur hegen (naiv, fröhlich, »arm, aber glücklich«), durch fundierteres Wissen über die sozialen, ökonomischen und politischen Zusammenhänge und ihren Niederschlag in den Produkten dieser Kultur zu ersetzen. Doch werden auch Kinder, Fachwissenschaftler, Exilperuaner und andere Rezipientengruppen die Ausstellung besuchen und sie aufgrund ihrer unterschiedlichen Voraussetzungen verschieden verstehen.

Zu den Eigenheiten der musealen Kommunikationssituation gehört zudem, dass zwischen der Setzung der Botschaft durch den Kurator und ihrem Empfang durch den Ausstellungsbesucher, in den Worten Schärers, eine »sehr grosse Latenzzeit«²⁰ liegen kann und folglich eine Rückkoppelung kaum je möglich ist. Während in einem Gespräch eine Vergewisserung darüber stattfinden kann, ob das Gegenüber die Botschaft so verstanden hat, wie sie vom Sender gemeint war, erfährt der Kurator praktisch nie, was die Besucher beim Durchschreiten der Ausstellung denken oder empfinden. Die Vermittlungsform der Führung würde eine der wenigen Möglichkeiten bieten, die durch die Ausstellung hervorgerufenen Vorstellungen zur Kenntnis zu nehmen und mit den intendierten Botschaften zu vergleichen – doch auch dies nur unter den Voraussetzungen, dass die meist monologisch angelegte Führung genügend Raum für Äusserungen der Besucher liesse und die Rückmeldungen tat-

sächlich auch bis zum Kurator gelangten. Cameron schlug deshalb zu Beginn der siebziger Jahre die Einführung sogenannter »interpreters« vor, unter denen er Fachpersonen für das Einholen der beim Publikum erzeugten Reaktionen sowie deren Interpretation und Weiterleitung an den Kurator verstand: »[...] a new breed of museum specialist, probably trained in socio-linguistics and in the social sciences generally, whose task is to collect audience feedback data, interpret its significance, and communicate to the curator the precise nature of the static and interference in his transmission of messages.«²¹

Dieser bemerkenswerte Gedanke, die museale Ein-Weg-Kommunikation durch die Einführung von professionellen Rückkoppelungsverantwortlichen zu einem Kreis umzuformen, konnte sich in der Praxis allerdings nie breiter durchsetzen, wofür ökonomische Gründe wohl ebenso verantwortlich gewesen sein dürften wie methodische Schwierigkeiten bei der Gewinnung der Informationen (zum Beispiel: wie müssen die Kommunikationsgewohnheiten auf der Besucherseite verändert werden, damit der *interpreter* überhaupt in den Besitz der Rückmeldungen kommt?). Dennoch zeugt die Idee Camerons von einem scharfen Bewusstsein für die systembedingte Abwesenheit von Rückmeldungen als einem der zentralen Probleme des Mediums Ausstellung.

Zu den Besonderheiten der musealen Kommunikation gehört schliesslich auch, dass die Rezeption einer Ausstellung durch einen hohen Grad an *Selbständigkeit* und *Selektivität* geprägt ist. Selbst eine gezielte architektonische Besucherführung und die Umsetzung der Ausstellung in einem scheinbar zwingenden Rundgang ändern nichts daran, dass der einzelne Besucher sich darin frei bewegen kann. Er allein entscheidet, welchen Objekten er sich zuwendet und wie lange er sich ihnen widmen will. Die dazugehörenden Erklärungen braucht er nicht zur Kenntnis zu nehmen, auch kann er in Windeseile ganze Räume durchschreiten oder aber den Besuch der Ausstellung gar von ihrem intendierten Ende her beginnen. Das hohe Mass seiner Autonomie tritt noch deutlicher hervor, wenn wir das Museum mit anderen Orten der kulturellen Massenkommunikation wie dem Theater oder dem Kino vergleichen: Hier wird das Publikum für eine vorgegebene Dauer auf zugewiesenen Plätzen »festgehalten«. Der Ablauf der Veranstaltung ist definiert, und wer sich vorzeitig aus ihr entfernen möchte, sorgt für einiges Aufsehen. Kommunikation innerhalb des Publikums ist grundsätzlich unerwünscht, und was nicht zum eigentlichen Inhalt der Darbietung gehört, verschwindet im Dunkel des Zuschauerraums. Im Museum hingegen bestimmt der Besucher den Ablauf weitgehend selbst; zuweilen unterhält er sich mit einem Begleiter über das Ausgestellte (oder anderes) und nimmt nicht nur die Ausstellung als solche wahr, sondern, durch die oftmals recht gleichmässige Beleuchtung, auch die technischen Installationen wie Notausgänge, Feuerlöscher, Überwachungskameras, Lüftungsöffnungen oder Aufzugsanlagen. Auf diese Weise

wird er immer wieder an die Aussenwelt erinnert und über den künstlichen Charakter der Ausstellung ins Bild gesetzt – entsprechend souverän und distanziert verhält er sich denn auch gegenüber ihren Botschaften. Nicht von ungefähr erlebt er im Museum kaum je diese Momente der emotionalen Überwältigung, die er aus dem Theater oder Kino kennt.²² In der Ausstellung bleibt er Herr seiner selbst, denn *er* bestimmt den Verlauf der Interaktion. Er entscheidet, wo sie in welcher Intensität stattfindet, wo sie *nicht* stattfindet und wann sie endet.

Ad bonam partem

Bedenkt man alle diese Eigenheiten musealer Kommunikation, könnte einem die Ausstellung als gar undankbares Medium erscheinen – so man denn tatsächlich die kognitive Vermittlung von Sachverhalten beabsichtigt. Allerdings stehen den hier ausführlich beschriebenen Schwierigkeiten offenkundige Qualitäten gegenüber, die den Gebrauch des Mediums Ausstellung dennoch verheissungsvoll erscheinen lassen und die wohl auch den gesellschaftlichen Erfolg der Museen begründen dürften. Hierzu gehört zuallererst die reale Anwesenheit von materiellen Zeugen genau jener Wirklichkeit, auf die durch die Ausstellung verwiesen werden soll. Sie sind daher mehr als nur Zeichen, die auf eine Realität ausserhalb ihrer selbst verweisen, sie sind »Beweise« für die Existenz dieser Realität und für unseren Bezug zu ihr. Wenn Marco Polo dem Kublai Khan mittels mitgebrachter Gegenständen von dessen Ländereien berichtet, vermittelt er nicht nur die dortigen Zustände, sondern beweist damit zugleich, dass es diese Objekte als Produkte jener Zustände tatsächlich gibt. Maroević spricht davon, dass die dinglichen Zeichen »als Dokumente«²³ einer anderen Wirklichkeit fungieren. Und mit Bezug auf Saussure müsste man weiterführen, dass die Absenz der Arbitrarität bei einem Zeichen, das aus einem Gegenstand oder einem Teil davon besteht, positiv gesehen eben genau in der Anteilhabe des Zeichens an der Realität des Bezeichneten besteht. Die notwendige innere Verbindung, die im Falle des dinglichen Zeichens das Verhältnis zwischen Signifikant und Signifikat bestimmt, hat die Wirkung, das Zeichen als besonders glaubwürdig erscheinen zu lassen – und mit ihm auch die aus den Zeichen resultierenden Aussagen. »Die beredte Zeitzeugenschaft der Gegenstände«, so Alexander Klein, »ist nach wie vor das wichtigste Kapital des historischen Museums.«²⁴ Bezogen auf das Verhältnis von Objekt und Kontext, auf den es verweist, führt er aus: »Die Situation, die den historischen Gegenstand initiiert, [...] lässt sich nicht vom Gegenstand ablösen, ebenso wenig wie die Situation sich ohne seine Gegenstände denken lässt. Dass die jeweilige Situation der Vergangenheit angehört, heisst nicht, dass sie nichts mehr ist. Als Spur ist sie im Alten Objekt gegenwärtig und mehr als nichts.«²⁵

Allerdings gilt dieses Verhältnis von Gegenstand und Situation, so müsste man hier ergänzen, nicht nur für das »Alte Objekt«, sondern auch für relativ neue Gegenstände – das Kapital der »Zeugenschaft der Gegenstände« steht daher grundsätzlich allen Museen zur Verfügung.

Nicht immer muss dabei die Beweisfähigkeit der Exponate so explizit zu Tage treten, wie es bei diesem Beispiel aus dem naturhistorischen Bereich der Fall ist: Das aus der Sammlung des Präparators und Tierschützers Carl Stemmler (1882–1971) hervorgegangene Museum Stemmler in Schaffhausen beherbergt unter anderem eine Reihe von Vitrinen, die den Inhalt von verlassenen Adlerhorsten zeigen (Abb. 1).²⁶ Die Überreste, die vom Museumsgründer in gewagten Kletteraktionen eingesammelt wurden, sollten den Beweis dafür liefern, dass sich die Adler nur von Wildtieren und nicht von Lämmern ernährten und schon gar nicht, wie damals oft behauptet wurde, über Kleinkinder herfielen. Natürlich konnte eine solche Präsentation von Horstfunden nicht wirklich belegen, dass zur Beute der Steinadler und Bartgeier nur Gämsen, Rehe und Murmeltiere gehörten (was bewies denn, dass



Abb. 1: Schaukasten mit tierischen Überresten aus einem Steinadlerhorst, versehen mit einer handschriftlichen Legende des Sammlers (Foto Michael Lio).

Stemmler tatsächlich alles ausstellte, was er in den Horsten fand, oder dass er nicht einfach die »falschen« Horste aufsuchte?). Doch das Arrangement der originalen Funde entfaltete zweifellos eine grössere Überzeugungskraft als es allein die Mitteilung »Hier gibt es keine Überreste von Lämmern oder gar von Kleinkindern« in ihrer sprachlichen Form getan hätte.

Die den Objekten immanente Qualität der Anteilhabe am Bezeichneten wäre *nota bene* auch aus museumsgeschichtlicher Sicht hervorzuheben, beruhen doch gerade prä-museale Ausstellungsformen wie die kirchlichen Reliquiensammlungen oder die Trophäenschauen der militärischen Zeughäuser²⁷ wesentlich auf der Absicht, materielle »Beweise« für die Wahrheit vergangener Ereignisse öffentlich zu machen. Dennoch ist die »Zeugenschaft« der Objekte nicht die einzige Qualität, die dem Medium Ausstellung zur Geltung verhilft. So können selbst die oben als problematisch beschriebenen Eigenschaften teilweise *ad bonam partem* interpretiert werden: Der ungleiche Wissenstand, der zwischen Kurator und Publikum herrscht, birgt zwar die Gefahr, dass die Fragen einer Ausstellung am Erfahrungshorizont der Besucher vorbeiziehen, ist aber zugleich Ausdruck der fachlichen Kompetenz der Institution, und als solcher legitimiert er überhaupt erst deren Anspruch, eine dermassen asymmetrische Kommunikation führen zu dürfen. Die Heterogenität des Publikums läuft zwar zum einen der konsequenten Orientierung an einer bestimmten Adressatengruppe zuwider, zum anderen belegt sie aber den nicht-exklusiven Charakter des Mediums und untermauert so seine gesellschaftliche Relevanz. Und die Selbständigkeit und Selektivität, welche die Rezeption einer Ausstellung prägen, bedeuten für den Kurator zwar einen Verlust an Kontrolle über den Ablauf der Kommunikation, kommen aber dem Ideal eines kritischen, autonomen Rezipienten entgegen. Bertold Brechts Postulat, »dem Zuschauer eine untersuchende, kritische Haltung gegenüber dem darzustellenden Vorgang zu verleihen«²⁸, wird vom Museum zum grossen Teil bereits eingelöst, weil es gar nicht umhin kommt, sein Publikum permanent mit »Verfremdungen« – im Sinne von Hinweisen auf die Konstruiertheit der Ausstellung – zu konfrontieren.²⁹

Angeordnet wie Schachfiguren

Das Problem der Mehrdeutigkeit der Objektzeichen wird aber nicht nur durch die dem Medium Ausstellung immanenten Stärken, sondern auch durch bestimmte Verfahren der *Bedeutungskklärung* aufgefangen. Für das grundlegendste dieser Verfahren findet sich wiederum in Calvinos *Unsichtbaren Städten* ein Hinweis, indem es dort heisst, dass sich Marco Polo durch Gegenstände ausdrückte, »die er aus seinen Doppelsäcken hervorholte – Straussenfedern, Blasrohre, Quarze – und vor sich anordnete

wie Schachfiguren.«³⁰ Marco Polo schilderte seine Beobachtungen dem Gross-Khan, indem er die mitgebrachten Objekte in einem bestimmten räumlichen Verhältnis aufstellte. Der Sinn der Botschaft ergab sich zum einen aus der Auswahl der Gegenstände, zum anderen aus den Positionen, welche sie in Beziehung zu den anderen Objekten und zum Betrachter einnahmen. Wie sich im Schachspiel die Bedeutung einer bestimmten Konstellation aus der Art der vorhandenen Figuren und ihrem Standort herleitet, erklärte sich der Sinn von Marco Polos Mitteilungen daraus, welche Gegenstände sich näher waren, welche weniger, und ob sie vor oder hinter, über oder unter, links oder rechts neben den benachbarten Objekten standen.

Für das Museum, dessen primäre Bedeutungsträger die Dinge sind, bilden die *Auswahl der Objekte und ihre Anordnung im Raum* die zentralen Verfahren der Bedeutungsgenerierung.³¹ Denn sie beruhen unmittelbar auf der Wesensbestimmung des Museums als eines ausgedehnten Ortes, den die Besucher durchschreiten, um Gegenständen einen Sinn abzugewinnen. Wie Gottfried Korff bemerkt, erschliesst sich im Museum »kultureller Sinn durch die Bewegung des Betrachters in einem räumlichen Dingarrangement«³². An anderer Stelle führt er aus: »Das Korrelat zum Gebrauch fiktionaler Elemente in der narrativ-literarischen Darstellung der Vergangenheit bietet in Ausstellungen und Museen die Inszenierung, das Objektarrangement. Inszenierung ist deshalb nichts anderes als die Anordnung und Installation der Objekte in einem Raum, wie es die Dreidimensionalität der Dinge verlangt – und zwar nach Massgabe einer Deutung.«³³

Auch wenn dem Bereich der Inszenierung noch mehr zugerechnet werden muss als das reine Objektarrangement, machen die Wahl der Gegenstände und ihre Anordnung im Raum die für das Museum eigentümlichsten Sinnversehungstechniken aus. Indem der Besucher sich durch die Ausstellung bewegt und die Dinge im Neben- und Nacheinander wahrnimmt, schliesst er aus der Art, wie sie zueinander in Beziehung gesetzt sind, auf ihre Bedeutung im Einzelnen wie auch auf den Sinn des gesamten Arrangements.

Die Absender museal vermittelter Botschaften machen sich damit zu Nutze, dass auch der Besuch einer Ausstellung, obschon diese an sich ein »simultanes« Phänomen ist, Zeit beansprucht und kaum jemals die ganze Ausstellung in einem Mal überblickt werden kann. In gewisser Weise bestimmt auch hier der Faktor der Linearität die Rezeption; zwar nicht in einer strengen Form wie im Falle der Sprache, wo jedes Zeichen seinen eindeutigen Platz in einer präzisen Abfolge hat, aber doch in der Art, dass die Reihenfolge, in welcher die Objekte wahrgenommen werden, massgeblich zu ihrer Deutung beiträgt. Allein schon die grobe Gliederung der Exponate durch ihre Positionierung in den verschiedenen Räumen oder Kojen der Ausstellung vermittelt dem Besucher, welche Gegenstände mit welchen anderen Objekten in Zusammenhang stehen. Doch auch innerhalb eines einzigen Raumes bedeutet

grössere Nähe zwischen den Dingen, dass ihre inhaltliche Beziehung enger angelegt ist als jene zu anderen Objekten. Wird ein Gegenstand in der Mitte des Raumes oder auch im Zentrum einer Grossvitrine ausgestellt und wird ihm mehr Platz zugewillt als den weniger prominent positionierten Dingen, schliesst der Betrachter auf die höhere Bedeutsamkeit dieses Objekts. Aus der Lage der Objektgruppen im Gesamtablauf leitet er ab, dass die Wirklichkeiten, die durch diese Gruppen vermittelt werden sollen, möglicherweise aufeinander aufbauen, sei es chronologisch, systematisch oder anderweitig.

Zur Illustration sei hier das Beispiel einer archäologischen Ausstellung des Museums zu Allerheiligen in Schaffhausen angeführt: Im Rahmen einer Dauerausstellung wird dort die ehemalige Privatsammlung des Industriellen Marcel Ebnother gezeigt, die vornehmlich Objekte aus der europäisch-vorderasiatischen Antike und der präkolumbischen Zeit umfasst. Die Art der Präsentation geht unmittelbar auf das Sammlungskonzept Ebnothers zurück, das auf einem Vergleich zwischen »Alter Welt« und »Neuer Welt« beruht.³⁴ Entsprechend gliedert sich die Ausstellung in ihrer Längsachse in zwei Teile: Auf der einen Seite des Mittelganges befinden sich die Funde der Alten Welt, auf der anderen Seite jene der Neuen Welt. Zu dieser dualen Längsstruktur gesellt sich eine Querstruktur, welche die Exponate nach bestimmten Themenkreisen gruppiert (zum Beispiel »Mensch und Tier«, »Schrift«, »Krieg und Waffen«, »Musik und Tanz«). Der Besucher findet unter einem Oberbegriff folglich Objekte aus unterschiedlichen Epochen und Regionen; die Nähe der Exponate besteht primär in der Verwandtschaft der Funktionskontexte.

Auch ohne Kenntnisnahme des Einführungstextes oder der Themenzusammenfassungen, einzig durch die prägnant dualistische Gegenüberstellung der europäisch-vorderasiatischen Antike und der präkolumbischen Kulturen, versteht der Besucher, dass der Ausstellung die Auffassung zugrunde liegt, ein Vergleich zwischen zwei Kulturräumen, die sich weitgehend unabhängig voneinander entwickelt haben, sei aufschlussreich und lasse sowohl Differenzen wie auch Gemeinsames erkennen. Die thematische Gruppierung der Exponate, die sich nicht an den bekannten Einteilungen nach Kulturen orientiert, vermittelt, dass die Funktionszusammenhänge für das Wesen der Objekte relevanter seien als der genaue Ort und Zeitpunkt ihrer Entstehung. Ferner kommuniziert die Auswahl der Themen, welche Aspekte des sozialen Lebens nach Ansicht des Sammlers für das Verständnis dieser Kulturen bedeutsam sind.

Auch innerhalb der einzelnen Themenkreise spielt das Verfahren der Anordnung der Dinge eine wichtige Rolle: So steht im Zentrum einer Vitrine, die sich im Themenfeld »Krieg und Waffen« befindet, ein Tongefäss der Nazca-Kultur, das unverkennbar die Züge eines Gesichts trägt (Abb. 2). Dem europäischen Betrachter fällt wohl zunächst die geometrisierende Darstellung auf, die ihn vielleicht an



Abb. 2: Tongefäss der präkolumbischen Nazca-Kultur (100 v.–600 n. Chr.), umgeben von einem Trophäenkopf derselben Kultur, Ritualhandmessern der benachbarten Moche-Kultur und weiteren Objekten, die mit der kriegerischen oder rituellen Enthauptung von Gegnern zu tun haben (Foto Michael Lio).

die Rezeption der sogenannt »primitiven« Kunst durch die Künstler der Moderne erinnert. Dann jedoch erkennt er unmittelbar unter dem Gefäss einen menschlichen Trophäenkopf aus derselben Kultur, der durch den trockenen Sandboden der peruanischen Wüste natürlich mumifiziert wurde. Die Lippen des Kriegers wurden mit zwei Dornen verschlossen, um den Geist des Getöteten daran zu hindern, an seinem Gegner Rache zu nehmen. Aus der Gegenüberstellung der beiden Objekte und ihrem Vergleich schliesst der Betrachter, dass das Gefäss das Abbild eines Trophäenkopfs darstellt und dass mit den dunklen Linien, die senkrecht durch die leicht nach unten gekrümmten Lippen laufen, die beiden Dornen gemeint sind. Schwieriger dürfte die Bedeutung der zwei bräunlichen Dreiecke zu erkennen sein, welche auf den Backen liegen und bei denen es sich um Tätowierungen handelt. Neben diesem Gefäss befinden sich zwei weitere Tongefässe aus der Nazca- und der späteren Chimú-Kultur (1000–1450 n. Chr.) in Form von Kriegern, die Trophäenköpfe halten. Im Hintergrund sind mehrere Ritualhandmesser aus Kupfer sowie die Bronze eines Kriegers mit Zeremonialbeil platziert, die der benachbarten Moche-Kultur (100–600 n. Chr.) entstammen. Rechts des Trophäenkopfes steht ein Handbeil der Moche, dessen Griff von einer Opferszene geschmückt wird. Durch die

Zusammenstellung der Exponate vermitteln die Kuratoren, dass das zentral positionierte kopfförmige Gefäss nicht aufgrund bestimmter stilistischer oder technischer Aspekte ausgewählt wurde, sondern weil es motivisch in den Kontext der rituellen Enthauptungen gehört. Dem Ausstellungsbesucher wird durch die Auswahl und Anordnung der Objekte dieser Vitrine also mitgeteilt, dass die Opferung von Gegnern und die Aufbewahrung ihrer Köpfe wesentliche Elemente der Kriegskultur der Nazca-Indianer waren und dass diese Wirklichkeit in der Töpferei und Schmiedekunst mannigfaltigen Ausdruck gefunden hat (aufgrund des Nebeneinanders von Objekten der Nazca, Moche und Chimú müsste man ergänzen: und dass sich die erwähnten Kulturen in dieser Beziehung offenbar ähnlich waren). Verdeutlicht wird diese Interpretation der Objekte durch den der Vitrinengruppe beigegefügteten Raumtext, der den Themen Krieg und Kriegsgefangene, rituelle Tötung und Trophäenköpfe bei den altamerikanischen Kulturen gewidmet ist.

Künstlichkeit der Anordnung auch in der Kunst

Gerade dort, wo auf textliche Ergänzungen fast vollständig verzichtet wird, nämlich in den Kunstaussstellungen, wird die Wirkungskraft der Objektanordnung besonders deutlich. So können die grossformatigen Seerosenbilder Claude Monets unter verschiedenen Aspekten betrachtet werden: zum Beispiel als Resultate seiner langjährigen Beschäftigung mit dem Motiv des Gartens, als Ausdruck einer spätimpressionistischen Malweise oder als Zeugen eines Bildverständnisses, das an die Stelle des kleinen, gerahmten Fensters in die Wirklichkeit einen Farbkosmos setzt, der den Betrachter in sich aufnimmt. Welcher dieser Aspekte vom Museumsbesucher als das Thema der Ausstellung wahrgenommen wird, hängt primär davon ab, mit welchen anderen Werken die Seerosenbilder gezeigt werden – ob zusammen mit weiteren Gartenbildern Monets,³⁵ mit spätimpressionistischen Gemälden von Künstlern wie Seurat und Pissaro oder neben den grossformatigen *Action Paintings* von Jackson Pollock. Dass Kunstaussstellungen von ihren Besuchern dennoch oft als verhältnismässig »deutungsneutral« empfunden werden, liegt darin begründet, dass hier die Anordnung der Werke in der Regel auf einer bestimmten Konvention beruht: So folgen die meisten Sammlungspräsentationen, aber auch viele monographische Ausstellungen dem Prinzip der Chronologie (Abb. 3). Die Häufigkeit dieser Anordnung erweckt beim Besucher den Eindruck, dies sei die »natürliche« Art der Hängung, die folglich mit keiner spezifischen Deutungsleistung einhergehe. Doch auch hier vollzieht der Kurator durch das Arrangement der Werke eine Interpretation, indem er die Exponate in den Sinnzusammenhang der kunsthistorischen Entwicklung einweist und unter dem Gesichtspunkt ihrer Verortung innerhalb bestimmter



Abb. 3: Blick in die Kunstsammlung des Museums zu Allerheiligen in Schaffhausen, die wie die meisten ihrer Art chronologisch aufgebaut ist (Foto Michael Lio).

Epochen, Schulen oder »Strömungen« zeigt oder, wie im Falle monographischer Ausstellungen, indem er sie als Ausdruck einer bestimmten Phase des individuellen künstlerischen Werdegangs präsentiert. Dem Betrachter wird auf diese Weise vermittelt, dass das Wesen des jeweiligen Werkes *aus seiner spezifischen Position* in der Entwicklung der Kunstgeschichte beziehungsweise in der Biographie des Künstlers resultiert. Zugleich impliziert die chronologische Hängung die Existenz und Relevanz der jeweiligen Entwicklung an sich, das heisst, dass es diese im Sinne eines folgerichtigen Fortschreitens überhaupt gibt und dass ihre Kenntnis für das Verständnis der Werke wichtig ist. Wie sehr auch eine chronologische Präsentation als spezifische Deutung des Kurators zu verstehen ist (die sich im übrigen kaum je mit den Intentionen der Künstler deckt), darauf weist Nicholas Serota hin: »As a visitor, one is conscious that grouping in this way places a curatorial *interpretation* on the works, establishing relationships that could not have existed in the minds of the makers of these objects [...]. This principle of interpretation, of combining works by different artists to give selective readings, both of art and of the history of art, is also one of the fundamentals that has underwritten curatorial practice since the mid-nineteenth century.«³⁶

Doch auch andere Anordnungen vermitteln bestimmte Bedeutungen: Werden von den Künstlern grössere Werkgruppen in je eigenen Räumen ausgestellt, gibt der Kurator damit zu verstehen, dass die Werke primär als Ausdruck einer individuellen Schaffensweise zu verstehen sind. Eine thematische Gruppierung lenkt das Erkenntnisinteresse auf Beziehungen zwischen dem dargestellten Gegenstand und den unterschiedlichen Formen seiner Repräsentation. Eine Gliederung nach Sammlern beziehungsweise Sammlungen (die ja meist nicht aus spezifischen Deutungsabsichten erfolgt, sondern aus Rücksicht auf die Donatoren und ihrem Bedürfnis nach Anerkennung) rückt den Umstand in den Vordergrund, dass ein gewisser Typus von Werken den Sammler emotional affiziert haben muss, und ermöglicht so Einsichten in die gemeinsame Wirkungsästhetik der Exponate. Selbst eine offenere und flexiblere Anordnung von Kunstwerken, wie sie von Nicholas Serota vorgeschlagen wird (»Some rooms and works will be fixed, the pole star around which others will turn«³⁷), kommuniziert ein bestimmtes Verständnis der kunsthistorischen Entwicklung: Es geht von prägenden künstlerischen Ereignissen aus, um die herum sich eine unüberschaubare Vielzahl an weiteren Phänomenen gebildet hat, die nur exemplarisch zur Darstellung gelangen können. Auch eine so geartete Ausstellung vermittelt über die Gruppierung der Exponate Einsichten in Zusammenhänge, die vom Kurator als gegeben und als mitteilenswert betrachtet werden. Entsprechend betont Serota die Wichtigkeit der kuratorischen Deutungsarbeit: »[...] in my view we still need a curator to stimulate readings of the collection«³⁸.

Rekonstruiert und 100-fach vergrößert

Da eine Ausstellung per se aus einer Objektanordnung besteht, gibt es keine Ausstellung, bei welcher Bedeutungsgenerierung nicht über das Arrangieren der Objekte vollzogen würde. Daneben kommen aber fast immer auch andere interpretatorische Verfahren zum Einsatz: Die Ausstellungsobjekte im engeren Sinn (die meistens auch Teil einer Sammlung sind, sei es der eigenen oder einer fremden) werden ergänzt durch *sekundäre Museumsdinge* wie Modelle, Repliken, Rekonstruktionen oder bildliche Darstellungen sowie durch Textinformationen. Sekundärobjekte dienen oftmals dazu, den aus dem Objekt selbst nicht mehr ersichtlichen Verwendungszusammenhang nachvollziehbar zu machen. Denn, wie Jana Scholze schreibt, gilt die erste Frage an ein ausgestelltes Gebrauchsobjekt in der Regel seiner ehemaligen Funktion:

D.h., bei der Betrachtung eines Objektes wird, um es zu erkennen, einzuordnen und zu bezeichnen, seine Form und Gestalt zunächst immer hinsicht-

lich einer möglichen Funktion gedeutet, oder zumindest zu deuten versucht. Denn jedes Gebrauchsobjekt wird im Allgemeinen durch seine Funktion definiert, worauf auch meist der Name verweist. Wenn davon ausgegangen werden kann, dass auch für Museumsobjekte eine erste Deutung hinsichtlich ihrer Funktionalität angenommen werden darf, werden sie immer erst einmal als Hergestelltes, Produziertes, letztlich als Dienendes für einen Verwendungszusammenhang definiert.³⁹

Da Museumsobjekte per definitionem aus ihrem Gebrauchskontext herausgelöst wurden, wird dieser häufig durch sekundäre Musealia veranschaulicht. So wird beispielsweise eine Präsentation von steinzeitlichen Speer- und Harpunenspitzen ergänzt durch die Rekonstruktionen einer Speerschleuder mit Speer und einer Harpune, einer grafischen Darstellung der Speerschleuder sowie durch die Fotografie eines »steinzeitlichen« Jägers (Abb. 4). Vielfach heben Sekundärobjekte aber auch andere Aspekte hervor, etwa den Herstellungsprozess eines Gegenstandes, seinen historischen Kontext, die Einbettung in die Lebensumstände bestimmter Personen,

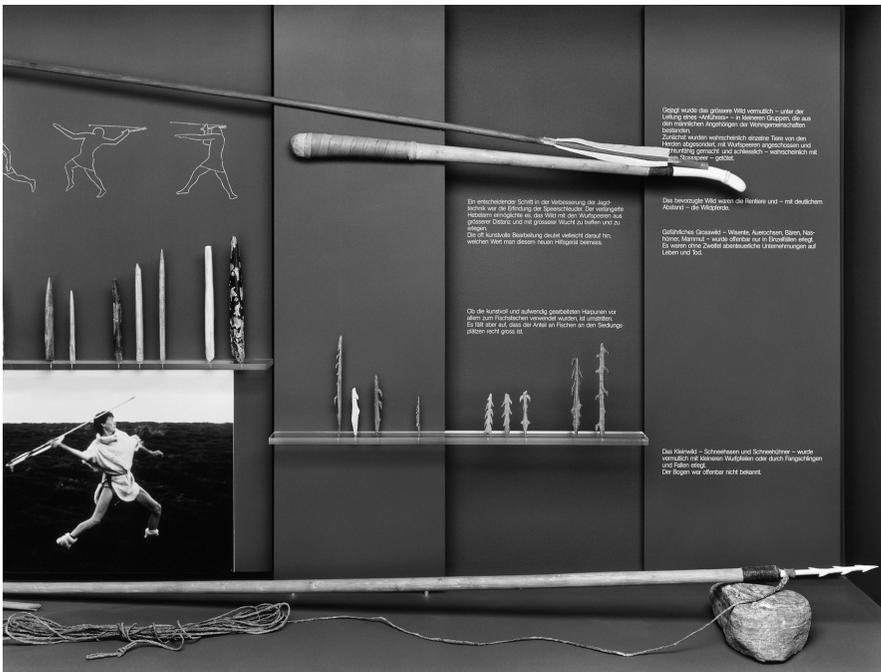


Abb. 4: Vitrine mit steinzeitlichen Speer- und Harpunenspitzen sowie sekundären Museumsobjekten: den Rekonstruktionen einer Speerschleuder und einer Harpune, der zeichnerischen Darstellung des Wurfvorganges und der Fotografie eines »steinzeitlichen« Speerwerfers (Foto Michael Lio).

den Bezug zu aktuellen politischen und sozialen Phänomenen oder zu den Gefühlen der Museumsbesucher. Zudem ist nicht selten der fragmentarische Charakter des Exponats Anlass für seine Ergänzung mit sekundären Musealia: In der naturgeschichtlichen Abteilung des Museums zu Allerheiligen ist ein winziger schwarzer Nagetierzahn ausgestellt, der einem der ältesten heute bekannten Säugetiere gehörte und dessen Entdeckung das Verständnis der Stammesgeschichte der Säuger wesentlich erweiterte. Da der Museumsbesucher das Originalobjekt, wenn überhaupt, so nur als unscheinbaren »schwarzen Krümel« wahrnehmen würde, und auch die Integration des Fundstücks in ein Arrangement von anderen Originalen noch zu wenig aussagekräftig ist, wird das Exponat zusätzlich mit einer plastischen Nachbildung des Zahnes in 100-facher Vergrößerung, einer Rekonstruktionszeichnung des Nagetierskeletts sowie mit einer textlichen Information ergänzt (Abb. 5). Das, was der Originalzahn für den nicht spezialisierten Betrachter an zeichenhaften Elementen auf sich trägt – »klein«, »schwarz«, »pyramidenförmig«, »spitzig«, »Stein oder Knochen« – würde bei weitem nicht genügen, um auf jene Wirklichkeit zu verweisen, die der Kurator hier zur Darstellung bringen möchte: ein spitzmausartiges Tier namens *Morganucodon peyeri*, das vor 200 Millionen Jahren in der Gegend von

Abb. 5: Zahn des *Morganucodon peyeri*, eines spitzmausartigen Tieres, das in der Trias-Zeit vor rund 200 Millionen Jahren lebte. Das Originalobjekt wird ergänzt durch ein 100-fach vergrößertes Modell, eine Rekonstruktionszeichnung und eine Textinformation (Foto Michael Lio).



Schaffhausen lebte, 1942 durch Bernhard Peyer entdeckt wurde und die paläontologische Wissenschaft einen wesentlichen Schritt voran brachte. Obschon selbst dieses winzige Objekt eine Mehrzahl an Zeichen umfasst, so bezeichnen diese *allein* nicht jene Sachverhalte, die in der Absicht des Kurators den eigentlichen Ausstellungsinhalt bilden. Erst die Gesamtheit von Exponat, Positionierung in einem bestimmten Verhältnis zu den anderen Originalobjekten, Ergänzung mit sekundären Musealia und Textinformation lässt den Nagetierzahn zu einem Semiophor mit Bezug zu den genannten Fakten werden.

Hier ist zum einen zu ergänzen, dass die Grenze zwischen den primären und den sekundären Museumsobjekten fließend ist, da auch Rekonstruktionen, Modelle, Schaubilder und Dioramen einen Grad an Wertschätzung erlangen können, der sie zu dauerhaft erhaltenwerten Gegenständen macht (überhaupt könnte die Differenz zwischen primären und sekundären Musealia mit Rekurs auf die Abfalltheorie des englischen Soziologen Michael Thompson⁴⁰ dahingehend definiert werden, dass primäre Museumsobjekte als »dauerhaft wertvoll« und daher auch als dauerhaft erhaltenswert betrachtet werden,⁴¹ während sekundäre Musealia gewissermassen »Verbrauchsobjekte« sind, deren Wert im Verlaufe der Zeit gegen Null tendiert – ausser eben sie werden selbst zu primären Musealia). Zum anderen gibt es neben den sekundären Museumsdingen auch so etwas wie »*tertiäre Musealia*«: Objekte, die weder Sammlungsgegenstände noch deutungsrelevante Zusatzelemente sind, aber dennoch im Museum anzutreffen sind.⁴² Hierzu gehören Dinge wie Feuerlöscher, Notausgangszeichen, Rollstuhllifte, Überwachungskameras und so weiter. Auch diese Gegenstände vereinigen eine Vielzahl von Zeichen, aber der Besucher betrachtet sie für das Verständnis der Ausstellung (zu recht) als irrelevant. Während sekundäre Musealia innerhalb des Zeichensystems der Ausstellungsinhalte liegen, befinden sich die tertiären Museumsobjekte ausserhalb dieses Bereichs. Dennoch werden auch durch sie bestimmte Botschaften kommuniziert, wie etwa »Im Notfall führt der Weg hinaus durch diese Türe« oder »Dein Verhalten wird überwacht und dokumentiert«. Und in manchen Fällen können auch tertiäre Musealia die Deutung der primären Objekte steuern, beispielsweise wenn aus dem Vorhandensein aussergewöhnlicher Sicherheitsvorrichtungen auf den besonderen Wert des Exponats geschlossen werden kann.

Das Glück und die Dinge

Am Beispiel des oben erwähnten Nagetierzahns wird aber auch deutlich, dass es in vielen Fällen zwingend des Mediums der Sprache bedarf, um dem Besucher gewisse Botschaften mitzuteilen. Weder der Originalzahn noch das 100-fach vergrösserte

Modell noch die Rekonstruktion des gesamten Tierskeletts können dem Betrachter kommunizieren, was ihm durch den hinzugefügten sprachlichen Kommentar mitgeteilt wird: »Das von Bernhard Peyer 1942 gewonnene Zahnmaterial aus dem Rät von Hallau ist für die Stammesgeschichte der Säugetiere von grösster Bedeutung.«

Viele Sachverhalte können nur im Medium der Sprache klar ausgedrückt werden, und daher braucht es zur eindeutigen Bestimmung der Inhalte, die durch die Dinge beziehungsweise ihre Auswahl und Anordnung vermittelt werden sollen, häufig eine sprachliche Ergänzung. Entsprechend sind Text-Elemente in nahezu jeder Ausstellung präsent: als Einführungstexte, die über die Absicht des Kurators, die Konzeption der Ausstellung und die Rolle wichtiger Objekte Auskunft geben,⁴³ als Kommentare zu einzelnen Exponaten oder Exponatgruppen oder schlicht als Legenden, welche in knapper Form über Hersteller, Funktion oder Titel, Datierung und Material informieren. Auch letztere tragen wesentlich zur Bedeutungsgenerierung bei, da oftmals erst die Nennung des Künstlers oder des Entstehungsjahres das Werk in einen identifizierbaren kulturhistorischen Kontext setzt und die Intention der Ausstellungsmacher erkennen lässt (so sind beispielsweise die Bedeutungen, die ein von Hand getriebener und ziselierter Silberbecher aus dem 17. Jahrhundert auf sich versammelt, keineswegs deckungsgleich mit jenen, die ein – für den Laien kaum unterscheidbares – galvanoplastisch gefertigtes Pendant aus dem 19. Jahrhundert vermitteln kann). Über die Art, wie die unterschiedlichen Textsorten beschaffen sein sollten, damit sie tatsächlich gelesen und von möglichst vielen Museumsbesuchern verstanden werden, gibt es inzwischen fundierte Untersuchungen,⁴⁴ und immer mehr Museen tragen den daraus resultierenden Schlussfolgerungen Rechnung.

Auch Calvinos Marco Polo blieb in seiner Kommunikation mit dem Gross-Khan nicht lange auf Objekte und Gesten als Zeichenträger beschränkt. Bald schon hatte er sich die Sprache seines Gegenübers angeeignet und gab von seinen Reisen eloquent und wohlformuliert Bericht: »Im Laufe der Jahreszeiten und der Sendreisen erlernte Marco die tatarische Sprache, viele nationale Mundarten und Stammesdialekte. Seine Erzählungen waren jetzt die genauesten und detailliertesten, die sich der Gross-Khan nur wünschen konnte, es gab keine Frage oder Wissbegierde, die sie nicht hätten zufrieden stellen können.«⁴⁵

Doch obschon »Worte besser als Dinge und Gesten [dienen], um das Wichtigste aus jeder Provinz und Stadt aufzuzählen: Denkmäler, Märkte, Sitten, Fauna und Flora«⁴⁶, so fiel auf, »dass die Mitteilung zwischen ihnen nicht so glücklich war wie zuvor«. Zwar konnte *die Sprache als die manifeste Form des Denkens* die Beobachtungen des Marco Polo präzise und zuverlässig übermitteln, doch zugleich wurde ihm der abstrakte, reflektierte Charakter dieser Informationen gewahrt. Als er versuchte zu schildern, »wie das Leben an jenen Orten wohl war, und dies Tag für Tag

und Abend für Abend, da verliessen ihn die Worte«, denn er realisierte, dass seine Reden die Wirklichkeit nie wirklich einfangen würden. Immerhin bewirkte jeder neue Gegenstand, den er mitbrachte und zeigte, dass sich »das Vokabular der Dinge« erneuerte. Die Sprache jedoch, die ein unverzichtbarer Bestandteil ihrer Unterhaltungen geworden war, setzten er und sein Gegenüber fortan mit Bedacht ein.

Die Art, wie sich die Dialoge zwischen Marco Polo und Kublai Khan entwickelten, stellt dem Museum eine gute Prognose aus. Auch wenn ein komplexer Sachverhalt über die Sprache genauer und unmissverständlicher übermittelt werden kann als über das Medium der Dinge, so hat der ausgestellte Gegenstand doch durch die Dichte seiner Zeichen und durch seine unmittelbare Anteilhabe an der Realität, auf die seine Zeichen verweisen, eine Intensität, die den Betrachter affiziert und ihn intellektuell herausfordert. Zugleich liest sich Calvino's Roman als ein Postulat für einen behutsamen und überlegten Umgang nicht nur mit dem Medium der Dinge, sondern auch mit jenem sehr viel selbstverständlicheren der Sprache. Die Einlösung dieses Postulats wünscht man auch und gerade dem Museum, denn die Gefahr ist nicht, dass es zu wenig »sprechend« sein würde: Da seine Ausstellungen von den Besuchern ohnehin als kommunikative Ereignisse betrachtet werden, gilt Watzlawicks Diktum »Man kann nicht *nicht* kommunizieren«⁴⁷ auch für das Museum. Alles, was der Besucher dort vorfindet – oder allenfalls auch vermisst –, kann von ihm im Sinne einer Botschaft aufgefasst werden, sei es betreffend des Ausstellungsinhalts oder der Art, wie das Museum sich selbst und sein Verhältnis zu seinen Besuchern definiert. Das Anliegen der Kuratoren müsste daher nicht sein, *mehr* zu kommunizieren, sondern bewusster, feinsinniger und klüger – also ein wenig zu sein wie Marco Polo, dem der Gross-Khan mit grösserer Aufmerksamkeit zuhörte als jedem anderen seiner Sendboten, denn nur bei seinen Berichten »vermochte Kublai Khan durch die zum Einsturz bestimmten Mauern und Türme [seines auseinanderfallenden Imperiums] hindurch das Filigran einer Anordnung zu erkennen, die so subtil ist, dass sie dem Biss der Termiten entgeht.«⁴⁸

Anmerkungen

- 1 Schon zu Marco Polos Lebzeiten wurde die Glaubwürdigkeit seiner Berichte über China in Zweifel gezogen, und auch aus heutiger Sicht ist schwer nachvollziehbar, dass in den Schilderungen weder die chinesische Mauer noch der in China bereits damals verbreitete Buchdruck, weder die Esstäbchen noch das Getränk Tee erwähnt werden. Aufgrund dieser seltsamen »Leerstellen« gehen heute viele Historiker davon aus, dass sich Marco Polo auf fremde Berichte gestützt haben dürfte. Vgl. hierzu Frances Wood, *Did Marco Polo go to China?* London 1995. Im vorliegenden Zusammenhang tut dies aber nichts zur Sache.
- 2 Italo Calvino, *Die unsichtbaren Städte*, Berlin 1977 [Le città invisibili, Turin 1972], 46.
- 3 Ivo Maroević, *Die Museumsausstellung als museologische Herausforderung*, in: *Museum aktuell* 2002, 3521.

- 4 Calvino, Städte, wie Anm. 2, 17.
- 5 Krzysztof Pomian, Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Hg. von Ulrich Raulff, Berlin 1988, 86, vgl. auch 49–51 u. 84–87.
- 6 Eine gute Übersicht und eine differenzierte eigene Position findet sich in: Martin R. Schärer, Die Ausstellung. Theorie und Exempel, München 2003, bes. 114–123 u. 129–135.
- 7 Duncan F. Cameron, Problems in the language of museum interpretation, in: The museum in the service of man: today and tomorrow. The museum's educational and cultural role, The papers from the Ninth General Conference of ICOM 1971, Paris 1972, 91.
- 8 Calvino, Städte, wie Anm. 2, 46.
- 9 Maroević, Museumsausstellung, wie Anm. 3, 3522.
- 10 Cameron, Problems, wie Anm. 7, 90.
- 11 Michael Parmentier, Die Dinge und die Zeichen. Ein etwas polemisch geratenes Plädoyer für eine strukturelle Analyse musealer Gegenstände, in: Mitteilungen und Materialien. Zeitschrift für Museum und Bildung 1998, H. 49, 34. Vgl. hierzu beispielsweise auch Maroević, Museumsausstellung, wie Anm. 3, 3523: »Ohne in die Feinheiten potentieller und realisierter Beziehungen einzugehen, sei hier nur daran zu erinnern, dass die Grundelemente eines Zeichens, d. h. Zeichenträger, Zeichen und Bezeichnetes, an das Museumsobjekt angewendet, denjenigen Bestimmungen entsprechen, die als Material, Form und Bedeutung bezeichnet werden können.«
- 12 Vgl. Ferdinand de Saussure, Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft, hrsg. von Charles Bally und Albert Sechehaye, Berlin u. New York 2001, 79–82.
- 13 Ebd., 80.
- 14 Ebd.
- 15 Parmentier, Dinge, wie Anm. 11, 35.
- 16 Saussure, Grundfragen, wie Anm. 12, 82.
- 17 Ebd.
- 18 Vgl. hierzu etwa Schärer, Ausstellung, wie Anm. 6, bes. 96–99, sowie Gottfried Korff, Fremde (der, die, das) und das Museum, in: ders., Museumsdinge. Deponieren – exponieren, hrsg. von Martina Eberspächer, Gudrun Marlene König und Bernhard Tschofen, Köln, Weimar u. Wien 2002, 146–154.
- 19 Maroević unterscheidet das »potentielle Publikum, das man in die Ausstellung durch bestimmte Werbungsaktivitäten ziehen wird« und das sogenannte »aktuelle Publikum, für das nach unseren Erkenntnissen Ausstellungen dieser Art gerade angemessen sind«. Maroević, Museumsausstellung, wie Anm. 3, 3525.
- 20 Schärer, Ausstellung, wie Anm. 6, 101.
- 21 Cameron, Problems, wie Anm. 7, 94.
- 22 Zu den Strategien der Überwältigung im Theater vgl. Ulrich Stadler, Zur Ästhetik des Erhabenen. Gewaltdarstellungen in der Literatur, in: Paul Hugger u. Ulrich Stadler, Hg., Gewalt. Kulturelle Formen in Geschichte und Gegenwart, Zürich 1995, 62–79.
- 23 Maroević, Museumsausstellung, wie Anm. 3, 3521.
- 24 Alexander Klein, Expositum. Zum Verhältnis von Ausstellung und Wirklichkeit, Bielefeld 2004, 84.
- 25 Ebd.
- 26 Zur Biographie Carl Stemmlers und zur Geschichte seiner Sammlung vgl. Rudolf Schlatter, Hg., Museum Stemmler, Neujahrsblatt der Naturforschenden Gesellschaft Schaffhausen 40 (1988).
- 27 Zum Zeughaus als einem Vorläufer des öffentlichen Museums vgl. Claudia Hermann, Die »antiquarischen Seltenheiten« im Luzerner Zeughaus. Eine museale Präsentation des 18. Jahrhunderts, in: Akten des Kolloquiums *Sammeln und Sammlungen im 18. Jahrhundert in der Schweiz*, hrsg. von der Schweizerischen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts, in Vorbereitung.
- 28 Bertold Brecht, Neue Technik der Schauspielkunst, in: Gesammelte Werke 15, Frankfurt a. M. 1967, 341.
- 29 Noch einen Schritt weiter gehen Ausstellungen, die im Sinne eines Metadiskurses das Museum selbst zum Gegenstand der Untersuchung machen. Vgl. hierzu Martin R. Schärer, Museologie ausstellen, in: Roger Fayet, Hg., Im Land der Dinge. Museologische Erkundungen, Baden 2005, 33–43; sowie Roger Fayet, Ausstellungsthema Museum, in: Museum aktuell 2005, H. 118, 28–30.
- 30 Calvino, Städte, wie Anm. 2, 28.

- 31 Vgl. hierzu Roger Fayet, »Ob ich nun spreche oder schweige«. Wie das Museum seine Dinge mit Bedeutung versieht, in: ders., Hg., *Im Land der Dinge. Museologische Erkundungen*, Baden 2005, 11–32, bes. 18–21.
- 32 Korff, *Fremde*, wie Anm. 18, 147.
- 33 Gottfried Korff, *Zur Eigenart der Museumsdinge*, in: ders., *Museumsdinge. Deponieren – exponieren*, hrsg. von Martina Eberspächer, Gudrun Marlene König und Bernhard Tschofen, Köln, Weimar u. Wien 2002, 143f.
- 34 Vgl. *Vom Toten Meer zum Stillen Ozean. Alte und Neue Welt – Eine Gegenüberstellung*, Ausstellungskatalog Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Ostfildern-Ruit 1999.
- 35 Vgl. Christoph Becker u.a., Hg., *Monets Garten*, Ausstellungskatalog Kunsthau Zürich, Ostfildern-Ruit 2004.
- 36 Nicholas Serota, *Experience or interpretation. The dilemma of museums of modern art*, London 1996, 8f., Hervorhebung im Original.
- 37 Ebd., 55.
- 38 Ebd.
- 39 Jana Scholze, *Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*, Bielefeld 2004, 22.
- 40 Thompson unterscheidet zwei Kategorien von Dingen: die »dauerhaften Objekte«, die als wertvoll und erhaltenswert beurteilt werden, und die »vergänglichen Objekte«, die verbraucht werden, bis nichts mehr von ihnen übrig bleibt. Hat ein Gegenstand den Wert Null erreicht, ohne sich deswegen bereits aufgelöst zu haben, so bezeichnet man ihn als »Abfall«. Vgl. Michael Thompson, *Die Theorie des Abfalls. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten*, Stuttgart 1981 [Rubbish Theory. The creation and destruction of value, Oxford 1979], bes. 13–28.
- 41 Selbstverständlich ändern sich auch die Ansichten über die Zugehörigkeit von Dingen zur Kategorie des Wertvollen, so dass auch »dauerhafte« Gegenstände zu Verbrauchsobjekten oder gar zu Abfall werden können. Thompsons Modell trägt der Flexibilität der Kategorienzugehörigkeit m. E. zu wenig Rechnung. Zur Kritik an Thompsons Wertemodell vgl. Roger Fayet, *Reinigungen. Vom Abfall der Moderne zum Kompost der Nachmoderne*, Wien 2003, 31–35.
- 42 Den Hinweis auf diesen dritten Typus von Museumsobjekten verdanke ich Manfred Gerig und seiner Kritik an einem meiner früheren Texte: Fayet, »Ob ich nun spreche oder schweige«, wie Anm. 31.
- 43 Treffend bezeichnet wird diese ausführliche Ausstellungskommentierung durch den etwas altmodisch anmutenden Begriff der »Wegleitung«, da er unmittelbar am Wesen der Ausstellung als eines Nebeneinanders von Dingen und ihrer räumlich-diachronen Wahrnehmung anknüpft. So nannte beispielsweise das Museum für Gestaltung in Zürich während beinahe 80 Jahren sämtliche seiner Ausstellungspublikationen »Wegleitungen«. Die Wegleitung Nr. 1 erschien 1914 und begleitete eine Ausstellung über Nadelmalereien und Stickereien von Florence Jessie Hösel; im Verlaufe der Zeit verschwand der Begriff zwar von den Titelseiten der Publikationen, im Impressum wurde er jedoch bis 1992 beibehalten.
- 44 Vgl. etwa Evelyn Dawid u. Robert Schlesinger, Hg., *Texte in Museen und Ausstellungen. Ein Praxisleitfaden*, Bielefeld 2002.
- 45 Calvino, *Städte*, wie Anm. 2, 29.
- 46 Ebd., 47.
- 47 Paul Watzlawick, Janet H. Beavin u. Don D. Jackson, *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*, 9. Auflage, Bern u.a. 1996 [Pragmatics of human communication. A study of interactional patterns, pathologies, and paradoxes, New York 1967], 53.
- 48 Calvino, *Städte*, wie Anm. 2, 8.