

Bettina Habsburg-Lothringen

Was dem »bain des Risen« folgte. Ausstellungswirklichkeiten als Weltbilder

»Ausstellungen machen, das bedeutet für mich immer,
temporär eine Welt zu geben.«¹

Harald Szeemann

Der vorliegende Beitrag ist der Frage gewidmet, in welchem Verhältnis historische und gegenwärtige museale Ausstellungen zu jenen Wirklichkeiten stehen, auf die sie bezogen sind, dem Verständnis und sichtbaren Ausdruck dieser Beziehung: der Vorstellung einer mikroskopischen Versicherung des Makrokosmos in den frühen Kunst- und Wunderkammern, der neuzeitlichen Idee einer abbildbaren und überblickbaren Wirklichkeit in der etikettenbestückten Übersichtlichkeit weiträumiger Museumssäle, dem Zweifel an der Möglichkeit einer umfassenden Dokumentation und Wiedergabe und den Folgen dieser Einsicht bis in die Gegenwart. Besondere Berücksichtigung findet die Korrespondenz zwischen den in Folge skizzierten Modellen des Ausstellens und wechselnden Denksystemen sowie der Zusammenhang von sich (weiter)entwickelnden Präsentationskonzepten und einem Wissenschafts-, Museums- und Selbstverständnis der verantwortlichen Sammler/innen und Forscher/innen, Kustod/inn/en und Kurator/inn/en im Wandel der letzten Jahrhunderte.

»das bain von einem Risen« –

die Aneignung der Welt in den Kunst- und Wunderkammern

»Wunderwesen aller Art: Riesenwürmer, Zwerge, Riesen, Skorpione, siamesische Zwillinge, Zaubersteine, magische Geräte, Labyrinth, Musikautomaten, Uhren, versteinerte Pflanzen und Tiere, optische Instrumente, Spiegel aller Art, Kuriositäten aus Indien, China, und Peru.«²

Gustav René Hocke

Die Funktion der in Europa seit dem sechsten Jahrhundert existierenden sakralen und profanen Schatzkammern lag darin, die Bedeutsamkeit institutionalisierter, geistlicher und weltlicher Mächte zu repräsentieren. Dagegen wird in den sich ab dem frühen 15. Jahrhundert von Italien aus über ganz Europa ausbreitenden privaten Kunst- und Wunderkammern, Naturalien- und Raritätenkabinetten eine interessierte Hinwendung zum Sammlungs- und Ausstellungsobjekt selbst deutlich. Ihre vielfältigen Erscheinungsformen verdanken diese Vorläufer der späteren Museen nicht nur verschiedenen inhaltlichen Schwerpunktsetzungen und Moden sowie den entsprechenden Architekturen, sondern auch wechselnden gestalterischen Präsentationskonzepten und den ganz persönlichen Ansprüchen ihrer Besitzer/innen und Initiator/inn/en. So grenzt Arthur MacGregor³ von den Sammlungen weltlicher und geistlicher Fürsten jene der niederen Aristokratie und Bourgeoisie sowie die Gelehrter und akademischer Institutionen ab: Die Kunst- und Wunderkammern der Fürsten in Wien, Ambras, Dresden oder Prag waren als ein zum Staunen anregendes, distinktives Instrument der Legitimation einer sozial angesehenen Position bzw. einer standesgemäßen Statusverbesserung erdacht und sollten weniger eine materielle Wertanlage, als den persönlichen Geschmack nunmehr einzelner Personen für einen ausgewählten Betrachter/innen/kreis kommunizieren. Minder vermögende Adelige wie begüterte Bürger/innen orientierten sich mit ihren Sammlungen wohl zumeist vergebens an diesen als Vorbildern. Die akademischen und wissenschaftlichen Sammlungen privater Personen (Ärzte, Apotheker etc.) wie Akademien und Universitäten, die sich im Verlauf des ausgehenden 16. und im 17. Jahrhundert etablierten, bildeten eher Orte des Studiums und des Experiments. Sie lenkten als naturhistorische Kabinette oder anatomische Kollektionen impulsgebend für die sich entwickelnden Museen den Blick auf eine visuell wie haptisch fassbare Natur. Ihr Status als »Labor« stand dabei einer dekorativ theatralischen Präsentationsweise nicht entgegen, wo beispielsweise auf Bühnen dramatisch arrangierte Skelette von Straftäter/inne/n gleichermaßen als Lehrmittel und zur Demonstration, als Kuriositäten und Objekte zur Ermahnung bzw. Abschreckung dienten.⁴

Inhaltlich waren den frühen Kunst- und Wunderkammern keine Grenzen gesetzt. Obgleich es wechselnde Moden und Interessen gab, kann man festhalten, dass sich in den Kammern insgesamt fand, was die Diversität der bekannten Wirklichkeit ausmachte. Die Neugierde und Aufmerksamkeit der Sammler/innen fesselten insbesondere Gegenstände, deren Kostbarkeit sich, relativ unabhängig vom Gebrauchswert, aus ihrer Exklusivität, einer besonderen künstlerischen Beschaffenheit, einer außergewöhnlichen oder bizarren Erscheinung schöpfte. Bis in das 17. Jahrhundert waren diese Kunst- und Wunderkammern dabei multidisziplinäre Konglomerate aus Künstlerischem, Technischem und Natürlichem. An Graphiken und Gemälde, Bücher und die Texte antiker Autoren reihten sich Landkarten und Skulpturen, Mumien und Musikinstrumente, wertvolle Textilien, Schmuckstücke und Gefäße. Neben den Büsten bedeutender Persönlichkeiten aus Papiermaché und religiösen Kultgegenständen schichteten sich astronomische und mathematische Instrumente, Automaten und Münzen, verzierte Waffen und Totenurnen, Stadtmodelle und Arzneien. Die Natur war in Form getrockneter Pflanzen, gebleichter Muscheln und aufgespießter Insekten gegenwärtig, sie überraschte mit Magensteinen, Tierzähnen und Bergkristallen, mit Adlerkrallen und Hirnschalen, mit farbigen Korallen wie deformierten Schweinefüßen und Kalbsköpfen. Besonderen Gefallen rief auch die – mit den Entdeckungsfahrten ins Bewusstsein geratene – neue Welt der außereuropäischen Naturen und Kulturen hervor. Von dort gelangten ausgestopfte Vögel und lackierte Reptilien oder die Statuetten fremder Götter/Göttinnen in die Sammlungsräume, um als gegenständliche Zeugen bis dahin ungeahnter Existenzen und Realitäten zu wirken. Nicht nur die in späteren musealen Präsentationen entsprechend einer gewandelten Logik als notwendig bzw. zwingend angenommene räumliche Trennung von Kunst, Technik und Natur blieb in den Kunst- und Wunderkammern ungeachtet, auch eine in den folgenden Jahrhunderten vorgestellte, unüberwindbare Opposition von Realität und Fiktion schien in ihnen wenig von Belang. Das nach aktuellen Bewertungsschemata wohl nur als phantastisch zu Bezeichnende war in diesen Sammlungen gleichberechtigt präsent, alles Wunderbare und Kuriose jenseits der Norm und Konvention, enthierarchisiert dieser ebenbürtig: Mirabilien, wie vom Himmel gefallenes Getreide, fanden sich zwischen Monstren und Fabelwesen (»Meerwunder« und Einhörner), deren Köpfen, Gliedmaßen oder Schuhen (z. B. von Riesen), vorgeführt und bewacht möglicherweise von an den Höfen sich aufhaltenden »Riesen« und »Kleinwüchsigen«, lebende Kuriositäten und Wärter zugleich.⁵

Objekte, die hinreichend attraktiv schienen, in die Schauräume aufgenommen zu werden, aber nicht von Bestand waren oder aufgrund ihrer Größe, Konsistenz oder Unzugänglichkeit nicht selbst ausgestellt werden konnten, wurden bereits im 15. Jahrhundert in Blei und Gips gegossen oder bildlich in Zeichnungen, Graphiken und Gemälden wie Medaillen festgehalten. Diese zwangen nicht nur Bäume und

Landschaften in einen überschaubaren Rahmen, sondern fassten auch Privates und Öffentliches, Historisches und Mythisches an einem Ort zusammen oder drängten namhafte Persönlichkeiten ungeachtet deren Status neben die Bildnisse von Menschen, die als körperlich abnorm oder krank galten und nur als solche für würdig und wert befunden wurden, verewigt und vorgeführt zu werden.⁶ Orts- und zeitspezifisch unterschiedliche Paradigmen verdeutlichen sich nicht nur in den Inhalten einzelner Sammlungen, sondern auch in der Art und Weise der Verwahrung ihrer Objekte. Erstaunt zeigt man sich heute ob der Dichte, in der die Ausstellungsstücke vielfach auf engstem Raum gedrängt wurden. Bildliche Darstellungen lehnten zuhauf an den Wänden oder tapezierten vom Fußboden bis zur Decke reichende Flächen, gruppiert nach Motiven und Formaten, die bei Bedarf durch simples Ausschneiden den verfügbaren Leerflächen angepasst werden konnten. Gegenstände fanden sich frei im Raum stehend, auf Tische gelegt oder hingen wie beispielsweise große Tierpräparate von der Decke, gern in der Nähe thematisch entsprechender Schränke und Truhen, Regale und mehrstöckiger Kredenzen, die entlang der Wände oder im Raum positioniert zur Unterbringung der Sammlungsstücke dienten. Ein im Hinblick auf das zeitliche Erscheinen der Kunst- und Wunderkammern zugegeben relativ spät datiertes museumskundliches Standardwerk sei an dieser Stelle genannt: Caspar Friedrich Neickel verweist in seiner Arbeit *Museographia Oder Anleitung Zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung des Museorum oder Raritäten-Kammern* von 1727⁷ auf die idealtypisch ein- bis viertürigen, exakt in den Raum konstruierten Schränke, deren verglaste und aufklappbare Vorderfronten den zu betrachtenden Exponaten möglichst viel Tageslicht spenden würden. Neben einer primären Schutzfunktion des Mobiliars strukturierte dieses, im Inneren beispielsweise farbig ausgestaltet, die Objektgruppen zu ästhetisch wirkungsvollen, optischen Einheiten. Schriftliche Kommentare wie Hinweise zu den Ausstellungsobjekten und den sie verbindenden Momenten gab es fallweise ebenso wie Inventare und Kataloge. Als Sammlungs- und Präsentationsorte beschreibt Neickel entsprechend adaptierte oder eigens geschaffene Raumfluchten und Räume, die sich in ihrer Erscheinungsform, je nach Ort und Zeit, wiederum alles andere als einheitlich, zwischen dem Extrem einer spartanisch-kargen Stätte des zurückgezogenen Studiums zum einen und dem einer prachtvoll-repräsentativen Lokalität zur ostentativen Schauausstellung bewegten. Früh bildeten sich, so Neickel, spezielle Architekturformen für ebensolche Sammlungsgüter wie beispielsweise die Galerie für Gemälde und Skulpturen heraus. Auch fanden kleinere Kammern mit wachsenden Beständen und neuen Interessen der Sammler/innen räumliche Erweiterungen in Bibliotheken und Laboren, Werkstätten und Gärten.⁸

Wie gestaltete sich nun die Objektkomposition innerhalb der Räumlichkeiten und Präsentationsmöbel? Diese Frage scheint insofern relevant, als sich die Bedeutung eines Sammlungsstücks erst in Relation zu den übrigen Gegenständen und als Teil

der Gesamtkomposition, die das Aufbewahrungsmobiliar und den Ausstellungsraum mit einschloss, konkretisierte bzw. überhaupt etablierte. Kunst- und Wunderkammern zielten als quasi begehbare Exponate auf eine künstlerische und monumentale Gesamtwirkung. Bezüglich des Objektarrangements gab es dabei kein einheitliches Ordnungssystem, keine allgemein gültigen Prinzipien, nach welchen die Gegenstände voneinander getrennt bzw. einander zugewandt wurden, wohl aber gab es Idealpläne: So konnte die Einteilung nach *Artificialia* (Kunstgegenstände), *Naturalia* (natürliche und ethnologische Gegenstände), *Scientificia* (Instrumente, Geräte, Waffen etc.) und *Antiquas* erfolgen, oder aber die Objektordnung gehorchte der Maxime der Materialgleichheit. Gold und Silber, Holz und Porzellan, Glas und Korallen, Elfenbein oder Federn wurden unabhängig von ihrer Herkunft, von Form und Funktion, aber durchaus vom Natur- zum Kunstobjekt, vom Rohmaterial zu seiner Veredelung weiter differenziert, vereint. Eine Präsentation mochte auch bei den Besitzer/innen und den ihren Status legitimierenden Stücken ihren Ausgang nehmen, fortgeführt mit Kunstgegenständen, weiter zergliedert nach Materialien und Gewerben, angereichert mit kunstvollen Apparaturen und Bildnissen angesehener Persönlichkeiten, in deren Anschluss sich die animalische, vegetabile und mineralogische Natur versammelte, schließlich die Objekte der Technik und Völkerkunde, vorgelagert den Tafelbildern, welche wiederum einer Bibliothek, einer Druckerei, einem Labor vorangestellt sein konnten. Entscheidend für die Ordnung der Exponate waren teilweise auch deren Größe oder ästhetisch-dekorative Aspekte wie die Symmetrien der Formen, die Grenzen zwischen Natur, Kunst und Wissenschaft als gleichgültig verwischend.⁹

Wie auch immer sich die Objekte in den Räumlichkeiten und Mobiliaren darboten, das »Chaos«, wie Horst Bredekamp¹⁰ es formuliert, war ein »bedachtes«. Die Kunst- und Wunderkammern waren keine diffusen Rumpelkammern ohne greifbare Systematik, vielmehr Spiegel einer erahnten Welt. Michel Foucault skizziert in seinem Werk *Die Ordnung der Dinge*¹¹ die im Denken und Weltbild der Menschen bis zum ausgehenden 16. Jahrhundert zentrale Vorstellung allerorts existierender Ähnlichkeiten. Diese konnten in äußerlich völlig unterschiedlichen, durch ihre offenkundige räumliche Nachbarschaft aber vermeintlich miteinander verflochtenen und verwandten, miteinander kommunizierenden und sich einander angleichenden natürlichen Erscheinungen transparent werden, wie in dem mit einer Pflanze verwachsenen Geweih eines Hirschs. Sie traten zudem in Spiegelungen und Reflexen ohne Relevanz räumlicher Distanzen zutage, wie in der Erde als Abbild des Himmels oder den Gräsern, die sich anschicken, die Sterne zwillingshaft zu verdoppeln, und schließlich in den ortsunabhängigen, auf Anpassung zielenden Analogien. Bewegende Kräfte stellten außerdem Sympathien und Antipathien dar: Den mächtigen, weil assimilierenden Sympathien, welche die inneren Eigenschaften der Dinge verändern konnten und imstande waren, Pflanzen ins Wasser zu ziehen und

Feuer in Luft zu transformieren, stellten sich die Antipathien als Elemente isolierende Widersacher entgegen, die die Unverträglichkeit zwischen Stoffen wie Feuer und Wasser gezielt initiierten. Die Menschen interessierte diesen Vorstellungen entsprechend nicht nur die äußere wie innere Beschaffenheit von Pflanzen und Tieren, sondern ebenso ihre historische Bedeutung und medizinische Nutzbarkeit, ihre Rolle in Legenden und Fabeln, die Möglichkeiten ihrer künstlerischen Umformung und Verarbeitung oder beobachtete Attraktionen und Unvereinbarkeiten.

Ein derart weit reichendes Interesse korrespondiert mit einem Weltverständnis, nach dem jede natürliche Erscheinung mit unzähligen weiteren, insgesamt alles mit potentiell allem in Verbindung steht und das Wissen demzufolge unendlich sein muss.¹² Tatsächlich existierte bis zum Ende des 16. Jahrhunderts diese Idee eines komplexen Gesamtzusammenhangs, einer göttlichen Einheit der Welt. Man meinte, dass sich unter dem oberflächlich Sichtbaren ein dichtes, von Gott – als Rechtfertigungsinstanz und letzte Referenz diskursiver Ableitung – im voraus angelegtes, die Wirklichkeit durchziehendes Netz von mythischen und magischen, okkulten und geheimen Assoziationen und Entsprechungen versteckt, das es zu entdecken und dekodieren gilt. Hinweise auf diese verborgenen Verbindungen sollten zum einen die als solche erst zu identifizierenden Zeichen, Signaturen an den Ding-Oberflächen gewähren, äußere, von den inneren kündende Übereinstimmungen. Zum anderen wurde angenommen, dass sich die Welt in der Welt selbst spiegelt und die Realität des Makrokosmos sich im Kleinen zu erkennen gibt. Man konzentrierte sich demnach, aus Gründen der Zugänglichkeit, auf den Mikrokosmos, auf das Studium des Greifbaren und den Vergleich von Einzeldingen. An dieser Stelle lässt sich die Bedeutung der Kunst- und Wunderkammern erahnen, die als materielle, räumlich und zeitlich geordnete Archive der gesamten Welt verstanden wurden, als Bühnen des Universums und Mini-Kosmen.¹³

Die Ordnung der Welt nach Linné – das Museum

»Der schönste Raum aber gehört den Äthertieren [...] Einige ausgestorbene Arten wie der durchsichtige Schwebziefer, der verschollene Flautensegler, die Fasel und Lispelblase, sind besonders kostbar. Sie alle gehören nach Linné zur Ordnung der Schattenlosen.«¹⁴

Hans-Joachim Zeidler

Beginnend im späten 17. Jahrhundert scheint sich die Attraktivität und die Selbstverständlichkeit der Kunst- und Wunderkammern in ganz Europa unwiederbring-

lich zu verlieren. Bredekamp¹⁵ verweist in diesem Zusammenhang auf das Los der Dresdner Kunstammer, deren im Jahr 1720 begonnene Zergliederung bezeichnend für eine Entwicklung war, der im Verlauf des 18. Jahrhunderts sämtliche bedeutende Kammern zum Opfer fielen. Die Kunst- und Wunderkammern wurden aufgelöst, ihre Abteilungen auseinander genommen, weil ihre Objektbestände unvollständig, deren Zusammensetzungen unmotiviert und die Ordnungen disziplinlos erschienen. Man gedachte die angesammelten Gegenstände zwar weitgehend zu behalten, sie aber nach neuen Prinzipien zu systematisieren und in die sich im 18. Jahrhundert langsam, im folgenden 19. und bis zum ersten Weltkrieg rasant in ganz Europa ausbreitenden öffentlichen Museen zu überführen. So entstanden naturwissenschaftliche, historische, technische, kunstgewerbliche und ethnographische National-, Orts- und Heimatmuseen, die im Gegensatz zu den durchwegs allein einem exklusiven Betrachter/innen/kreis zugänglichen Kunst- und Wunderkammern einer größeren Allgemeinheit aufgeschlossen waren und deren Sammlungen durch Beschriftungen, begleitende Publikationen und neuartige Ausstellungsmethoden verständlich gemacht werden sollten.¹⁶

Was war geschehen? Es ist eine neue Gesellschaft, die mit der Institution Museum an ihre Konstituierung mahnt und ein neues Weltbild, das sich in deren Klassifikationsparadigmen und Präsentationsformen manifestiert, eine gewandelte Art zu denken, nach der die Ähnlichkeiten unglaublich geworden waren und ihren Zeichen keine ordnungsleitende Kompetenz mehr zugestanden werden konnte. Es ist die Moderne, die sich fordernd ankündigt, mit ihr die Vorstellung einer Welt des oberflächlich Sichtbaren und einer auf dieser Basis systematisch zu vergleichenden und zu beschreibenden Wirklichkeit. Den bestimmenden Impuls dieser Entwicklung gab eine junge, selbstbewusste Wissenschaft, die sich, wie Krzysztof Pomian¹⁷ es formuliert, mit einer stetig steigenden Anhänger/innen/zahl in geräuschvollen Kontroversen mit geheimnisträchtigen Überlieferungen, mit der Magie und Astrologie auseinander setzte und eine Erneuerung der Nomenklatur und der Prinzipien einer den Geist befriedigenden Ordnung forderte. Wiederum überzeugt von der Möglichkeit einer Annäherung an die Ontologie und einer für alle verbindlichen Wahrheit gründete sich diese neue Wissenschaft auf den Gebrauch von Beobachtungs- und Messinstrumenten. Ihre Vertreter/innen wollten sich mit dem Betrachten, Vergleichen und Analysieren weniger Dinge bescheiden, lernten einheitlich zu messen und zu berechnen, empirische Daten in neutrale Bezeichnungen, in ihrer Semantik beständige Zeichen zu transkribieren, immer auf der Suche nach Identitäten und Unvereinbarkeiten, nach allgemein gültigen Gesetzen. Dabei schlossen sie das Hörensagen, Geschmack und Geruch wie andere, in nüchterner und eindeutiger Form nicht zu fassende Kategorien konsequent aus und verbannten die Möglichkeit einer Existenz von Ähnlichkeiten auf die visuelle Ebene. Die neuzeitlichen Wissen-

schafter/innen wollten gesicherte Strukturen etablieren, in die jedes Individuum integrierbar wäre, endlich Ordnung schaffen, vollständig und endgültig den Überblick der Wirklichkeit garantieren, die bald zur Gänze berechnet und am Ende kalkulierbar sein sollte – noch nicht ahnend, dass sie ihren Blick, so Foucault¹⁸, an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert noch einmal neu ausrichten würden: von der Einteilung weg hin zur Anatomie, von der Struktur zum Organismus, von den sichtbaren Merkmalen zur inneren Subordination, vom Tableau zur Serie und vom Raum zur Zeit. Besonders die Zeit ist in diesem Kontext als neue bedeutungsvolle Kategorie hervorzuheben: sie verabschiedet die Dominanz räumlicher Dispositionen zugunsten der Annahme stetig aufeinander folgender Ereignisse, wechselnder Episoden entlang einer Linie, zugunsten der Idee kausaler Verknüpfungen, einem Vorher und Nachher verpflichtet, hin zu einem Ziel.¹⁹

Diesem, an der visuell zugänglichen Welt orientierten Geist der Aufklärung musste das alte, nie gewisse und vollständige System der bestenfalls angedeuteten Ähnlichkeiten mit seinen Ordnungen als gänzlich willkürlich erscheinen – es wurde als konfus, magisch und abergläubisch denunziert. Wie sich mit den Worten Foucaults²⁰ zusammenfassen lässt, hat man das alte Wissen für eines gehalten, das noch nicht vernünftig geworden war, daher war man bedacht, es an die niedrigsten und unwürdigsten Grenzen des Wissens zurückzudrängen, wo es sich nur noch mit der Imagination verbinden konnte, mit den unbestimmten Wiederholungen, mit den umnebelten Analogien.

Anschaulich lässt sich dieser Wandel am Beispiel der Naturmuseen skizzieren: Zwischen 1550 und 1700 nahm die Zahl der Naturaliensammlungen, deren Bestände im Verlauf des 18. und folgenden 19. Jahrhunderts in die naturkundlichen und naturhistorischen Museen Eingang fanden, beständig zu. Ihre Auflösung in die Museen vollzog sich erwartungsgemäß je nach Ort und Sammlung in unterschiedlicher Weise, und obgleich sich auch zeitlich kein einheitlicher Bruch festmachen lässt, gibt es doch einen namhaften Protagonisten dieses Übergangs vom früh-neuzeitlichen Ort des Staunens hin zu dem des Experimentierens und Erforschens dort konzentrierter Naturobjekte. Als wissenschaftlicher Wegbereiter des neuen Museumstyps und prägend für die Darstellung zoologischer und botanischer Sammlungen bis in die Gegenwart gilt der Arzt und Professor für Medizin und Naturgeschichte an der Universität Uppsala, Sammler und Systematiker von Naturalien, Carl von Linné. Wenngleich es bereits vor seinem Werk *Systema Naturae* von 1735 Versuche einer Neuordnung der Natur jenseits des althergebrachten Differenzierungskriteriums der Ähnlichkeit gab, war es, wie Daniela Kratzsch²¹ berichtet, die von ihm entworfene, allgemein gültige, naturimmanente Systematik für das Tier- und Pflanzenreich, die unter seinen Zeitgenossen zur Annahme führte, dass Gott die Welt zwar geschaffen, erst Linné sie aber geordnet habe. Er verwies die Fabelwesen und Monstren der

Sammlungen und schuf ein hierarchisierendes Klassifikationssystem, indem er die Organismen nach klar definierten Merkmalen in ein Gefüge von Kategorien wie Arten, Gattungen, Familien, Klassen und Stämme systematisierte. Es ist die Rationalität der neuzeitlichen Wissenschaft, die aus diesen Begriffen spricht und die sich parallel zu den Museen, in wechselseitigem Austausch bezüglich Auswahlkriterien, Klassifizierungsmaßstäben und Ordnungsprinzipien etablierte, deren immer größere Sammlungen zu immer feineren Einteilungen verhalf und sich darüber hinaus weit in alle gesellschaftlichen Bereiche, diese formierend, ausbreitete. Mit dem 18. Jahrhundert trat schließlich auch die Zeit als Kategorie in die Naturdarstellungen ein. Die Einsicht einer sich verändernden und entwickelnden Natur lässt sich in den Kunst- und Wunderkammern nicht ausmachen, sie waren nie evolutionär intendiert, in ihnen war vielmehr die Vorstellung von territorialen Unterschieden und einem räumlichen Nebeneinander vorherrschend. Zwar gab es den Begriff der Naturgeschichte, er implizierte aber allein die Deskription eines Stoffs, einer gegebenen Beschaffenheit, nicht den historischen Entwicklungsprozess hin zum Gewordenen. Der Natur war nur eine Physiognomie eigen, bis ihre Geschichte im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts die museale Bühne betrat und die Idee eines dem Früheren überlegenen Späteren mit sich brachte.²²

Die Entwicklungen der Wissenschaft veränderten ab dem 18. Jahrhundert auch die Präsentation von Kunst- und Kulturgeschichte. In den zumeist aus adeligen Sammlungen hervorgegangenen kunsthistorischen Museen trat an die Stelle ästhetischer Bewertungskriterien und des Wunsches nach optisch attraktiven Gesamt-szenarien die entwicklungsgeschichtlich orientierte Auswahl repräsentativer Werke mit dem Ziel eines enzyklopädischen Überblicks. Wissenschaftler/innen interessierten sich nun für Komposition, Farbe und Lichtführung als Ausdruck künstlerischer Qualität, für Epochen, Schulen und geographische Ursprünge der Ausstellungsobjekte, um sie entsprechend der neu definierten Kriterien in den Räumen zu gruppieren. Diese Räume zeigten sich noch im 19. Jahrhundert in auffälliger Weise inszeniert, mit farbigen Wandbespannungen, Wand- und Deckenmalereien sowie plastischen Darstellungen ausstaffiert oder mit Blumenarrangements und passenden Möbeln dekoriert. Erst später sollte sich der räumliche Kontext zum durchgängigen Wahrnehmungsrahmen standardisieren und eine Vergleichbarkeit der Objekte eher ermöglichen.²³ In den Geschichtsmuseen, die mit den Nationalstaaten im 19. Jahrhundert zu ihrer ersten Blüte gelangten, suchten Wissenschaftler/innen die historischen Überreste entsprechend der modernen Idee der Meta-Erzählung neu zu strukturieren. Aus schriftlichen Quellen und gegenständlichen Zeugnissen sollte ein geschlossenes Bild des historischen Weltgeschehens offenbar werden, in Ursache und Wirkung miteinander verbundene Episoden bei genauer Betrachtung einen universalen und zielgerichteten Plan zu erkennen geben. Bis weit ins 20. Jahr-

hundert hinein wurde in historischen Ausstellungen auf diese Weise der Eindruck erweckt, dass die Vergangenheit nicht nur rekonstruierbar und in Texten objektiv beschreibbar, sondern mittels etiketten-bestückter Objekte in seriellen Präsentationen und begleitenden Texten auch faktisch darstellbar wäre.²⁴ Für Natur, Kunst und Geschichte gleichermaßen galt, dass für sie monumentale, tempelartige Architekturen geschaffen wurden, deren Aufgabe darin lag, der nationalen Größe der jeweiligen Staaten und ihrem steten Fortschritt mit immensen Baumassen, ausladenden Treppenhäusern und großzügigen Kuppeln zum Ausdruck zu verhelfen.

Zur Darstellung vorwiegend volks- und völkerkundlicher Themen entstanden neben den beschriebenen Präsentationssprachen ensembleorientierte Darstellungsweisen, die sich durch das weitgehende Fehlen chronologischer, typologischer, material- oder funktionsbezogener Systematisierungen sowie sprachlicher Kommentare auszeichneten und einen malerischen Eindruck einer Epoche oder des Lebens ihrer Menschen entwarfen.²⁵ Richtungsweisend für derartige Visualisierungs- und Inszenierungskonzepte waren im 19. wie im 20. Jahrhundert allen voran die Weltausstellungen. Die enorme Konkurrenz in massenhaft dargebotenen Objekten und darzustellenden Kulturen zwang ihre Veranstalter/innen und die teilnehmenden Nationen zu immer neuen unkonventionellen Darstellungsformen, möglichst spektakulären Architekturen, festlich-dekorativen Gestaltungsprogrammen und zur experimentellen Integration neuartiger Technik und Medien. Kurzzeitige Ausflüge in vergangene oder geographisch ferne Welten gewährten so beispielsweise miniaturisierte Dörfer, in Holz und Pappmaché nachempfundene Straßenzüge oder historische Stadtviertel als verdichtete Stimmungsräume²⁶. In diesen weitgehend rekonstruktiven Ensembles wurde die anfängliche Praxis, volkstümliche Kleidungsstücke zur Repräsentation »des typischen Eigenen« oder »des Fremden« über hölzerne Puppen zu stülpen und starr auf Tableaus vor Gemälden und Panoramen zu alltäglichen oder festlichen Szenerien (z.B. Hochzeiten) zu positionieren, bald als zu leblos abgetan. Erst ihre Erweiterung um lebendige Tiere, die Integration von tanzenden und singenden Dichtern, Musikern und Schauspielern in farbenprächtigen Gewändern und folkloristischen Accessoires brachte die gewünschte Verdichtung und Dynamisierung der durchwegs idealisierten Bilder. Gänzlich andere Konzepte forderte im 20. Jahrhundert die Darstellung von wissenschaftlichen und technischen Innovationen. Das Interesse der Besucher/innen daran wurde durch die Übertragung abstrakter Inhalte in verständliche Bilder geweckt, durch Fahrsimulatoren, »gläserne Menschen«, begehbare Periodensysteme und ähnliche, showhaft-szenische, polysensuell ansprechende Attraktionen, die darauf zielten, dem Publikum visuell unzugängliche, naturwissenschaftliche oder technische Erkenntnisse verständlich zu machen und näher zu bringen.²⁷

Die Ausstellung als Montage und Essay – Inszenierungen der 1980er Jahre

»Das ›Museum an sich‹ ist das eigentliche Vorbild aller Museen.

In der Tat ist es ein Museum seiner selbst oder ein Museum, das sich selbst vorführen will. Alle Wände, die Decke und der Fußboden bestehen aus Spiegeln. Im Übrigen ist es leer.«²⁸

Salvador Elizondo

Zurück zu den musealen Ausstellungen: In den 1970er Jahren kam es neben einer inhaltlichen Ausdifferenzierung und quantitativen Zunahme der Museen zu einer folgenreichen Didaktisierung des Mediums Ausstellung. Aus der unter dem Schlachtruf »Lernort kontra Musentempel«²⁹ leidenschaftlich geführten Diskussion um die von vielen als elitär empfundene Verslossenheit des Museums resultierte ein Bekenntnis zu seinem Vermittlungs- und Bildungsauftrag, auch mittels neuer didaktischer Medien und Maßnahmen. In jene objektbestimmten musealen Präsentationen, deren Erscheinung bis zum Beginn der 1970er Jahre durch einen Objektverteilungsplan und einige begleitende Texte definiert war, hielt nun die Graphik ihren Ein- und bisweilen Siegeszug, die neben dem an Bedeutung und Umfang beständig zunehmenden Medium Text zum zusätzlichen elementaren Informationsträger geriet.³⁰

Unter anderem als Folge dieser Didaktisierung kam es in den 1980er Jahren in dem noch jungen Genre personen- und epochenspezifischer, kulturhistorischer Ausstellungen zu einer richtungsweisenden Neuerung. Alternativ (und parallel) zum distanziert-aufklärerischen Präsentationspurismus der klassischen musealen Präsentationen, den didaktisierten Darstellungen der 1970er Jahre und den auf größtmögliche Authentizität zielenden Kulturvorführungen regionaler und Volkskundlicher Museen, entstand ein neuer Typ der inszenierten Ausstellung, dessen Prinzipien sich anschaulich in den von Gottfried Korff konzipierten kulturhistorischen Großausstellungen³¹ nachzeichnen lassen. Mit dem Ziel, immer größere Exponatmengen für das Publikum zu strukturieren und die Objekte entsprechend einer übergeordneten Aussage zu kontextualisieren, wurden kulturgeschichtliche Exponate, erweitert um audiovisuelle Medien, Kunst und gestalterische Maßnahmen zu räumlichen, selbstevidenten Ensembles arrangiert. Im Zentrum stand dabei dem Anspruch nach immer das Objekt, das als »historischer Informant«, als »Kern und Inbegriff des Musealen«³² durch die Form seiner Präsentation betont und (gegenüber den 1970er Jahren) wieder unbestrittener Mittelpunkt der Ausstellung, nun als »Agentur der sinnlichen Erkenntnis«, als »Sammel- und Zeigeort der materiellen Kultur« und »Sacharchiv«³³ definiert, werden sollte. Als grundlegend für dieses Ver-

ständnis erwies sich die Vorstellung der Objekt-Authentizität, d.h. der »historische Zeugnischarakter eines Gegenstandes«³⁴ und die Idee der Objekt-Aura, die Walter Benjamin als »reizvolle Dialektik einer unnahbaren, weil emotionalen und intellektuellen Ferne des Originals und seiner gleichzeitigen räumlichen, sinnlichen und materiellen Nähe und Gegenwärtigkeit« skizzierte³⁵.

Konzeptionell maßgeblich für diese Form des Ausstellens war neben dem Bekenntnis zum historischen Objekt der Wunsch, die den Darstellungen zugrunde liegenden kulturtheoretischen Sichtweisen und Positionen zu vermitteln: die Fragwürdigkeit des Fortschritts(-denkens) und die Zweifelhafteigkeit der großen geschichtsphilosophischen Konstruktionen, die Unzugänglichkeit jeder Vergangenheit und folglich die Konstruktivität jeder Wahrheit bzw. Fiktionalität jedes Darstellungsversuchs oder die Enthierarchisierung von Gegensatzpaaren wie Traum und Realität, Vernunft und Wahnsinn oder Hoch- und Populärkultur.

Der Annahme, Vergangenheit sei nicht abbildbar, fielen zuallererst die rekonstruktiven Inszenierungen zum Opfer, jene in bestimmten Museumstypen bis heute verbreiteten, dabei immer zweifelhaften, weil Geschichtsbild verstärkenden und Klischee festigenden, gefälligen Idyllen des Gestern. Die neuen Geschichtsausstellungen verweigerten sich allen naturalistischen Bildern, die den Betrachter/innen an ferne Orte und in andere Zeiten zu versetzen vorgaben, den akribisch lückenlosen Nachbildungen vermeintlich kompletter Anschaulichkeit und geschichtlicher Wahrheit, jedem fingierten, ach so lebendigen Eindruck letztlich illusionärer Authentizität.³⁶ Der künstliche Charakter jeder musealen Welterzeugung sollte durch gezielte Verfremdungen und Brechungen – Korff eignete sich hierfür die vom britischen Museumstheoretiker Stephen Bann skizzierte Idee einer »ironischen Museographie«³⁷ an – deutlich gemacht und so eine Reflexion hergebrachter kontextueller Bezüge und Lesarten in Gang gebracht werden.³⁸ Ziel war es, eben »kein lückenloses Bild«, keine »detailreiche Dokumentation«, keinen »Gang durch die Geschichte von A bis Z« vorzutäuschen. Vielmehr sollte »historisch kritisch« die Geschichte als »Geschichte im Plural« disparater Wirklichkeitsbereiche, die schillernde Vielfalt »sich durchdringender, reibender und ergänzender Gebilde und Kraftfelder«, im »Neben- und Gegeneinander«, mit ihren »Bezügen und Brüchen, Bild- und Leitbildwechsel«³⁹ sichtbar werden. Diese Einbeziehung unterschiedlicher Wirklichkeitsbereiche legte eine transdisziplinäre Annäherung an Themen und den Versuch einer fruchtbaren Verflechtung von Dokumenten und Diskursen der Politik- und Kulturgeschichte, der Technik-, Sozial-, Natur- und Religionswissenschaften nahe. Eine spezielle Rolle wurde der Kunst zuteil: Hintergrund ihrer Aufwertung im historischen Ausstellungskontext bildete die Annahme, dass sich künstlerische Objekte semantisch dicht teilweise eher als historische eignen, die Komplexität von Ereignissen zu fassen und der Nicht-Darstellbarkeit der Vergangenheit sublim und mit Witz zu begegnen.⁴⁰

Zur Verbindung der Disziplinen und ihrer gegenständlichen Zeugnisse kam jene von Hoch- und Populärkultur auf Ebene der Objekte wie im Bereich der Gestaltung hinzu, die sich nun auch von trivialen Genres leiten ließ. Zudem ergab sich für die dem Original traditionell oppositionelle Kopie eine neue Rolle, wo Reproduktionen, beispielsweise ihren Vorbildern gleichgesetzt, genutzt wurden, um gängige Hierarchisierungen und Entschlüsselungsmuster der Rezipient/inn/en zu unterlaufen und ihre mögliche Überzeugung von einer durch Originale eher möglichen Vergangenheitsannäherung zu destabilisieren.⁴¹

Den Pathos und die Feierlichkeit manch traditioneller Geschichtsdarstellung sollte ein Aufzeigen der Rezeptions- und Forschungsgeschichte relativieren – ein Herausstellen des sich beständig wandelnden Erkenntnisstandes und damit korrespondierender Denkweisen und Weltansichten, die Erörterung historischer Geschichtsbilder und ihrer Formungsprozesse, ein gezieltes Hinweisen auf die Protagonist/inn/en auch alltäglicher und propagandistischer Geschichtsproduktion, schließlich die erhellende Konfrontation synchroner, dabei durchaus differenter bis gegensätzlicher Interpretationsansätze und Theorien. Dem entsprechend wurden gegenwärtige Wahrnehmungs- und Bewertungsschemata zum Gegenstand der räumlich-gegenständlichen Geschichtsbetrachtungen und die Präsentationen als zeitgemäß-interpretative in Richtung Vergangenheit, als Spiegel aktueller Forschungsergebnisse, Wissenschaftsdiskurse und Geschmacksvorstellungen vorgestellt.⁴² Das hohe Maß an Reflexion schloss schließlich das Medium Ausstellung mit ein, indem versucht wurde, deutlich zu machen, dass Ausstellungen nur im Kontext sozialer Codes, von Wissen und Verständnis, als Speicher wechselnder Geschichtskonstrukte und Ausdruck sich wandelnder Machtverhältnisse zu verstehen und immer an die Werthaltungen und Weltansichten ihrer Kurator/inn/en und Gestalter/innen gebunden sind.⁴³

Wie konnten nun diese konzeptionellen Leitideen zum Ausdruck gelangen, wie beeinflussten sie die Erscheinung der Ausstellungen? Eine Umsetzung der neuen Prinzipien wäre nicht ohne eine in ihrer Bedeutung und Funktion neu bewertete Gestaltung denkbar gewesen. Nach wie vor oblag es den nun teils prominent als Ausstellungsdesigner/innen auftretenden Architekt/inn/en und Bühnenbildner/innen die Exponate durch entsprechende Maßnahmen zu rahmen und zu schützen, sie zu ordnen und zu strukturieren sowie Parcours und rhythmische Abläufe zu definieren. Die Hinwendung zur Inszenierung als gestalterisches Prinzip⁴⁴ vergrößerte aber die Wichtigkeit und den Anteil der Gestaltung am Gesamtergebnis einer Ausstellung und bezeugte gleichzeitig ein neues Bewusstsein von der Ausstellung als ästhetisches Medium. Wie im Theater ging es in Ausstellungen nun darum, eine Geschichte sinnlich-reizvoll in Szene zu setzen, den inhaltlichen Stoff interpretativ umzusetzen, visualisierend zu deuten und zu interpretieren. Kulturphilosophische und geschichtstheoretische Haltungen wie die Vorstellung einer prinzipiellen Nicht-Darstellbarkeit von

Geschichte gelangten in Verzerrungen und Sinnestäuschungen zum Ausdruck, die den schönen Schein kompletter Anschaulichkeit dekomponierten. Der Wunsch, die Relativität jeder wissenschaftlichen Erkenntnis hervorzuheben, ermöglichte poetische und artifizielle Bilder, metaphorische und spielerische Übersetzungen nun auch in historischen Präsentationen. Erwartungshaltungen des Publikums wurden durch unerwartete Objekt-Kollisionen und kompositorische Kontrapunktierungen konsequent irritiert oder die unüberwindbare Kluft zwischen Gegenwart und Vergangenheit durch eine Bloßstellung der Exponate in einer als gegenwärtig erkennbaren Struktur, beispielsweise durch die Konfrontation mit neuen Medien und Ästhetiken vorgeführt. Lesarten und Bedeutungen sollten durch Atmosphären und Stimmungen provoziert und gelenkt werden, die erst durch die Einbeziehung neuer inszenatorischer Bedeutungsträger entstehen konnten. So traten zu den wertend miteinander in Beziehung gesetzten Objekten und den klassischen Hilfsmitteln Vitrine, Sockel u.ä. verstärkt atmosphärische Medien wie Architektur und Farben, Töne und Licht.

Insgesamt folgten diese konzeptionellen und gestalterischen »Irritations-Strategien« dem Ziel, in den Betrachter/inne/n jenen produktiven Schock auszulösen, den Benjamin als *die* Aufmerksamkeit fokussierende Wahrnehmungsform der Moderne interpretierte und den er als Störelement und didaktisches Mittel geeignet meinte, die Wahrnehmung in »blitzhafter Erkenntnis« zu intensivieren.⁴⁵

Immersion und Reflexion.

Intensivierungen der letzten Jahre aus dem Geist der 1980er Jahre

»[V]irtuelle Aquarien: Darin schwimmen anmutig fünfzig Exemplare zehn verschiedener Spezies herum, die wie echte Lebewesen versorgt und ernährt werden müssen, damit sie nicht eingehen, auch die Wasserqualität des nicht existierenden Wassers muss überwacht werden, seine Temperatur kontrolliert werden, und man kann ferner, damit es nicht nur Verpflichtungen gibt, den Boden des Aquariums mit verschiedenartigen Felsen und Pflanzen dekorieren, außerdem hat der glückliche Besitzer dieses Wunders noch eine Bandbreite von Tönen zur Verfügung, die es ihm ermöglichen, sich mit so verschiedenartigen Lautwelten wie der eines karibischen Strandes, eines tropischen Urwalds oder eines Seesturms zu umgeben, während er seine Fische ohne Innereien und Gräten betrachtet.«⁴⁶

José Saramago

Mit den gebrochenen Geschichtsinzenierungen der 1980er Jahre wurde ein Maßstab gesetzt. Und scheinen sie, angesichts aktueller, Aufsehen erregender Ausstel-

lungskonzepte und Gestaltungslösungen, auch häufig nur noch wie ein zaghafter Beginn, muss festgehalten werden, dass sie deren Basis bilden und sich eine heute andersartige Erscheinung vieler Ausstellungen nicht durch neue Paradigmen oder ein neues Medienverständnis, sondern weitgehend durch die radikale Einlösung der vor 25 Jahren formulierten Prinzipien und Forderungen erklären lässt. Welche Entwicklungen lassen sich für die beiden letzten Jahrzehnte nachvollziehen? Die Zahl der Ausstellungen hat weiter zugenommen, immer spektakulärere Orte außerhalb der Museen wurden erschlossen, mit neuen Themen und Inhalten kamen neue Bedeutungsträger und neue kuratierende und gestaltende Professionen hinzu. Auf konzeptioneller und gestalterischer Ebene lässt sich kein einheitlicher Trend ausmachen, vieles existiert parallel. Die Kunst- und Wunderkammern wurden seit den 1990ern erneut und verstärkt zu einer Bezugsgröße internationaler Ausstellungsaktivität erhoben. Ein zwischenzeitig für veraltet gehaltener Präsentationspurismus, die Konzentration auf ein vereinzelt Objekt erlebt in unterschiedlichen Sparten und aus unterschiedlichen Gründen – gezielte Gegenbewegung zu den Inszenierungen, Rückbesinnung auf die Sammlung als Kernstück des Museums, finanzielle Motive etc. – eine Renaissance. Historische Ausstellungen stehen in der kritischen Tradition der 1980er Jahre oder werden durch Historiker/innen als Ausstellungsmacher/innen bestimmt, die jede stattgefundenene theoretische Befassung mit Fragen des Ausstellens beharrlich ignorieren. Wissenschaftsausstellungen boomen und schwanken zwischen reduzierten Objekt-Text-Darbietungen und opulenten Bild- bzw. Raumerfindungen. Dies gilt auch für technische Präsentationen, die sich mit neuer Konkurrenz in Form durchaus erfolgreicher, betont interaktiver Science Center konfrontiert sehen. In den Naturmuseen sind raumgreifende Environments und ein ganzheitlicheres Themenverständnis zu den Darstellungen einer in Reih und Glied aufgespießten und in sich ruhenden Natur getreten. Volks- und Völkerkunde hinterfragen indes kritisch ihre hergebrachten, idyllisierenden Konstruktionen oder widersetzen sich jeder Auseinandersetzung mit der eigenen Tradition, indem sie ihre Sammlungsgüter Kunstwerken gleich vereinzeln und ästhetisieren.

Ich möchte mich im Folgenden auf die Befassung mit zwei wesentlichen Trends konzentrieren⁴⁷: erstens auf stark inszenierte bzw. szenographierte Kulturgeschichts-, Natur- und Wissenschaftsinterpretationen, welche die in den 1980er Jahren aufgetretene Idee der Ausstellung als sinnlich-ästhetisches, bildhaftes Medium mit neuen Mitteln und Strategien konsequent fortführen und zweitens auf Präsentationen, die theoretische Positionen zur Institution Museum und zum Medium Ausstellung, zu Fragen der Repräsentation, zu Rezeptions- und Wahrnehmungsverhalten, zur Rolle und gesellschaftlichen Verantwortung der Kurator/inn/en und Gestalter/innen u.ä. relativ unabhängig von ihrem jeweiligen Thema – jedoch diesem gleichwertig – zum Gegenstand haben.

In den letzten Jahren gab es im deutschsprachigen Raum einige große, zwischen Kultur-, Natur- und Wissenschaftsgeschichte angesiedelte Ausstellungen, die durchgängig als bildlich-räumliche Medien konzipiert waren. Entgegen den bekannten, personen- und epochenspezifischen Großausstellungen zeichnen sich diese Präsentationen dadurch aus, dass sie komplexe und gegenständlich schwer fassbare Themen wie »Gesundheit«, »Hirnforschung«, »Glauben« oder »die Zukunft der Natur« aufgreifen, klare Botschaften (»Gesundheit ist mehr als Schulmedizin«, »Natur ist eine vom Menschen manipulierbare und konstruierbare Größe« etc.) und nicht mehr einzelne Objekte in den Mittelpunkt stellen, einen Bogen des Zusammenhangs nur noch über Begriffe schaffen und die Dokumentation historischer Sachverhalte um gegenwarts- und zukunftsbezogene Inhalte erweitern. Entsprechend der Nicht-Darstellbarkeit der zu präsentierenden Inhalte auf konventionellem Wege und der zumindest teilweisen, gegenständlichen Unfassbarkeit der zu thematisierenden Zeiten haben sich die Bedeutung einzelner Medien sowie die Formen der Präsentation verändert. Was die Rolle einzelner Bedeutungsträger angeht, scheint vor dem Hintergrund der in den 1980er Jahren entwickelten Inszenierungen insbesondere nennenswert, dass Objekte zugunsten atmosphärischer Gesamteindrücke entmachteter werden, ihr Status (originaler Überrest, Kunstwerk etc.) als gleichwertiger Bestandteil gestalterischer oder künstlerischer Environments nicht mehr zu erkennen ist oder, und das steht im Widerspruch zu jeder musealen Tradition, auf klassische Objekte überhaupt verzichtet wird. Zu berücksichtigen ist dabei, dass herkömmliche Exponate – entsprechend der gegenwarts- und zukunftsbezogenen Ausstellungsinhalte – schwieriger zu finden sind bzw. überhaupt erst erfunden werden müssten, während mit den neuen technischen und medialen Möglichkeiten viel versprechende, zusätzliche inszenatorische Bedeutungsträger mit durchaus ästhetischem Potential hinzugekommen sind. Licht- und Klanginstallationen, Gerüche und Temperaturen schaffen nicht mehr bloß Atmosphären, sondern stehen im Dienste von Aussage und Information. Als Informationssysteme bereits erprobte audiovisuelle Medien erweitern nun das Vokabular und das Objektrepertoire der Gestalter/innen, die mit ihrer Hilfe den realen Ausstellungsraum entgrenzen und flexible, dynamische Illusionsräume kreieren. Längst befreit von der Idee der einzig wahren Erzählung bzw. von einer Abbildfunktion emanzipiert, erfinden Künstler/innen und Designer/innen Ausstellungsstücke und visualisieren farbenprächtig naturwissenschaftliche Erkenntnisse, für die es in Wirklichkeit keine bildliche Entsprechung gibt. Tänzer/innen und Schauspieler/innen setzen als neue Ausstellungs-Protagonist/inn/en die statischen Objektdarbietungen in Bewegung und tragen zu einer spielerischen Erfindung nur noch möglicher Bilder und Wirklichkeiten sowie zu einer Hybridisierung des Mediums Ausstellung bei, die sich auch zeigt, wo Aquarien und Bibliotheken oder ganze Planetarien, Zoos und Kinos zum Teil der Präsentationen werden.

Diese Präsentationen werden dabei wesentlich durch Gestalter/innen aus den Bereichen Kunst, Film, Comic, Kostümbild, Mediendesign, Musik und Tanz mitentwickelt, die Ausstellungen als räumliche Gesamtkunstwerke begreifen, die gegen jeden Aufklärungsimperativ klassischer Museen nur noch zur Auseinandersetzung mit einem Thema provozieren wollen. Und diese Provokation soll weitgehend durch Inszenierungen erfolgen. Dass diese sich qualitativ von jenen der 1980er Jahre unterscheiden, will eine neue Sprache⁴⁸, so beispielsweise die Einführung des Begriffs der »Szenographie« Glauben machen. Szenographie bezeichnet die künstlerische Interpretation und szenische Umsetzung von Inhalten, die durch gestalterische Mittel deutlicher und prägnanter in ihrer Wirkung und damit in der intendierten Aussage werden sollen⁴⁹ – was einem vom Konzept der Inszenierung durchaus bekannten Anspruch gleichkommt. Während Inszenierungen jedoch primär durch architektonische und Bühnenbildnerische Maßnahmen geprägt waren, praktiziert die Szenographie die Integration und grenzauflösende Kombination von Elementen anderer Herkunft, wie Tanz und Film, Musik, Choreographie und Kunst, unter Einbeziehung sämtlicher technischer Möglichkeiten. Dieser Definition nach könnte man Szenographie als Intensivierung und Dynamisierung der bekannten Inszenierungen verstehen: keine Andeutungen mit Vorbehalt in abstrakt-gebrochenen Übersetzungen mehr, sondern räumlich ganzheitliche Environments; keine bloß mit Licht akzentuierten Objektkompositionen im erkennbar bleibenden Ausstellungsraum, sondern die Verschmelzung gestalterischer Arrangements mit Innenraum und Architektur zur geschlossenen Gegenwirklichkeit; keine statischen Bilder, sondern flexible, atmosphärisch dichte und interaktive Illusionsräume, in die man temporär eintauchen kann.

Die immersive⁵⁰ Kraft, die von solchen Ausstellungsszenarien ausgeht, erinnert an den vereinnahmenden Charakter und die manipulativen Strategien der in Museumskreisen üblicherweise ignorierten kommerziellen Erlebniswelten.⁵¹ Wie H. Jürgen Kagelmann⁵² erklärt, übersetzen diese ihre Inhalte in einfach verständliche, dreidimensionale Bilder, die dann, zu Geschichten mit einem Anfangs-, Mittel- und Endteil verknüpft, fließend und scheinbar ohne Bruch ineinander übergehen. Das Publikum bewegt sich durch diese Bildgeschichten wie durch einen nachgestellten Film, der in seinen narrativen Strukturen (»Märchenschema«) zwar dem Bekannten folgt, angereichert mit überraschenden Farben, Formen und Materialien, belebt durch personalisierte Gegenstände und interaktive Angebote aber eine Welt entstehen lässt, die mit der uns vertrauten räumlich wie ästhetisch konsequent bricht. Verstärkt wird dieser Bruch durch einen hermetischen Abschluss von der Außenwelt. Fenster, die einen Blick nach draußen erlauben würden, fehlen, die Innenräume werden mit Farben, Stoffen, Tönen und Licht überzogen, von Projektionen überlagert oder neutralisiert. Der konsequente Verzicht auf Leerstellen und Lücken

lässt die Außenwirklichkeit vorübergehend vergessen und ermöglicht erst die Schaffung einer neuen greifbaren und »authentisch« wirkenden Welt. Neben architektonischen Maßnahmen werden dazu Licht- und Klanginstallationen, Gerüche und wechselnde Temperaturen eingesetzt oder das Gleichgewichtsgefühl gezielt irritiert; so wechseln Tag und Nacht effektiv im Fünfminuten-Takt, der Wald entsteht aus einem stimmungsvollen Chor seiner Bewohner/innen und die Fahrt auf den Grund des Meeres wird durch die sich ändernden Druckverhältnisse fühlbar. Erlebniswelten sind vereinnahmende Phantasie- und Gegenwelten auf Zeit, Gesetze, denen klassische museale Präsentationen unterliegen, sind ihnen fremd, was sich u.a. zeigt, wenn sie Realität und Fiktion nach Belieben kombinieren oder räumliche und zeitliche Grenzen einfach ignorieren.

Dem nähern sich aktuelle Ausstellungen an, in dem sie beispielsweise einem Realisierungszwang folgen, der sich in Visualisierungen und Materialisationen naturwissenschaftlicher Erkenntnisse und Vorgänge manifestiert. Es genügt in Ausstellungen nicht mehr, Spuren anzudeuten, es gilt vielmehr, visuell eindrucksvolle und gegenständlich greifbare Zeichen für das Kleine, Komplexe und Ungreifbare zu erfinden. So wird der Prozess der Zellteilung nicht mehr beschrieben, sondern als dramatische Reise im dreidimensional-virtuellen Raum vorgeführt. Was sich auf Ebene zwei- und dreidimensionaler Objekte erkennen lässt, hat auch Bedeutung auf Ebene der Gesamtpräsentation, die durch metaphorische und allegorische Bildräume, visuell-dynamische und akustisch angereicherte Rundum-Illusionsräume bestimmt wird. Als Erfolg versprechend gilt weiters – auf Basis einer ausgeprägten themenzentrierten Gesamtkonzeption – die Inhalte in Geschichten zu binden. Das Ausstellungsstück ist dabei bestenfalls noch als Signal einer Geschichte gefragt, deren Episoden und Kulissen das Publikum durchwandernd erkunden kann. An die Stelle verbindender verbaler Erläuterungen treten dabei optische Texturen: Eine semantisch aufgeladene Architektur verklammert die Bedeutungsträger zwischen Anfang und Ende, mit Ursachen und Wirkungen, Höhepunkten und Happy Ends zu linear vorwärts drängenden Ereignisfolgen. Gleichzeitig sucht die Dramaturgie die Bildung von Hypothesen und Assoziationen, Rhythmen von Spannung und Entspannung gezielt zu steuern. Eine weitgehende Identität mit dem traditionellen Erzählschema begünstigt das Verstehen, aber auch ein spielerischer Umgang mit dramaturgischen Mustern und systematisch herbeigeführte Konventionsbrüche stehen dem Merken und Erinnern nicht zwangsläufig entgegen, wenn die thematisierten Inhalte zumindest in Ansätzen bekannt sind und so einzelne Zeichen oder Bilder als Auslöser genügen, um im Kopf der Betrachter/innen Assoziationen und Geschichten zu provozieren. Weiteres Kennzeichen aktueller Ausstellungsinszenierung ist ein weitgehend kreativer Umgang mit gängigen Raum- und Zeitkonzepten. Nun ist das Museum seit jeher Ort alternativer Raumordnungen und ideell geraffter, verdichteter Geographien gewesen. Neu ist

aber, dass die Extraktion und Neukombination bestimmter Objekte nach Maßgabe der Attraktion und Sensation erfolgt und auf die rasche Rezipierbarkeit im schnellen Durchgang zielt. Zum Umgang mit Zeit und Dauer ist zu bemerken, dass die traditionellen Konzepte zugunsten einer scheinbaren Gleichzeitigkeit der dargestellten Ereignisse an Bedeutung verlieren und technisch aufwendig »Eigenzeiten« geschaffen werden: Basierend auf einem, mittels Architektur und Gestaltung herbeigeführten Bruch mit dem Außenraum, der jede Verortung und Orientierung erschwert, erfolgt so beispielsweise der Durchlauf der Jahreszeiten im Ein-Stunden-Takt. Zur Auflösung von Raum und Zeit kommt jene von Realität und Fiktion hinzu. Dies bedeutet, die Fiktion wird nicht nur eingelassen, es kommt zu einer Enthierarchisierung von Imagination und Wirklichkeit, wo das nach heutigem Ermessen wissenschaftlich Nachweisbare vom Phantastischen nicht mehr zu unterscheiden ist. So werden wie selbstverständlich digital erzeugte Organismen in Ausstellungen aufgenommen oder bildgewaltig Reisen vom Urknall bis zum denkbaren Ende hin organisiert. Als weitere, erfolgsversprechende Strategien gelten Personifizierung und Partizipation. In Geschichts- und ethnographischen Schauen wird das Publikum durch persönliche Schicksale, gleich ob realer oder fiktiver Personen emotional angesprochen, in Natur(wissenschafts)präsentationen Tiere und Objekte personifiziert oder mit Hilfe lebender Protagonist/inn/en Streichelzoo spezifische Rezeptionsmuster aktiviert. Durch die Partizipation werden aus Besucher/inne/n und Zuschauer/inne/n aktive Mitspieler/innen, die Chromosomenklingeln bedienen oder in virtuellen Welten für positive wie negative Umweltentwicklung verantwortlich sind. Ganz wesentlich schließlich für die Vereinnahmung des Publikums sind Stimmungen und Atmosphären. Die Rezepte des »Emotionsdesigns«, zur Konstruktion von »Gefühlsszenarien« sind dabei so einfach wie bekannt: Über die Architektur (Raumgrößen, -formen und -folgen) stülpen sich modifizierend Farben und Licht, dazu kommen akustische Reize als Stimmungselemente. Materialien, Gerüche und Temperaturen tragen zu einer weiteren atmosphärischen Verdichtung bei, die auch reizintensive Alternative zur filmischen Beschleunigung sein will. Ziel der beschriebenen Maßnahmen ist die Schöpfung in sich geschlossener Welten, in denen sich das Publikum ohne die Ablenkungen der Außenwirklichkeit auf die dargebotenen Inhalte konzentrieren kann.

Erlebniswelten weitgehend anderer Art erschließen sich in Präsentationen, die man als thematisierte Diskursausstellungen beschreiben könnte. Wie für die bildbestimmten, szenographierten Thementausstellungen gilt für diese, dass sie Inhalte aufgreifen, die komplex und vielschichtig keine bestimmten, einzig sinnvollen Erzählungen bzw. Objekte nahe legen. Es bleibt den verantwortlichen Kurator/inn/en und Gestalter/inne/n überlassen, nach ihrem Ermessen und mit Hilfe von Objekten und Texten, künstlerischen und gestalterischen Installationen eine Narration zu entwickeln und Botschaften zu formulieren. Anders als in den beschriebenen

szenographierten Präsentationen ist nun, dass sich diese, gern wissenschaftlichen, politischen oder gesellschaftlichen Problem- und Fragestellungen zugewandten Ausstellungen nicht mit der Vermittlung einzelner, einfacher Botschaften begnügen, sondern dass in einem räumlich-ästhetischen, eben dem Medium genehmen Erforschen des Sachverhalts, unterschiedlichen Erklärungsversuchen, Interpretationsansätzen und Theorien zum gegenständlichen und räumlichen Ausdruck verholfen wird. Diese artikulieren sich, wie bereits in den 1980er Jahren, in Objektanordnung und -dichte, in gestalterischen Maßnahmen und künstlerischen Interventionen, sie zeigen nunmehr aber die Tendenz, die Gesamtdarstellungen zu dominieren und den empirischen Beleg zum bloßen Anschauungsmaterial zu degradieren. Deutlich vor Augen geführt werden dem Publikum auch die Rahmenbedingungen des Ausstellens, die Bedeutung gebende Macht der Institution Museum, die Traditionen und Besonderheiten des Mediums Ausstellung oder die Rolle und Verantwortung der Gestalter/innen und Kurator/inn/en.

Im Folgenden soll dieses Modell am Beispiel einer Ausstellung für zeitgenössische Kunst präziser dargelegt werden. Nicht alles an dieser Präsentation war neu, ihr Konzept aber voll von Überlegungen, die für die hier verhandelte Frage nach der Beziehung von Ausstellungen und Wirklichkeiten relevant sind. Obwohl der Darstellung von Kunst in den bisherigen Ausführungen keine nennenswerte Beachtung geschenkt wurde, steht eine Kunstaussstellung bewusst, als einladendes, aufforderndes Beispiel dafür am Ende, dass in Kunstkontexten eher möglich scheint, was Ausstellungen der Geschichte, Natur oder Technik an selbstkritischer und spielerischer Reflexion, an Ironie und Witz häufig schmerzlich vermissen lassen.

Protections. Das ist keine Ausstellung war der Titel eines von Christine Peters und Adam Budak kuratierten Projekts, das ganz unterschiedlichen Facetten von Schutz und Sicherheit gewidmet war und vom 23. September bis zum 22. Oktober 2006 im Rahmen des Steirischen Herbstes am Kunsthaus Graz stattfand. Auf zwei Etagen und unter Einbeziehung des städtischen Außenraums beschäftigten sich rund 25 internationale Künstler/innen in Videos, Installationen, Performances, Texten, Sounds etc. mit einzelnen thematischen Aspekten. Zu den Arbeiten der Künstler/innen gab es ein umfassendes Rahmenprogramm, das unter den Überschriften *Curating as Performance*, *Guided (Artist) Tour as Performance*, *Book as Performance*, *Performative Lecture* und *Special Events im Generosity Broadcast House* rund 20 Veranstaltungen, kleinere Vernissagen, Führungen, Buchpräsentationen, Lesungen und Workshops zusammenfasste und die Rolle einzelner Medien und Bedeutungsträger (z.B. Architektur, Sound, Performance und Theater) sowie die für Kurator und Kuratorin maßgeblichen theoretischen Bezugspunkten ihrer Konzeptfindung und Projektentwicklung ins Zentrum rückte.



Abb. 1: Roman Ondak, *The Stray Man, tägliche Performance, Außenraum um Gutshaus Kranz, Protections, Kunsthaus Graz 2006*.
Quelle: Bild- und Tonarchiv der Landesmuseum Joanneum GmbH

Protections hat einiges zu Schutz und Fürsorge versus Überwachung und Kontrolle, zu einem, wie es scheint, grundlegenden Wunsch nach Geborgenheit oder dem Bedürfnis nach Trost und Sicherheit angedeutet, aufgebracht, ins Bewusstsein geführt. In erster Linie aber war *Protections* – wie in der Provokation des Untertitels bereits angedeutet – eine Ausstellung über das Ausstellen selbst, haben Kurator/in in einer geschickten Verstrickung thematischer und museologischer Fragen erstere zum bloßen Anlass für eine Auseinandersetzung der Tradition und gegenwärtigen Identität, der Grenzen und Möglichkeiten von Ausstellungen als hybride Medien genommen und ein Konzept zur Infragestellung musealer Grundprinzipien erstellt.

Die Basis dieses Konzepts bildete eine kritische Befassung und Neudefinition der Rollen bekannter Ausstellungs-Protagonist/inn/en – der Künstler/innen und Kurator/inn/en, der Gestalter/innen und schließlich des Publikums: Die Künstler/innen traten in *Protections* häufiger als gemeinhin üblich in Erscheinung, ihre Anwesenheit blieb nicht auf den Vernissagen-Abend beschränkt. Viele ihrer event-

und prozessbasierten Arbeiten, Performances und Installationen entstanden im Ausstellungsraum im Laufe der Wochen vor Ort und im Dialog bzw. unter Teilnahme der Besucher/innen immer neu. Das Publikum erhielt dadurch die Möglichkeit, die Künstler/innen nicht nur zu beobachten und in speziellen Führungen zu befragen (z.B. *Markus Schinwald&Oleg Soulimenko, A STAGE MATRIX 2, Dauer-Performance*), sondern sich aktiv bzw. als Auftraggeber/innen ins Geschehen einzubringen (z.B. *Elisabeth Penker, Untitled Instrument (Sonic Structure)*; *Dejan Spasovik, Amulett, Live-Performance*), an Diskussionen und Exkursionen teilzuhaben (*Apolonija Šuštersic, MUSU Bus*) oder Detektiv/inn/en gleich künstlerische Arbeiten überhaupt zu finden bzw. als solche zu identifizieren (z.B. *Kris Martin, Endless Landscape, Installation*; *Philippe Rahm, Polarized Gutshaus Kranz, Architektonische Intervention*). Für die Besucher/innen bedeutete *Protections* insofern auch eine Herausforderung. Aus einer passiven Konsumationsrolle befreit, sollten sie zur Entwicklung und zum Gelingen der »Ausstellung« beitragen, manches künstlerische Projekt konnte erst durch ihr Engagement entstehen. Als Lohn dafür gab es aber weder gefällige Geschichten noch kurzweiliges Amusement, sondern Verwirrungen (schon beginnend mit dem Titel der Schau) und Irritationen von Erwartungshaltungen (wo die Grenzen der neuen Freiheit nicht eindeutig markiert waren), kein verbindendes thematisches Narrativ, sondern bestenfalls Einblicke in das komplexe

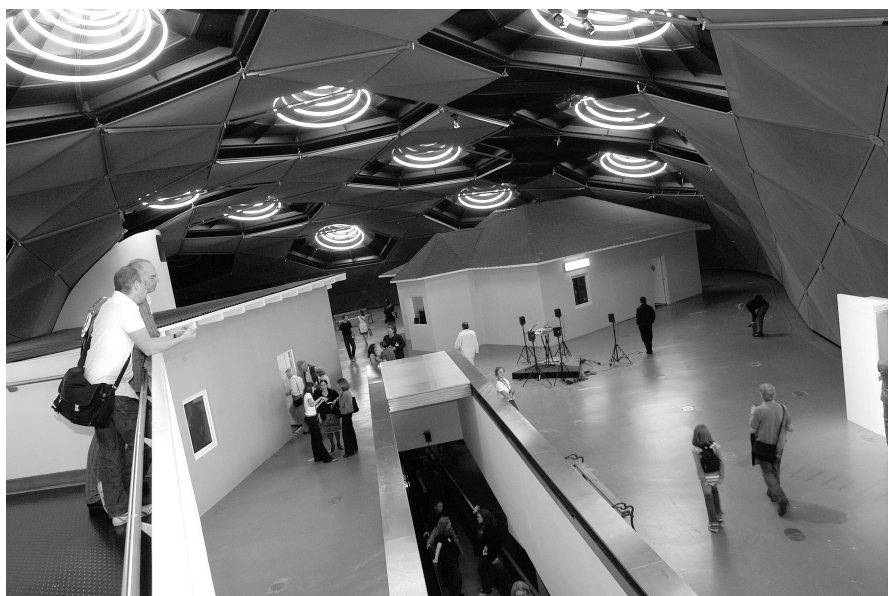


Abb. 2: *Elmgreen & Dragset, Home, 3 Fertigteilhäuser, Protections, Kunsthaus Graz 2006.*
Quelle: Bild- und Tonarchiv der Landesmuseum Joanneum GmbH



Abb. 3: Markus Schinwald & Oleg Soulimenko, A STAGE MATRIX 2, Dauer-Performance, Protections, Kunsthaus Graz 2006. Quelle: Bild- und Tonarchiv der Landesmuseum Joanneum GmbH

Konzept von Kurator/inn/en und irgendwann die Einsicht, Teil ihres Spiels, ihrer Versuchsanordnung um das Medium Ausstellung zu sein.

Dabei haben Kurator/in selbstkritisch auch ihre Rolle zur Diskussion gestellt. Kurator/inn/en sind im bekannten Fall Repräsentant/inn/en einer Institution, sie sind mächtig, weil sie festlegen, was wesentlich ist, Expert/inn/en und Künstler/innen einladen, mitunter selbst prominent allein durch ihre Person Aufmerksamkeit und Öffentlichkeit für ein Projekt schaffen, sich zurückziehen, wenn die Vernissage zu Ende geht und dem Publikum für Fragen und Kritik nicht zur Verfügung stehen. Diese Charakterisierung traf auf die Kuratorin und den Kurator von *Protections* weitgehend nicht zu. Sie haben die »Ausstellung« zum quasi demokratischen Projekt erklärt, indem sie inhaltlich-konzeptionelle Macht an die so genannten Subkurator/inn/en abgegeben (diese haben im Laufe der Wochen weitere Arbeiten in den Ausstellungsraum gebracht) und ihr ursprüngliches Konzept aufgrund der Vorschläge des Gestalterteams verworfen haben: Das Künstlerduo Elmgreen&Dragset positionierte sich mit drei ins Kunsthauseingebauten Fertigteilhäusern nicht nur selbstbewusst und radikal gegen die Individualität der viel beschriebenen und prominenten Architektur des Kunsthause, sondern zwang Kurator/in ihren ursprünglichen Plan, durch mobile Plattformen und Inseln, wandernde Objekte und Installationen täglich neue Blickachsen und Beziehungen zwischen den einzelnen Arbeiten zu erlauben, aufzugeben. Adam Budak und Christine Peters haben darüber hinaus Deutungsmacht abgegeben, indem sie Künstler/innen gebeten haben, in öffentlichen Führungen über ihre Arbeiten und die anderer Künstler/innen zu sprechen und haben Wissenschaftler/innen und Kritiker/innen (Claire Doherty, Nina Möntmann, Jan Verwoert, Beatrice von Bismarck) gewonnen, einen Teil jener Texte der Öffentlichkeit vorzustellen, die für sie im Laufe ihrer Arbeit am Projekt zu Leittexten geworden waren. Dabei waren sie nahezu täglich präsent, haben über 20 Veranstaltungen begleitet und moderiert, sich mit ihren jeweiligen beruflichen Biografien zu erkennen gegeben, bereitwillig und gegen jede Vorstellung anonymer Museumsautorität über ihre Konzeptfindung und ihr Projektverständnis informiert, gezeigt, wie sie Bedeutungspotentiale generieren und auf welcher Basis sie ihre Ausstellungswirklichkeiten konstruieren. Kurator/inn/en haben wesentlich dazu angeregt, über den Ausstellungsort, seine Tradition als Ort der Wahrheit und sein Potential als Möglichkeitsraum nachzudenken. Sie haben seine Gesetze und Beschränkungen als nicht unumstößlich zu erkennen gegeben und beispielsweise bekannte, weitgehend akzeptierte Regeln für das Publikum aufgehoben: mit permanent gültigen Tickets Zugangsbeschränkungen beseitigt, bei den Film- und Diskussionsabenden museumsübliche Verbote ebenso wie die Öffnungszeiten ignoriert – und indes das Wachpersonal zum Singen im Chor motiviert (*Tim Etchells, Wall of Sound, Chorprojekt*). Kurator/inn/en haben aus einem traditionell ruhigen Ort der



Abb. 4: Tim Etchells, Wall of Sound, Chorprojekt, *Protections*, Kunsthau Graz 2006. Quelle: Bild- und Tonarchiv der Landesmuseum Joanneum GmbH

Kontemplation ein Lokal, ein Kino, ein Musiktheater, einen Marktplatz, einen Ort der Begegnung und Diskussion entstehen lassen. Diese Öffnung des Ausstellungsraums hat, wie Peter Pakesch es formuliert, eine der heute zentralen Funktionen des Mediums Ausstellung ins Bewusstsein gerückt: Refugium ziviler Öffentlichkeit, ein Handlungsfeld zu sein, in dem bestimmte Fragen abgehandelt und gesellschaftliche Vorstellungen simuliert, antizipiert und weitergedacht werden können.⁵³

Als Bühne und theatrales Ereignis, als Abfolge von Verschiebungen und Interventionen ohne endgültiges Ergebnis, »Reisen, die noch ausstehen, unbekümmerten Spaziergängen, imaginären Wanderungen«⁵⁴ war die Ausstellung auch an ihrem Ende nicht fertig gestellt. »How do we start at the end?«, lautete schließlich die bezeichnende, von Adam Budak für das letzte Ausstellungswochenende formulierte Frage.

Vor dem Hintergrund der »Versuchsanordnung« *Protections* schließe ich in der Hoffnung, dass nicht nur unter verantwortlichen Kurator/inn/en und Gestalter/inne/n das Bewusstsein für die Potentiale des Mediums Ausstellung, sondern auch unter Direktor/inn/en, Festival-Intendant/inn/en und fördernden Politiker/inne/n wie Sponsor/inn/en der Mut zunehmen möge, Experimente jenseits dessen zu unterstützen, was Massenwirksamkeit verspricht oder langweilt, weil man es schon hinreichend kennt.



Abb. 5: Elisabeth Penker, Untitled Instrument (Sonic Structure), Soundinstallation, Protections, Kunsthaus Graz 2006. Quelle: Bild- und Tonarchiv der Landesmuseum Joanneum GmbH

Anmerkungen

- 1 Harald Szeemann, Ausstellungen machen, in: Anke te Heesen und Petra Lutz, Hg., Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort, Köln 2005, 25–35, 25.
- 2 Gustav René Hocke, Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst, Hamburg 1957, 151.
- 3 Arthur MacGregor, Die besonderen Eigenschaften der ›Kunstkammer‹, in: Andreas Grote, Hg., Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800, Opladen 1994, 61–106, 63f., 84.
- 4 Vgl. zu den Kunst- und Wunderkammern: Horst Bredekamp, Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Berlin 2000; Lorraine Daston und Katharine Park, Wunder und die Ordnung der Natur 1150–1750, Frankfurt am Main 2002; Andreas Grote, Hg., Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800, Opladen 1994; Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, Hg., Wunderkammer des Abendlandes. Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit. Bonn 1994; Thomas Müller-Bahlke und Thomas Jakob, Die Wunderkammer: Die Kunst und Naturaliensammlung der Franckeschen Stiftung zu Halle/Saale 1998; Krzysztof Pomian, Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 1988, 33ff.; Elisabeth Scheicher u. a., Die Kunstkammer. Kunsthistorisches Museum, Sammlung Schloß Ambras, Innsbruck und Wien 1977; Helmar Schramm, Ludger Schwarte und Jan Lazardzig, Hg., Kunstkammer – Laboratorium – Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert, Berlin und New York 2003.
- 5 Vgl. zur Charakterisierung der Kunst- und Wunderkammern: Bredekamp, Antikensehnsucht, wie Anm. 4, 19f.; Lorraine Daston, Neugierde als Empfindung und Epistemologie in der frühmodernen Wissenschaft, in: Grote, Macrocosmos, wie Anm. 4, 44f.; Lorraine Daston, Wunderkammer des Lebens, in: Bodo-Michael Baumunk und Jasdan Joerges, Hg., 7 Hügel. Bilder und Zeichen des 21. Jahrhunderts, Bd. 2., Berlin 2000, 107–111, 107ff.; Detlef Hoffmann, Künstler und Wissenschaft

- ter als Produzenten kulturhistorischer Ausstellungen, in: Jörn Rüsen, Wolfgang Ernst und Heinrich Theodor Grütter, Hg., *Geschichte sehen. Beiträge zur Ästhetik historischer Museen*, Pfaffenweiler 1988, 137–144, 137; MacGregor, *Eigenschaften*, wie Anm. 3, 69, 94; Müller-Bahlke und Jakob, *Wunderkammer*, wie Anm. 4, 10; Krzysztow Pomian, *Museum und kulturelles Erbe*, in: Gottfried Korff und Martin Roth, Hg., *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*, Frankfurt am Main und New York 1990, 41–64; Scheicher, *Kunstammer*, wie Anm. 4, 18ff.; *Kunst- und Ausstellungshalle, Wunderkammer*, wie Anm. 4, 32, 76.
- 6 Vgl. Bredekamp, *Antikensehnsucht*, wie Anm. 4, 49.
 - 7 Vgl. Müller-Bahlke und Jakob, *Wunderkammer*, wie Anm. 4, 33.
 - 8 Vgl. Christoph Becker, *Vom Raritäten-Kabinett zur Sammlung als Institution. Sammeln und Ordnen im Zeitalter der Aufklärung*, Engelsbach, Frankfurt am Main und St. Peter Port 1996, 92; Daston, *Kunst- und Ausstellungshalle, Wunderkammer*, wie Anm. 4, 107; Jürgen Franzke, *Sakral und schockierend – Die Darstellung historischer Wirklichkeit im Museum*, in: Rüsen, Ernst und Grütter, *Geschichte*, wie Anm. 5, 69–81, 69; MacGregor, *Eigenschaften*, wie Anm. 4, 65ff.
 - 9 Vgl. Bodo-Michael Baumunk, *Naturkundemuseen und Geschichtsmuseen. Eine vergleichende Anatomie*, in: *Museumskunde* 61 (1996), 14–19, 19; Bredekamp, *Antikensehnsucht*, wie Anm. 4, 34ff.; Daston, *Wunderkammer*, wie Anm. 5, 109; Jens Erik Kristensen, *Der kuriose, der klassifizierende und der biologische Blick. Die Ordnung der Natur und das moderne naturhistorische Museum*, in: *Kunst- und Ausstellungshalle, Wunderkammer*, wie Anm. 4, 127–135, 133; Müller-Bahlke und Jakob, *Wunderkammer*, wie Anm. 4, 10f.; Olaf Nicolai, *Wunderkammer und Messe*, in: Gerhard Theewen, Hg., *Exhibition – Präsentation. Gespräche, Texte und Bilder über das Ausstellen*, Köln, 29–38, 30; Scheicher, *Kunstammer*, wie Anm. 4, 14; Ulrike Stottrop, *Zwischen Natur und Geschichte. Entwicklung und Perspektiven der Naturkundemuseen*, in: *Museumskunde* 61 (1996), 82–86, 84.
 - 10 Vgl. Bredekamp, *Antikensehnsucht*, wie Anm. 4, 102.
 - 11 Vgl. Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main 1974, 46ff.
 - 12 Vgl. ebda, 48ff.
 - 13 Vgl. Bredekamp, *Antikensehnsucht*, wie Anm. 4, 77; Hans Holländer, *Kunst- und Wunderkammern: Konturen eines unvollendeten Projekts*, in: *Kunst- und Ausstellungshalle, Wunderkammer*, wie Anm. 4, 136–145, 139; Daniela Kratzsch, *Natur in der Schublade*, in: Baumunk, Joerges, Hügel, wie Anm. 5, 102–106, 104.
 - 14 Hans-Joachim Zeidler, *Das Reldiez-Museum*, in: Joachim Rönnpner, Hg., *Die Welt der Museen. Literarische Besuche in den Museen der Welt*, Frankfurt am Main und Leipzig 1993, 287.
 - 15 Vgl. Bredekamp, *Antikensehnsucht*, wie Anm. 4, 80.
 - 16 Vgl. Winfried Kretschmer, *Weltausstellungen oder die Erfindung des Edutainments*, in: *Museumskunde* 65 (2000), 83–90, 84; James Sheehan, *Von der fürstlichen Sammlung zum öffentlichen Museum. Zur Geschichte des deutschen Kunstmuseums*, in: Grote, *Macrocosmos*, wie Anm. 4, 855–874, 857f.
 - 17 Vgl. Krzysztow Pomian, *Das Museum: die Quintessenz Europas*, in: *Kunst- und Ausstellungshalle, Wunderkammer*, wie Anm. 4, 112–119, 115.
 - 18 Vgl. Foucault, *Ordnung*, wie Anm. 11, 194.
 - 19 Vgl. ebda 82f., 172ff., 321; Hoffmann, *Künstler*, wie Anm. 5, 138; Kristensen, *Blick*, wie Anm. 9, 133; Susan Pearce, *Structuring the past: exhibiting archaeology*, in: *Museum International* 185 (1995), 9–13; Susan Pearce, *A new way of looking at old things*, in: *Museum International* 202 (1999), 12–18, 12f.
 - 20 Vgl. Foucault, *Ordnung*, wie Anm. 11, 84f.
 - 21 Vgl. Kratzsch, *Natur*, wie Anm. 13, 104.
 - 22 Vgl. zu den Naturmuseen: Melanie Blank und Julia Debelts, *Was ist ein Museum? ... eine metaphorische Complication ...*, in: Gottfried Fliedl, Herbert Posch, Hg., *Wien 2002*; Bredekamp, *Antikensehnsucht*, wie Anm. 4, 16f.; Paula Findlen, *Die Zeit vor dem Laboratorium: Die Museen und der Bereich der Wissenschaft 1550–1750*, in: Grote, *Macrocosmos*, wie Anm. 4, 191–207, 191ff.; Foucault, *Ordnung*, wie Anm. 11, 1974, 113; Armin Geus, *Von der Naturgeschichte zur Geschichtlichkeit der Natur*, in: Grote, *Macrocosmos*, wie Anm. 4, 733–746, 734ff.; Ulrike Stottrop, *Zwischen Natur und Geschichte. Entwicklung und Perspektiven der Naturkundemuseen*, in: *Museumskunde* 61 (1996), 82–86.

- 23 Vgl. zu den Kunstmuseen: Gottfried Fliedl, Hg., Die Erfindung des Museums. Anfänge der bürgerlichen Museumsidee in der Französischen Revolution, Wien 1996; Alexis Joachimides, Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940, Dresden 2001, 17f., 26ff.; Ekkehard Mai, Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens, München und Berlin 1986; Klaus Minges, Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung, Münster 1998, 128f., 135ff., 159f., 165ff.
- 24 Vgl. zu den Geschichtsmuseen: Becker, Raritäten-Kabinett, wie Anm. 8, 125f.; Rosemarie Beier, Hg., Geschichtskultur in der zweiten Moderne, Frankfurt und New York 2000; Bernward Deneke, Das Museum und die Entwicklung der Kulturgeschichte, in: Bernward Deneke und Rainer Kahsnitz, Hg., Das kunst- und kulturwissenschaftliche Museum im 19. Jahrhundert. Vorträge des Symposiums im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg und München 1977, 118–132; Rösen, Ernst und Grütter, Geschichte, wie Anm. 5.
- 25 Vgl. Cornelia Foerster, Zwischen malerischen Präsentationen und historischer Dokumentation. Darbietungsformen in Geschichtsmuseen des 20. Jahrhunderts, in: Museumskunde 60 (1995), 88–94, 88ff.
- 26 Professionelles Beispiel eines derartigen Verdichtungsversuchs stellt das von Martin Wörner ausführlich beschriebene Schweizer Dorf auf der Weltausstellung von Paris 1900 dar: Martin Wörner, Vergnügung und Belehrung. Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851–1900, Münster u.a. 1999, 93f., 165.
- 27 Vgl. zu den Weltausstellungen: Winfried Kretschmer, Geschichte der Weltausstellungen, Frankfurt am Main und New York 1999; Winfried Kretschmer, Weltausstellungen oder die Erfindung des Edutainment, in: Museumskunde 65 (2000), 83–90; Eric Mattie, Weltausstellungen, Stuttgart und Zürich 1998; Wörner, Vergnügen, wie Anm. 26; Thilo Hilpert, Zeitmaschinen der Modernität, Weltausstellungen zwischen 1900 und 2000, in: arch+ 149/150 (2000), 76–83.
- 28 Salvador Elizondo, Die Museen von Metaxiphos, in: Rönnpfer, Welt, wie Anm. 14, 280.
- 29 Vgl. Ellen Spickernagel und Brigitte Walbe, Hg., Das Museum. Lernort kontra Musentempel, Gießen 1979.
- 30 Vgl. zu den Entwicklungen der 1970er Jahre: Gottfried Korff, Zielpunkt: Neue Prächtigkeit? Notizen zur Geschichte kulturhistorischer Ausstellungen in der »alten« Bundesrepublik, in: Alfons Biermann, Hg., Vom Elfenbeinturm zur Fußgängerzone: drei Jahrzehnte deutsche Museumsentwicklung. Versuch einer Bilanz und Standortbestimmung, Opladen 1996, 53–84, 61f.; Gottfried Korff, Das Museumsdilemma, in: Museumskunde 66 (2001), 13–19; Mai, Expositionen, wie Anm. 23, 53f.
- 31 z.B. Preußen – Versuch einer Bilanz, Berlin 1982; Berlin, Berlin. Die Ausstellung zur Geschichte der Stadt, Berlin 1987.
- 32 Gottfried Korff, Objekt und Information im Widerstreit, in: Museumskunde 49 (1984), 83–93, 89.
- 33 Vgl. Gottfried Korff, Zur Einführung, in: Ulrich Eckhardt, Hg., Preußen – Versuch einer Bilanz. Bilder und Texte einer Ausstellung, Berlin 1982, 14–17, 16; Gottfried Korff, Die Popularisierung des Musealen und die Musealisierung des Popularen, in: Gottfried Fliedl, Hg., Museum als soziales Gedächtnis. Kritische Beiträge zur Museumswissenschaft und Museumspädagogik, Klagenfurt 1988, 9–23, 14 ff; Gottfried Korff und Martin Roth, Einleitung, in: Korff und Roth, Museum, wie Anm. 5, 9–41, 15 f; Gottfried Korff, Fragen an Jürgen Steen, in: Gottfried Fliedl u. a., Hg., Wie zu sehen ist. Essays zur Theorie des Ausstellens, Wien 1995, 63–68, 64; Korff, Zielpunkt, wie Anm. 30, 70ff.
- 34 Vgl. Korff, Objekt, wie Anm. 32, 90.
- 35 Vgl. Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main 1963, 15f.
- 36 Vgl. Bodo-Michael Baumunk, Zur Architektur der Ausstellung, in: Gottfried Korff und Reinhard Rürup, Hg., Berlin, Berlin. Die Ausstellung zur Geschichte der Stadt. Katalog, Berlin 1987, 21–23, 22f.; Gottfried Korff, Zur Ausstellung, in: Gottfried Korff, Hg., Ausstellungsführer. Preußen. Versuch einer Bilanz, Bd. 1, Hamburg 1981, 23–28.
- 37 Vgl. Stephan Bann, Das ironische Museum, in: Rösen, Ernst und Grütter, Geschichte, wie Anm. 5, 63–68, 63ff.
- 38 Vgl. Korff, Zielpunkt, wie Anm. 30, 73.
- 39 Vgl. Gottfried Korff und Reinhard Rürup, Hg., Berlin, Berlin. Bilder einer Ausstellung. Eine Dokumentation, Berlin 1988, 16.

- 40 Vgl. Wolfgang Ernst, Das historische Museum, in: ÖZG 4 (1991), 25–43, 27.
- 41 Vgl. Anna Schober, Montierte Geschichten. Programmatisch inszenierte historische Ausstellungen, Wien 1994, 85ff.
- 42 Vgl. Gottfried Korff, Lässt sich Geschichte musealisieren? in: Museumskunde 60 (1995), 18–22, 20; Korff, Zielpunkt, wie Anm. 30, 75; Eckhard Siepmann, Mnemosyne im technischen Raum. Eine Silhouette des Museums in der Epoche der Visualisierung, in: Michael Fehr, Hg., OPEN BOX. Künstlerische und wissenschaftliche Reflexionen des Museumsbegriffs, Köln 1998, 338–356, 340.
- 43 Vgl. Pearce, way, wie Anm. 18, 12–18, 14f.
- 44 Anmerkung: Vergleiche zu den programmatischen Inszenierungen der 1980er Jahre: Schober, Geschichten, wie Anm. 41.
- 45 Vgl. Walter Benjamin, Das Passagen-Werk, Rolf Tiedemann, Hg., Bd. 1. u. 2., Frankfurt am Main 1983, 570; Korff, Objekt, wie Anm. 32, 91.
- 46 José Saramago, Das Zentrum. Roman, Hamburg 2002, 260f.
- 47 Vgl. Bettina Drescher (nun Habsburg-Lothringen), Immersion und Irritation. Zu inhaltlich-konzeptionellen und gestalterischen Tendenzen in Wissenschaftspräsentationen, unveröffentlichte phil. Diss., Universität Graz, 2002.
- 48 Vgl. dazu z.B. die Versuche, Inszenierungen zu differenzieren: David Dernie, Exhibition Design, London 2006; Uwe R. Brückner, Wirkung von Inhalten im inszenierten Raum, in: Neues Museum 4/1 (2005/2006), 32–40.
- 49 Vgl. Martin Roth, Reise ins »Morgenland«. Szenographie: Die Bilderwelten im Themenpark der EXPO 2000, in: Kultur&Technik. Zeitschrift des Deutschen Museums 3 (2000), 22–29, 22.
- 50 Anmerkung: die Begriffe »immersiv« und »Immersion« werden von Oliver Grau zur Beschreibung bildlicher Illusionsräume in der Kunst eingesetzt: Oliver Grau, Bildarchitektur. Zur Geschichte und Aktualität des bildlichen Illusionsraumes, in: arch+ 149/150 (2000), 102–108; Oliver Grau, Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien, Berlin 2001.
- 51 Vgl. zu den Erlebniswelten: Reinhard Bachleitner und Peter Schimany, Hg., Grenzenlose Gesellschaft – grenzenloser Tourismus? Wien 1999; Dieter Hassenpflug, Citytainment – die Stadt in der Erlebnisgesellschaft, in: Museumskunde 63 (1998), 45–56; Oliver Herwig, Dream Worlds. Architecture and Entertainment, München 2006; Michael Sorkin, Wir seh'n uns in Disneyland, in: arch+ 114/115 (1992), 100–110; Max Rieder, Reinhard Bachleitner und H. Jürgen Kagelmann, Hg., ErlebnisWelten. Zur Kommerzialisierung der Emotionen in touristischen Räumen und Landschaften, München und Wien 1998; H. Jürgen Kagelmann, Reinhard Bachleitner und Max Rieder, Hg., Erlebniswelten. Zum Erlebnisboom in der Postmoderne, München 2004.
- 52 Vgl. H. Jürgen Kagelmann, Erlebniswelten. Grundlegende Bemerkungen zum organisierten Vergnügen, in: Rieder, Bachleitner und Kagelmann, ErlebnisWelten, wie Anm. 51, 58–94; H. Jürgen Kagelmann, Trends in Freizeit- und Erlebniswelten, in: Voyage – Jahrbuch für Reise- & Tourismusforschung, Köln 1999, 172–176.
- 53 Vgl. Peter Pakesch, Am Weg. Vorwort, in: Peter Pakesch u.a., Hg., Protections. Das ist keine Ausstellung, Köln 2006, 10–15, 13.
- 54 Adam Budak, Christine Peters, Das Filigran einer Anordnung, in: Pakesch, Protections, wie Anm. 53, 22–39, 27.