



## Exponate – von den Dingen zur Ordnung

— Die Aura eines Exponats ist immer ein „Instrument zur Verführung des Menschen zur intensiveren Auseinandersetzung“ und eben nicht, wie Daniel Tyradellis es in seinem Buch „Müde Museen“ behauptet, „ein Aggregat zur Beendigung des Fragens, zur Erzeugung der Illusion eines Endes, einer Wahrheit, einer Autorität“.<sup>1</sup>

— In einem „Musée sentimental“ erfolgt die Bestimmung von Exponaten (trotz der naturkundlichen Akribie, mit der die Zigarettenstummel wie Spezimen aufgespießt und beschriftet sind) durch literarische und poetische, nicht durch wissenschaftliche Motive. So ist im Istanbuler „Museum der Unschuld“ die durch die Objekte erzählte Geschichte der verlorenen Geliebten wichtiger als Authentizität. Ist der Betrachter mit diesem Referenzrahmen einverstanden, entfalten die Kippen Aura.

## Ausstellungs- stücke: Aura, Atmo- sphäre, Erkenntnis

—  
Dr. Pablo v. Frankenberg,  
Curating Consulting

Als Kunst- und Wunderkammer war das Museum anfangs<sup>[1]</sup> der Versuch, die Welt zu verstehen, indem sie in objektiver Form an einem Ort versammelt und in eine bestimmte Ordnung gebracht wurde. Dieser Ort war zu meist das Schloss des Herrschers und die Sammlung Zeichen seines Wissens sowie seiner Macht über die Dinge, welche die Welt bedeuteten. Im Lauf des 18. Jahrhunderts wurden jene Sammlungen und kunstreichen Ausstattungen der Herrscherhäuser immer öffentlicher: architektonisch durch die Planung von Außeneingängen<sup>2</sup>, politisch durch die Öffnung kompletter Palastanlagen<sup>3</sup>. Die nun öffentlich gezeigten Objekte der herrschaftlichen Sammlungen waren auf einmal nicht mehr oder nicht allein Machtbe weis, sondern Zeichen der Aufklärung.

Museumstheoretische Schriften jener Zeit untermauern diesen Aufklärungsgedanken, der den gesammelten Objekten zugeschrieben wurde: Caspar Friedrich Neickel beschreibt in seiner Museographia 1727 einen Tisch als zentrales Instrument in der Mitte eines Raums, der das Studieren der gesammelten „Curiositäten“ in den umlaufenden Schränken mithilfe der ebenfalls dort befindlichen Bücherregale möglich machte. Auf dem Tisch trafen Objekte aus den Schränken aufeinander und konnten je nach Erkenntnisinteresse neu gruppiert werden. So wurde der Tisch als Heterotopie, als Ort, der viele Orte repräsentiert, zur Urform des Ausstellungsraums. Aus den Schränken genommen, hatten die Sammlungsobjekte das Potenzial, an ihnen Aspekte der Welt erklären zu können. Es ging nicht mehr darum, die Welt als Ganzes an einem Ort zu vereinigen und zu verstehen, sondern darum, bestimmte Zusammenhänge anhand ausgewählter Besonderheiten erforschen und erklären zu können.

Auch wissenschaftliche Entwicklungen hatten prägenden Einfluss auf das Museum: Der schwedische Naturforscher Carl von Linné teilte 1735 in seiner Schrift „Systema Naturæ“ Tiere, Pflanzen und Mineralien in verschiedene Stufen ein. Das Erscheinen dieses Werks läutete eine Neuordnung der gesammelten Kuriositäten nach wissenschaftlichen Kriterien ein. Die folgende Aufspaltung der Wissen-

schaften in einen geistes- und einen naturwissenschaftlichen Zweig war dabei leitgebend. Klassifikationen, Taxonomien und Chronologien erhielten Einzug ins Museum. Kunstwerke wurden nach Epochen gegliedert und von den naturkundlichen Sammlungen getrennt, letztere wiederum in Spezies und Subspezies aufgeteilt. Anhand der Ordnung der Museumsobjekte konnten die neu gefundenen wissenschaftlichen Kriterien unmittelbar nachvollzogen werden. Das Museum war damit nicht mehr nur Ort der Forschung, sondern wurde auch zum öffentlichen Repräsentanten der Wissenschaften.

In diesen historischen Momentaufnahmen zeigt sich der Wandel der jungen Institution Museum. Sie demonstrieren, dass der Zusammenhang zwischen Museum und Objekt kein in sich abgeschlossenes System ist: Gesellschaftliche, kulturelle, technische und wissenschaftliche Einflüsse tragen wesentlich zur Sicht auf das Museum und seiner Objekte bei. Was aber macht ein Objekt zu einem Museumsobjekt? Wann wird ein Objekt zum Exponat?

### Vom Objekt zum Exponat

Objekte sind dem Wortsinn nach etwas dem Betrachter Entgegengeworfenes (lat. *obicere* = entgegenwerfen), sie haben eine materielle Erscheinungsform und sind damit sinnlich wahrnehmbar. Diese Wahrnehmung kann wiederum begrifflich gefasst und zum Ausdruck gebracht werden: Im Falle des Museumsobjekts erfolgt dies durch eine korrespondierende wissenschaftliche Disziplin wie Anthropologie, Archäologie oder Astrophysik. Museen tragen damit nicht einem „Traditionsbewusstsein“, sondern eher einem „historischen Bewusstsein“ Rechnung, das einen „Anspruch auf Sichtbarkeit und rationale Deutung der Vergangenheit“<sup>4</sup> erhebt, ohne mit diesen inhaltlichen Deutungen spezifische Handlungsweisen zu legitimieren.

Anfang des 18. Jahrhunderts bemerkte der sensualistische Philosoph George Berkeley: „Wir kennen viele Dinge, bei denen uns Worte fehlen, um sie auszudrücken.“<sup>5</sup> Neickels Tisch war damals als forschendes Ausstellen einer der Wege, den gesammelten Kuriositäten Worte zuschreiben zu können. Heute finden sich Dinge ohne begriffliche Fassung höchstens in Ausstellungen für zeitgenössische Kunst. Wenn in der Biologie eine neue Art oder in der Archäologie ein unbekanntes Werkzeug entdeckt wird, wird das Objekt bestimmt, bevor es ausgestellt wird<sup>6</sup>. Auch in der zeitgenössischen Kunst haben die Objekte meist schon einen längeren epistemischen (und finanziellen) Verwertungsprozess durchlaufen, der sie dem biografischen, technischen und teils auch stilistischen Verstehen aufschließt. Doch in Berkeleys Satz ist nach dem Philosophen Hans Blumenberg schon sein Gegenteil angelegt: „Wir haben viele Worte, zu denen uns die Dinge fehlen.“<sup>7</sup> Das ist – neben der begrifflichen Fassung und



„Nicht die Aura macht ein Objekt zum Exponat, sondern der Wechsel des Referenzrahmens.“

rational-wissenschaftlichen Einordnung von Objekten – die zweite Herausforderung des Museums: Objekte allein können die Welt nicht vollständig lesbar machen. Aussagen über Konzepte wie das Sein, die Liebe oder die Lüge, Vorstellungen komplexer Zusammenhänge wie Gesellschaft oder Klima kommen erst im Zwischenraum der Objekte zum Vorschein.

Die Transformation von Objekt zu Exponat ergibt sich nicht nur aus seiner wissenschaftlichen Bestimmung und damit Bewertung als sammlungswürdig, sondern wesentlich auch durch den Ort, den es im Museum einnimmt: Die wissenschaftliche Bestimmung macht ein Objekt (latent) zum Museumsobjekt. Seine Platzierung macht es zum Exponat. Dabei beinhaltet diese Platzierung eine Dekontextualisierung des Objekts von seiner vorherigen Umgebung (als Gebrauchsgegenstand, Grabbeigabe oder Kunstwerk einer Privatsammlung) sowie eine Rekontextualisierung in der Öffentlichkeit des Museumsraums neben anderen Exponaten. Dieses Nebeneinander macht das Exponat interpretationsfähig<sup>8</sup>.

Anders ausgedrückt: Ein Objekt wird zum Exponat, wenn ein normativer (wissenschaftlicher) und ein performativer (kuratorischer) Akt den Referenzrahmen dieses Objekts verschieben. Ein Referenzrahmen ist ein situationsbezogener Handlungsrahmen, der Strukturbedingungen enthält, an die Werthaltungen, Motive und Vorstellungen über die Mitteleinsätze von Akteuren geknüpft sind.<sup>9</sup> Der Aufschrei, der durch die Kunstwelt ging, als eine Rentnerin im Neuen Museum Nürnberg eine Fluxus-Arbeit von Arthur Koppke – ein Kreuzworträtsel mit dem Titel „Insert Words“ – mit ihrem Kugelschreiber vervollständigte, zeigt den Bruch des Referenzrahmens, der eine „Definition des zu geringen und zu starken Engagements“ beinhaltet: Ein Kreuzworträtsel an der Wand eines Museums erfordert ein anderes „Engagement“ als auf dem sonntäglichen Frühstückstisch<sup>10</sup>.

Der Referenzrahmen eines Exponats ist dabei keineswegs festgeschrieben: er kann sich ändern, indem etwa das gleiche Objekt im Kontext einer anderen Ausstellung gezeigt wird oder indem sich das Ordnungssystem ändert, in das es eingereiht wurde. Wenn sich beispielsweise herausstellt, dass es sich bei einem archäologischen Jahrhundertfund um eine Fälschung handelt, ist die vorher noch durch wissenschaftliche Autoritäten verbürgte Bestimmung obsolet. Das Artefakt gibt nicht länger Aufschluss über das Leben der Menschen zu einer bestimmten Zeit, und das Objekt ist nicht mehr Museumsobjekt – höchstens noch in einer Ausstellung über Fälschun-

— Als Teil des Referenzrahmens des Exponats bestimmt die Art der Platzierung die Sichtweise und damit das Verstehen eines Objekts. Ist dieses – wie hier im José de Guimarães International Arts Centre (CIAJG) – durch Licht und Glas vereinzelt, dominieren die ästhetischen Qualitäten über die ethnologischen Erkenntnismöglichkeiten der Maske.

— In der vietnamesischen Tempelstadt My Son spricht das wie zufällig abgestellte Ensemble aus amerikanischem Blindgänger und Fragment der Cham-Kultur auch ohne Text oder Medieneinsatz Bände.



— Der Kontext des Exponats macht die getrockneten Pflanzen zur politischen Kunst: Die Bouquets sind stille Zeugen diplomatischer Verträge mit internationaler Bedeutung. „Paperwork and the Will of Capital“ – eine Arbeit von Taryn Simon auf der Biennale di Venezia 2015.

— Über die Zeit verändert sich nicht nur der Blick auf das Exponat, sondern auch seine Interpretation: Früher als Lehrmodelle genutzt, sind die botanischen Glasmodelle der Blaschkas heute als künstlerische Kuriositäten im Harvard Museum of Natural History, Boston, ausgestellt.

— Klassifizierung oder Ästhetisierung? Die Vielfalt, Farbigkeit und Symmetrie der Darstellung lässt die Betrachter im Bostoner Harvard Museum of Natural History länger verweilen und nach Unterschieden sowie Besonderheiten suchen. Dabei unterstützt die Präsentation die sinnlich geleitete Erkenntnis.

gen. Sein Referenzrahmen hat sich über Nacht verändert. Dies betrifft auch die „Aura“ eines Exponats. Walter Benjamin, Philosoph und Kulturkritiker, auf den dieser Begriff zurückgeht, hat ihn bezeichnenderweise selbst über ein Landschaftserlebnis definiert, und zwar in kulturkritischer Absicht: Natur und auratisches Empfinden hier, Kultur und „Zertrümmerung der Aura“ dort.<sup>14</sup> Aura ist ein poetisches, kein analytisches Konzept. Das heißt auch, dass das Exponat nicht aus sich heraus auratisch ist, sondern nur durch seine Bestimmung und Platzierung – eben durch seinen Referenzrahmen<sup>12</sup>. Wenn die Aura eines Exponats als untrennbar mit diesem verbunden hingestellt wird, stellt sich bei ihrem Verlust ein Schock ein. Dieser Schock deutet auf eine vorab vollzogene Fetischisierung des Objekts hin, innerhalb derer die menschengemachten Umstände seiner Auratisierung verdrängt wurden<sup>13</sup>. Nicht die Aura macht ein Objekt zum Exponat, sondern der Wechsel des Referenzrahmens. Das Museum institutionalisiert diesen Wechsel: Es stellt die Existenz des Exponats auf Dauer. Dauerhafte Dinge („Durable Things“) zeichnen sich, wenn es nach dem Anthropologen Michael Thompson geht, durch eine hohe Wertzuschreibung sowie einen Verzicht auf ihren Gebrauch aus. Dauerhaftigkeit ist dabei relativ bzw. abhängig vom Verhalten derjenigen, die es als dauerhaft bestimmt haben: „As long as the majority of the items in the durable category survive the lifetime of the individual culture-bearers, and, more important, as long as during this time people act towards those objects as if they were going to last forever, then the category boundary is unthreatened.“<sup>14</sup> Dabei stellt Thompsons Theorie eine Weiterentwicklung der klassischen Schmutztheorie der britischen Sozialanthropologin Mary Douglas dar: „Where there is dirt, there is system. Dirt is the by-product of a systematic ordering and classification of matter, insofar as ordering involves rejecting inappropriate elements.“<sup>15</sup> Diese binäre Klassifizierung nimmt letztlich auch das Museum vor.

Museen sind die Wächter der Grenze zwischen dem Dauerhaften und dem Vergänglichen, zwischen dem Sammlungswürdigen und dem Überflüssigen. Was als Museumobjekt bestimmt wird, ist dauerhaft dem konsumptischen und monetären Verwertungskreislauf entzogen.

#### Ursprung des Museums<sup>11</sup>

— Der Ursprung des Museums hängt nicht nur von der Definition dieser Institution ab, sondern vor allem vom Erkenntnisinteresse des Beobachters. Der französisch-polnische Philosoph Krzysztof Pomian sieht den Ursprung des Museums in frühzeitlichen Bestattungsriten. Diese Setzung untermauert sein Argument, dass Sammlungen – sei es im Gräberfeld von Varna, in den Pyramiden von Gizeh oder im Metropolitan Museum – verschiedene Zeiten und Welten miteinander verbinden. Der Soziologe Tony Bennett hingegen setzt den Ursprung des Museums um 1800 an: Ihn interessiert vor allem die Rolle der Einrichtung in Machtzusammenhängen und damit die sogenannte „Governmentalization of Culture“. Allerdings lässt sich der Ursprung des Museums auch 100 Jahre früher festlegen und in den idealen Museumsplänen seit Anfang des 18. Jahrhunderts verankern – wenn das Museum vor allem als Bauaufgabe und öffentliche Institution gedacht wird.

Ein weiterer Bestandteil des Referenzrahmens eines Exponats ist daher neben der Bestimmung und Platzierung die Konservierung. Während die Bestimmung von wissenschaftlicher und die Platzierung von kuratorischer Seite aus vollzogen wird, wird die Konservierung durch technische Handlungen aufrechterhalten. Alle Handlungen, die sich auf das Dauerhafte des Exponats richten (wie etwa Anfassen mit Handschuhen, Kontakt nur mit bestimmten Materialien, Überwachung der umgebenden Temperatur und Luftfeuchtigkeit), zielen darauf ab, es auf unbestimmte Zeit zu konservieren. Dabei genügt Thompsons „As if“: Die Handlungen brauchen lediglich mit der Vorstellung ausgeführt zu werden, dass die Objekte ewig haltbar und ewig Museumsobjekte seien<sup>16</sup>. Konservierung steht tendenziell im Widerspruch zu den beiden anderen (Haupt-)Bestandteilen des Referenzrahmens, zu Bestimmung und Platzierung. Für die meisten Museumsobjekte wäre es im Sinne ihrer Dauerhaftigkeit besser, erst gar nicht Exponat zu werden. Daher geht es bei Exponaten nicht um eine wörtlich verstandene Haltbarmachung, sondern in erster Linie um die Performanz des Dauerhaften. Auch hier zeigt sich, dass die zeitgenössische Kunst in dieser Exponat-Definition eine Sonderstellung einnimmt: Sie erfüllt vor allem die Platzierung, nicht aber unbedingt auch die Bestimmung und Konservierung. Auch wenn Museumsräume für zeitgenössische Kunst etwa mit modernster Klimatechnik ausgerüstet sind, stellt erst ihre durch wissenschaftliche Kriterien geleitete Aufnahme in den kunsthistorischen Kanon ihre Dauerhaftigkeit sicher.

### Über Exponate zum Sprechen kommen

Ein Exponat ist der sinnlichen Wahrnehmung der Museumsbesucher ausgesetzt. Vereinzelt und Ensembles durch Vitrinen oder Sockel, der Rahmen eines Bildes, die gekonnte Ausleuchtung, analoge Hilfsmittel wie einleitende Texte und Exponatbeschriftungen genauso wie digitale Medien (Smartphone-Apps, Touchscreens oder Augmented-Reality-Geräte) können in der Beschäftigung mit einem Exponat nützlich sein. Der eigentliche Verstehensprozess fängt, zumindest im Museum, mit dem sinnlichen Erleben<sup>17</sup> an – wobei die Aura (durch Bestimmung) sowie die Ästhetisierung (durch Platzierung) diesen Verstehensprozess erleichtern. Die Gestaltung einer Ausstellung ist damit weder dekorierendes Beiwerk der Exponate, noch ist sie Wert an sich. Vielmehr hat sie zur Aufgabe, die Bedingtheit eines jeden Exponats herauszustellen, dadurch seine Aura zu stärken und es dem sinnlichen Erleben und dem kognitiven Verstehen aufzuschließen.

Ein kuratorisches Konzept und eine damit verbundene Ausstellungsgestaltung, die zu einem Verstehen der ausgestellten Inhalte beitragen, stellen die Möglichkeit mit aus, etwas auch anders (oder auch etwas anderes) zu zeigen.



Im Washingtoner „Newseum“ nimmt die Ausstellungsgestaltung mit ihrer Aufforderung zur Trauer das Ergebnis der Beschäftigung mit den Exponaten vorweg und verstellt so die Möglichkeit, sich kritisch mit dem eigentlichen Thema der Ausstellung auseinanderzusetzen: mit der Medienberichterstattung zum Attentat auf das World Trade Center.

Das Nebeneinander der Exponate erzählt andere Geschichten als ein Exponat allein. So fällt der Taschenrechner in der Abteilung „American Art“ im Brooklyn Museum, New York, scheinbar aus dem Ensemble heraus, leitet aber als „punctum“ zum „studium“ (Roland Barthes) des eigentlichen Themas der Vitrine: amerikanisches Design des 20. Jahrhunderts.



Ein solcher Ansatz benötigt in erster Linie ein konzeptionelles Fundament, das eine kritische Auseinandersetzung und Diskussion nicht nur erträgt, sondern auch fordert<sup>18</sup>. Nicht die Zielsetzung einer Kuratorin, nicht die Aussagen eines Kurators gehören in den Mittelpunkt einer Ausstellung, sondern die Befähigung des Betrachters, die Exponate für sich verstehen zu können. Entsprechend sollte ein Museumskonzept die diskursive Beziehung zwischen Exponat und Betrachter in den Mittelpunkt stellen. In einer Ausstellung sollten Besucher darauf gestoßen werden, dass es auch andere Perspektiven auf die Dinge, andere Möglichkeiten ihrer Präsentation und andere Arten der Wahrnehmung von und Auseinandersetzung mit der Welt gibt<sup>19</sup>. Auf solch einem Konzept aufbauend, können mediale, interaktive und partizipative Elemente entwickelt werden, nicht umgekehrt. Musealer Medieneinsatz um der Medien willen hat eine ähnlich sedierende (das heißt das Verstehen behindernde) Wirkung wie eine Verabsolutierung der Aura von Objekten.

Wichtiger als Exponate zum Sprechen zu bringen, ist das Ziel, über die Exponate zum Sprechen zu kommen. Die prozesshafte ästhetische Erfahrung im Museum sollte von „Wissen und Erinnern, von Imagination und Assoziation, von gespürten Atmosphären und analytischen Einsichten, von projektiven Entäußerungen und introjektiven Verinnerlichungen“<sup>20</sup> geprägt sein. In erster Linie aber sollte sie die Betrachter durch das Sprechen über die Kontingenz des Wirklichen, also über die Möglichkeit des Andersseins, befähigen, sich mit der Welt auseinanderzusetzen und in dieser objektgeleiteten Auseinandersetzung Erkenntnisse über sich selbst zu gewinnen.

#### Praxistipps: Das sollten Sie in dieser Disziplin unbedingt tun!

- 1.) Sehen! Alles kann zum Exponat werden.
- 2.) Fühlen! Nehmen Sie jedes Ding in die Hand, bevor Sie es ausstellen.
- 3.) Erzählen! Schreiben Sie die Geschichte eines für Sie persönlich bedeutsamen Objekts auf. So spannend sollte jede Geschichte sein, die Sie mit einem Exponat erzählen. Sonst schmeißen Sie es wieder aus der Ausstellung. Oder ändern Ihr Leben.

#### Literaturtipps: Das sollten Sie in dieser Disziplin unbedingt lesen!

- 1.) Gottfried Wilhelm Leibniz, *Monadologie*, Hg. v. Hartmut Hecht, Stuttgart 2008 [1714].
- 2.) Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Darmstadt 1994 [1923].
- 3.) Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main 1995.
- 4.) Leanne Shapton, *Bedeutende Objekte und persönliche Besitzstücke aus der Sammlung von Lenore Doolan und Harold Morris, darunter Bücher, Mode und Schmuck*, Berlin 2010.