

Michael Fehr

AUFKLÄRUNG ODER VERKLÄRUNG

I. Das Museum als historisch-ästhetische Kirche

Museen haben grundsätzlich eine andere Realität zum Gegenstand als diejenige, der sie selbst angehören. Ohne diese Unterscheidung wäre es ganz sinnlos, von 'Museum' zu sprechen - und dies gilt für alle Museen, zeitgenössische wie historische, also auch für Schatz- und Wunderkammern, so sehr es aus anderen Gründen gerechtfertigt sein mag, sie nicht als Museen zu bezeichnen. Aus diesem Grundsatz folgt, dass ein Museum einen zumindest quantitativ geringeren Umfang haben muß als die Realität, die in ihm thematisch ist. Und dies bedeutet, dass Museen immer eine Auswahl von Dingen aus einer bestimmten Realität umfassen und diese durch die Auswahl, also ihre Sammlungen, repräsentieren. Das Verhältnis zwischen musealen Sammlungen und der Realität, die sie repräsentieren, ist dem Inhalte nach unbestimmt, formal aber festgelegt: Es folgt dem synekdochischen oder dem Prinzip des pars pro toto, mithin der Setzung eines engeren Begriffs für einen anderen umfassenderen oder der Setzung einzelner Teile für ein Ganzes (und umgekehrt).

Dass das synekdochische Prinzip in Museen grundsätzlich immer zur Anwendung kommt, ist im Falle historischer Realitäten unmittelbar einsichtig: In diesen Häusern stellt es sich gewissermaßen natürlich ein, insoweit die Vermüllung der je thematischen Realität bereits für eine "Auswahl" aus ihr sorgt. Andererseits ist das synekdochische Verhältnis zwischen den Objekten und der Realität, für die sie eingesetzt werden, eben die Stelle, an der Revisionen innerhalb von Museen ansetzen können. Denn das synekdochische ist kein methodisch-wissenschaftliches, sondern ein rhetorisches Prinzip, schafft also bestenfalls plausible Zusammenhänge.

Im Kern basiert das synekdochische Prinzip auf einem zirkulären Schluss, der sich schematisch etwa so skizzieren läßt: Museale Sammlungen entstehen aufgrund von Deutungen der Realität, aus der ihre Objekte stammen; insofern gehen solche Deutungen den Objekten voraus und legitimieren sie. Andererseits können Deutungen einer bestimmten Realität nur anhand von Sammlungen entwickelt werden - und insofern gehen die Sammlungen den Deutungen voraus und legitimieren sie. Mithin läßt sich festhalten: Sammlungen haben strukturell selbstevidenten Charakter. Denn sie sind Objekt-Zusammenhänge, die aufgrund von Deutungen zustande kommen, die sich an jenen selbst legitimieren.

Dieser zirkuläre Mechanismus wirkt immer und in allen Museen. Er erweitert sich gleichsam spiralförmig ins Räumliche, wenn weitere Elemente des Museums ins Auge gefasst werden: Zirkularität besteht auch mit Bezug auf die Kriterien, aufgrund derer Deutungen zustande kommen - solche Kriterien können sowohl der Realität, aus der die Objekte stammen, entnommen werden, als auch der, der das Museum angehört; sie besteht weiterhin im Verhältnis zwischen Objekten und Objekte-Sammlungen, denn in Sammlungen werden nur solche Objekte aufgenommen, die den Sammlungskriterien genügen, es lassen sich aber durchaus auch neue Sammlungskriterien aufstellen, um bestimmte, soweit nicht erfasste Dinge aufnehmen zu können; sie besteht schließlich im Verhältnis zwischen allen Inhalten und dem Gehäuse des Museums, insoweit dieses alles umfaßt, doch seinerseits erst durch jene konstituiert wird.

Was das Verhältnis zwischen einer Realität und den aus ihr gewonnenen Objekten, diesen und den Objekte-Sammlungen, jenen und der Schausammlung und schließlich wiederum dieser und dem Museums-Gehäuse angeht, so haben wir es also, um ein Bild zu gebrauchen, mit einer Schneckenhaus-förmigen Struktur zu tun, einer Struktur, die als

sich verändernde mit sich identisch bleibt und als solche in dem Maße Evidenz erlangt, wie sie sich entfaltet.

Auflösen ließe sich eine solche Struktur durch eine historisch-genetische Analyse, indem willkürlich ein bestimmter Status als Anfangsbedingung festgesetzt und von da aus dem Vor- und Zurückliegenden nachgegangen werden könnte. Dies wäre ein vergleichsweise konventioneller Ansatz zum historischen Verstehen der Entwicklung von Museen. Interessanter und dem spezifischen Charakter von Museen eher angemessen scheint indes eine nähere Untersuchung ihrer spiralförmig-zirkulären Struktur, die, das stellt das Bild vom Museum als Schneckenhaus plastisch vor Augen, als bestimmte Struktur ihre eigene Geschichte ja immer mitvergegenwärtigt.

In diesem Zusammenhang interessiert vor allem, dass diese Struktur in Museen nur virtuell erscheint, also praktisch aufgehoben ist und in der Regel erst dann erfahrbar wird, wenn Museumsgründungen oder Reorganisationen von Schausammlungen anstehen.

Praktisch aufgehoben und in ihrer Dynamik außer Kraft gesetzt wird die spiralförmig-zirkuläre Struktur der Museen, indem das synekdochische Prinzip an einer ihrer "Windungen", dem Verhältnis von Objekte-Sammlungen und Schausammlungen explizit gemacht wird. Und zwar wird die Schausammlung als eine Sammlung etabliert, die als begründete Auswahl aus der Objekte-Sammlung dieser den Status einer Realität verschafft, insofern mit ihr wie mit dieser: als einem mehr oder weniger kontingenten Objekte-Zusammenhang, der erst gedeutet werden muß, umgegangen wird. Im Verhältnis zwischen Schau- und Objekte-Sammlung wird also explizit vollzogen, was am Verhältnis zwischen je thematischer Realität und Objekte-Sammlung als "natürlich", historisch gewachsen oder von Zufällen bestimmt, mithin im Ganzen als nicht rational begründbar oder reflektierbar erscheint. So ist die Schausammlung der Ort, an dem die Bestände eines Museums im eigentlichen Sinne, nämlich durch ihre Deutung gesichert werden.

An dieser Stelle kommen zwei weitere Prinzipien zur Geltung. Sie überlagern das synekdochische und erscheinen damit als die für Museen eigentlich relevanten, stellen de facto aber lediglich Argumentationsstile dar. Dabei knüpft das syllogistische Prinzip an der Realität an, der das Museum angehört, das induktive hingegen an der Realität, die im Museum thematisch ist. Beide Prinzipien kommen in allen Museen zur Anwendung, doch läßt sich kein festes Verhältnis zwischen ihnen angeben. Vielmehr stehen sie, ähnlich wie Sammlungen und Deutungen, in einem Wechselverhältnis zueinander und können daher als Vergegenständlichungen deren verschiedener Struktur aufgefasst werden.

Ihre Leistung besteht im Wesentlichen darin, die zirkuläre Beziehung zwischen Sammlungen und Deutungen in einem systematischen Verhältnis aufzulösen und durch eine rational-diskursive Konstruktion zu ersetzen. Schematisch läßt sich ihre Funktion etwa folgendermaßen skizzieren:

Wenn Kriterien für eine Deutung nicht aus der Objekte-Sammlung abgeleitet werden können oder sollen, bedarf diese der Legitimation durch Kriterien aus einem anderen Bezugsrahmen. Ist dieser Bezugsrahmen die Realität, der das Museum angehört, so können Schausammlungen definiert werden als Sammlungen, die Objekte-Sammlungen unter Bezug auf diese Realität deuten. Mit anderen Worten: Schausammlungen nehmen hier die Funktion eines Mittelbegriffs (medium) ein zwischen einerseits der je thematischen Realität, repräsentiert durch die Objekte-Sammlungen (minor), und andererseits der Realität, der das Museum angehört, repräsentiert durch das Museums-Gehäuse (major). Eigentümliches Resultat der Anwendung dieses Prinzips ist, dass die synekdochische Grundstruktur des Museums in sich verkehrt erscheint: Denn obzwar das Museum in der Objekte-Sammlung nur einen Teil der Realität enthält, die in ihm thematisch ist, kann es aufgrund dieser Konstruktion als Gehäuse nunmehr den Anspruch führen, diese Realität allgemein oder im Ganzen zu repräsentieren. (Beispiele für diesen Museumstypus bietet die aktuelle Entwicklung zuhauf; dabei zeigt sich, dass auf diese Weise im Extremfall

Museen selbst ohne Sammlung, also nur als Gehäuse, wie z.B. das Deutsche Architekturmuseum Frankfurt, gegründet werden können.)

Genau besehen bewirkt die Anwendung des syllogistischen Prinzips jedoch nur einen "shift" innerhalb der synekdochischen Grundstruktur eines Museums, den man als Übergang vom pars pro toto zur Synekdoche, mithin als Übergang vom Handeln zur Begriffsbildung charakterisieren kann.

Dies wird ganz deutlich im Hinblick auf das induktive Prinzip, mit dem gewöhnlich die Struktur von Museen erklärt wird. Danach wird ein Haufen von Fakten (Objekten) geordnet und bewertet, d.h. in hypothetische Zusammenhänge (Objekte-Sammlungen) gebracht, die sodann ihrerseits explizit gemacht: in Gesetze (Schausammlungen) umformuliert und schließlich in einer Theorie (Museums-Gehäuse) zusammengefasst werden.

Das induktive Prinzip wird deshalb gern zur Erklärung der Struktur von Museen herangezogen, weil seine Entwicklungsrichtung der der spiralförmig-zirkulären Struktur entspricht. Tatsächlich kommt es jedoch 'rein' ebenso selten zur Geltung wie das syllogistische. In den meisten Fällen ergibt sich die konkrete Erscheinung eines Museums vielmehr aus dem dialektischen Verhältnis von syllogistischem und induktivem Prinzip. Dieses bricht die spiralförmig-zirkuläre Dynamik gleichsam auf und projiziert sie in eine Ebene, in der sich nun das Allgemeine und das Besondere wechselseitig in Frage stellen und dabei immer weitere Felder besetzen. So hat denn in der Ersetzung der spiralförmig-zirkulären Struktur durch die geometrisch-lineare Konstruktion die ungeheure Expansion des Museumswesens ihre Ursache. Wie in anderen Bereichen, so kann sie auch hier als Übergang von einer reflexiven Struktur zu einem perspektivischen System charakterisiert werden, das, seiner Natur nach unbegrenzt zu denken, nur in sogenannten Randbedingungen, in diesem Fall: in politischen, ökonomischen und räumlichen Einschränkungen seine Beschränkungen findet.

II. Ein Beispiel: Das Kölnische Stadtmuseum

Am Beispiel des Kölnischen Stadtmuseums sind einige Züge der eigentümlichen Struktur von Museen recht gut zu verfolgen. Bereits der Auswahlkatalog des Hauses läßt erkennen, dass dieses Museum der Dialektik von syllogistischem und induktivem Prinzip relativ stark ausgesetzt war. 1888 als Historisches Museum gegründet, war es zunächst in der Hahnenorburg untergebracht, erlebte während der Jahrtausend-Ausstellung 1925 einen ersten Aufschwung und fand 1956, nach mehrmaligen Umzügen, zusammen mit dem Römisch-Germanischen Museum im ehemaligen Zeughaus der Stadt seine derzeitige Bleibe. 1958 wurde das Historische Museum jedoch als Kölnisches Stadtmuseum neu gegründet und konnte sich, nachdem das Römisch-Germanische Museum einen eigenen Bau erhalten hatte, ab 1974 im Zeughaus ausdehnen. 1979 wurde es allerdings für annähernd fünf Jahre geschlossen, um schließlich 1984 als 'neues' Kölnisches Stadtmuseum, innen vollkommen neu gestaltet, wiedereröffnet zu werden. Unverkennbar führt es seit dieser Wiedereröffnung jedoch wieder den Anspruch, ein Historisches Museum zu sein (das am Beispiel der Stadt Köln argumentiert). Diese Geschichte schlägt sich in den Beständen des Museums nieder. Sie stammen zum großen Teil aus anderen Institutionen, gelangten also über (syllogistische) Definitionen in das Museum und konnten erst in letzter Zeit in eigener Regie vermehrt werden.

Von dieser wechselvollen Geschichte erfährt man in der Schausammlung des Museums nichts. Hier wird nicht einmal die des Zeughauses reflektiert, befindet man sich vielmehr in einem präsentischen Arrangement von überkommenen Gegenständen, deren Geschichte ausnahmslos bis allenfalls zum Zeitpunkt ihrer Musealisierung Erwähnung findet. Diese Eigenschaft teilt die Schausammlung des Kölnischen Stadtmuseums mit den Schausammlungen nahezu aller Museen. Hier wie dort wird die Geschichte des Hauses bzw. die seiner Bestände ausgeblendet, weil ansonsten ihr heuristischer Charakter allzu

deutlich und damit ihr spezifischer Anspruch bezweifelbar werden könnte, eine dauerhafte, wenn nicht sogar apodiktische Vermittlung zwischen Dingen und Deutungen zur Anschauung zu bringen.

Die Schausammlung ist der Ort, an dem die innere Dynamik des Museums eingefroren und ihres eigenen historischen Moments beraubt wird: Schausammlungen werden als zeitlos-überzeitliche Zusammenhänge konzipiert und tendieren als solche zur Kategorie des Werks, verstanden als ein abgeschlossener, selbstevidenter Zusammenhang, der sowohl die Auswahl der Objekte legitimiert als auch sich selbst an diesen. Allerdings sind Schausammlungen Werke mit besonderen Eigenschaften. Denn ihre einzelnen Elemente können sehr unterschiedlich sein und ein Eigenleben entwickeln, das mitunter die Glaubwürdigkeit des Gesamtarrangements in Frage stellt: in Etappenweisen Reorganisations ihres Aufbaus wird dem gewöhnlich Rechnung getragen.

Auch in diesem Zusammenhang ist das Kölnische Stadtmuseum ein gutes Beispiel. Denn der Anspruch dieses Hauses, die ganze nicht-römische Kölner Geschichte zur Anschauung zu bringen, führt aufgrund der Unausgewogenheit und Heterogenität seiner (präsentierten) Bestände dazu, dass die synekdochische Grundstruktur als Bemühen, sämtliche Aspekte dieser Geschichte zumindest anzudeuten, wahrgenommen werden kann. Es zeichnet dabei das Kölnische Stadtmuseum aus, dass es seinen Charakter als Rumpelkammer der anderen Kölner Museen offensiv zu vertreten scheint. Denn die Vielfalt seiner Bestände wird in der Schausammlung von der methodischen Vielfalt ihrer Präsentationsformen überlagert. So wird beispielsweise in der Abteilung I: "Stichwort Köln" assoziativ, in der Abteilung II: "Soweit wir uns erinnern können" gegen und in der Abteilung III: "Stationen der Stadtgeschichte" mit der Chronologie argumentiert; weitere Abteilungen sind auf einzelne Wissensfelder ("Handel und Verkehr") bezogen und thematisieren dabei historischen Handel, andere hingegen systematisieren historischen Wandel, ohne sich an ein bestimmtes Thema zu halten. Ergebnis dieser Präsentation ist, dass die Exponate untereinander praktisch unvergleichbar gemacht werden und Rückbezüge zwischen Ding und Deutung kaum mehr herstellbar sind. Ergebnis ist weiterhin, dass alles und jedes gleich wichtig und bedeutungsvoll erscheint, einmal gültige Bewertungen also außer Kraft gesetzt sind: des Armen harter Stuhl auf diese Weise ebenso bedeutend gemacht wird wie des Königs weicher Sessel. Ergebnis ist schließlich, dass Geschichte als "ein Kreuzworträtsel" (Museumsführer) erscheint, mithin als im Prinzip auflösbar. Man muß hierzu rechnen, dass das Kölnische Stadtmuseum mit einer Präsentationsform arbeitet, die - zumindest für uns Zeitgenossen - einen Anspruch auf Dauerhaftigkeit nicht erkennen läßt. Technisch so angelegt, dass Veränderungen ohne großen Aufwand bewerkstelligt werden können, läßt sie die traditionelle Alternative Schausammlung vs. Sonderausstellung in einer Konstruktion aufgehen, die als Architektur keine eigene Sprache zu sprechen scheint und als Taxonomie so allgemein gehalten ist, dass in ihr nahezu jedes Objekt - auch ohne Kölner Bezug - einen Platz finden kann: Nicht sie, sondern die Objekte selbst scheinen den Aufbau der Schausammlung zu bestimmen, und entsprechend wird aller Anspruch auf Bedeutung und Wert nicht als eine Resultante der Präsentationsform aufgefasst, sondern als eine Emanation der Objekte selbst erfahren. So ist in dieser Schausammlung das syllogistische Prinzip gleichsam eingezogen zugunsten des induktiven. Die Objekte treten nicht als Denotate bestimmter, über Texte vermittelter Deutungen auf, sondern werden als Zeichen zur Anschauung gebracht, die Konnotation ermöglichen und veranlassen, also aus sich heraus einen Zusammenhang hervorzubringen scheinen. Dieser wird aber in dem Maße als ein autonomer erfahren, wie ein ordnender, von außen in das Ensemble hineinweisender, pädagogischer Zeigefinger nicht ohne weiteres erkennbar ist. So gewinnt die Schausammlung des Kölnischen Stadtmuseums den Status einer eigenen Realität, die, abgekoppelt von unserer Welt und nach eigenen Gesetzen funktionierend, als ein historisch-ästhetischer Kosmos besteht, der im Grunde nur wie eine Kirche betreten und genutzt werden kann:

Kölnisches Stadtmuseum, 1985, Abteilung II: "Soweit wir uns erinnern können": Tageslicht von hinten oben, Punktleuchte von oben vorn; im Schnittpunkt der Lichtstrahlen die Figur eines Adlers - Gips, goldbronziert, bestoßen, am rechten Flügel einige Federn, am linken die Spitze abgebrochen - postiert auf einer gipsernen profilierten Kämpferplatte, diese an der Stirnseite geschmückt mit einem goldbronzierten Hakenkreuz und auf ein kleines weißes Kapitell gesetzt, das seinerseits in die Mitte der nach innen abfallenden Fensterlaibung montiert ist: Transzendent fast wie die Taube im Hochaltar von St. Peter, doch wie selbstverständlich sitzt er da, der Nürnberger Reichsadler, und beherrscht, flankiert von zwei Gemälden, die die zeitgenössischen Kölner Oberbürgermeister Kiesen und Schmidt vergegenwärtigen, einen eleganten übermannshohen Glasschrank, in dem, über drei Etagen verteilt, etwa fünfundzwanzig Gegenstände ausgebreitet sind, die wir - abgesehen vielleicht von einer kleinen Bombe, die offensichtlich nie fiel - als Souvenirs eines Überlebenden des Tausendjährigen Reichs ansprechen möchten.

Allein, ein solcher Hinweis ist nicht gegeben. Und so lassen wir uns vom Licht das Auge führen: In der Mitte des oberen Fachs, etwa in Augenhöhe, hebt es einen Karton hervor, auf dem eine weitere Adlerfigur, das Hakenkreuz in den Klauen, einem Ausspruch Hitlers vorangestellt ist, und, dahinter an der Rückwand des Schranks, ein Foto desselben, umjubelt von Menschen im offenen Wagen stehend. "Die deutsche Revolution ist erst dann abgeschlossen, wenn das ganze deutsche Volk neu gestaltet, neu geordnet und neu aufgebaut ist", lesen wir als "Wochenspruch" aus dem Jahr 1938 - und das Foto im Hintergrund läßt uns nicht daran zweifeln, dass der Mann im Wagen derjenige ist, der diese Revolution führt. So eingestimmt und vom Licht nicht weiter den Blick gelenkt, wenden wir uns, darin einer Gewohnheit im westeuropäischen Kulturkreis folgend, nach links, zum vermeintlichen Anfang der Reihe von Gegenständen in diesem Fach, halten jedoch schon beim nächst auffallenden Stück, einem kleinen Stoa Wahlzettel zum "Reichstag für Freiheit und Frieden" inne. Obschon im Off der gezielten Beleuchtung, ziehen diese Wahlzettel unsere Aufmerksamkeit an, weil einer von ihnen, ganz wie der eben wahrgenommene "Wochenspruch", zum Lesen aufgestellt und daher - und auch, weil er ebenfalls ein Text ist - mit diesem korrespondiert. "Nein" entziffern wir das Sütterlin im Kreis neben Adolf Hitler auf den anderen Zetteln ebenfalls "Nein". Wir verstehen den Hinweis: Nicht bloß zwei Dokumente aus dem Dritten Reich werden uns hier gezeigt, sondern zwei Dokumente, die wir zueinander in Beziehung setzen und im Hinblick auf diese Beziehung interpretieren sollen. Doch wie? Wir suchen Rat bei den anderen Stücken in diesem Fach. Links neben den Wahlzetteln eine "WHW-Sammelbüchse", ein "WHW-Quittungsblock", zwei "WHW-Abzeichen-Figürchen"; Dinge, die beim "Winterhilfswerk" eine Rolle spielten, so die Beschriftungsschildchen: Hatte das "Winterhilfswerk" etwas mit der Machtergreifung zu tun, ging es ihr voraus, war es gar ursächlich für diese oder eine Opposition gegen sie? Und rechts, neben dem Wochenspruch: der "Volksempfänger", "Mein Kampf" in Luxusausgabe, das Brikett mit dem Aufdruck "Ein Volk, ein Reich, ein Führer, Hakenkreuz"; vermutlich seltene Gegenstände: doch geben sie uns so wenig wie die Fotoreproduktionen an der Rückseite des Schranks, die Kölner Situationen aus dem Jahre 1936 festhalten, einen Hinweis auf jenen Sachverhalt, den zu erschließen uns mit der Konfrontation der beiden Schriftstücke aufgegeben ist. So wenden wir uns erneut den beiden Dokumenten zu, um ihnen nun durch einen direkten Vergleich etwas abzugewinnen - und finden, dass sie direkt kaum vergleichbar sind. Denn hier sehen wir ein offizielles, da ein offizioses Papier; hier ein Dokument, das die Meinung einer bestimmten, wenngleich anonymen Person erkennen läßt, da eines, von dem wir nicht erfahren, inwieweit es verbindlich war; hier schließlich die eindeutige Stellungnahme zu einem Politiker, dort hingegen die Kurzfassung dessen Programms im Futurum exaktem: Wenn wir diese beiden Dokumente als Ausdruck für die politische Situation im Dritten Reich nehmen, erscheint als einzig relevante Größe Adolf Hitler; als Person und als Personifikation des "Systems". Als charismatische Figur - so zeigt ihn das Foto im Hintergrund - und allein Verantwortlicher wird er uns hier vorgestellt, mithin als "der Führer", dem gegenüber anscheinend nur zwei Haltungen: Verehrung oder Ablehnung möglich waren - und nur eine richtige.

Diese Bewertung des historischen Materials apperzipieren wir notwendig mit dem Lichtgefüge, als dessen Funktion wir die Gegenstände wahrnehmen gezwungen sind: Ein Beleuchtungslicht, die Punktleuchte, hinter und über uns, von außerhalb des Schrankes, von unserem Standort, doch nicht aus unserem Blickwinkel gesetzt, aktiviert unser Interesse, lenkt es und verschränkt es mit dem übergeordneten, "objektiven" Standpunkt des Museums; es zeigt uns einen Zusammenhang, den zwischen dem gipsernen Reichsadler und dem "Wochenspruch", und läßt dies fast sakrale Leuchtlicht in unsere Augen reflektieren; doch nehmen wir dieses Licht vermischt mit Tageslicht wahr, das, von oben durch das Fenster einfallend, eine Brücke zum gegenwärtigen Kölner Alltag schafft und damit nicht nur die Erscheinung des Adlers profanisiert, sondern uns die ganze künstliche Beleuchtung als eine demonstrative empfinden läßt. Was wir sehen, ist also eine ironisierende Beleuchtung, eine Inszenierung, die ihre Gegenstände der Lächerlichkeit preisgibt, indem sie zum Schein auf sie eingeht. Doch bleibt das Vergnügen an diesem Spektakel über den hohlen Anspruch des Dritten Reichs nicht Selbstzweck, sondern ist nur ein Teil der Botschaft, die wir über die Lichtführung empfangen. Mehr von ihr verstehen wir, wenn wir nun wieder nach links, auf den Wahlzettel blicken: Scharf neben dem Lichtkegel des Beleuchtungslichts platziert, fast ins Halbdunkel getaucht, sammelt er die Allgemeinbeleuchtung und die Reflexlichter der Lichtinszenierung in sich und gibt sie als ein Eigenlicht wieder. So kulminiert das Arrangement hier: gerade im anscheinend nicht inszenierten Wahlzettel, der sein schlichtes, konkretes "Nein" still, aber nachdrücklich gegen Hitler, dessen Phrasen und die Relikte des "NS-Alltags" sendet und uns damit schon an dieser Stelle offenbart, dass wir uns auf bestimmte Weise des Dritten Reichs erinnern sollen: Als einer Epoche, in der wir, von Hitler geblendet, nicht auf seine Gegner, das Gute, hörten, und also ins Verderben liefen.

Doch wer erinnert sich hier, in unserem Namen, als "Wir"? Die Antwort auf diese Frage findet sich im Fach darunter, in der mittleren Etage des Schauschranks. In ihr liegt als Hauptstück, die beiden Dokumente darüber unterfangend, eine "HJ-Uniform", komplett mit Schiffchen, Armbinde, Koppel und Fahrtenmesser. Ein wenig vom Beleuchtungslicht auf Gipsadler und "Wochenspruch" erreicht sie noch durch den Glasboden und setzt ihr einige Glanzlichter auf. Wir nehmen den Zusammenhang wahr. Und wir verstehen, dass es in diesem Kleid und aus dieser Perspektive, von unten, schwierig war, der faschistischen Ästhetik nicht zu erliegen. Doch bleibt es nicht allein bei dieser Suggestion. Denn links neben der Uniform liegt, klein aber unübersehbar, ein gelber Judenstern; nur ein Abzeichen zwar, doch ein Stück Stoff, das wir - im Sinne der eben erlernten Syntax - als Stoff und formal mit der Uniform in Beziehung setzen. Allerdings stehen wir damit wieder vor einem Rätsel. Denn ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen Judenverfolgung und Hitlerjugend will uns nicht in den Sinn und wird uns auch nicht nahegelegt durch die Fotoreproduktionen und sonstigen Stücke in diesem Fach. So deuten wir uns die Beziehung der Gegenstände selbst, im Sinne dessen, was wir schon apperzipiert haben, mit Hitler als gemeinsamen Nenner: Die Juden, das wissen wir, waren Opfer, und die Kinder und Jugendlichen, das sehen wir hier, waren es auch - als unschuldig Verführte.

Ich fasse zusammen: Bewusst oder unbewusst - das sei dahingestellt - ist mit diesem Schauschrank der Hitlerjugend ein Altar gesetzt. Ein Altar, weil nicht eine historische Analyse veranlassende, sondern eine moralische Argumentation zur Anschauung gebracht ist, die das Vergangene im Jetzt aufzuheben versucht. Ihre wichtigsten Elemente sind: Die Erfahrung des "Zusammenbruchs" und Erlebnisse als Erleidender in Bombennächten (Antependium/unteres Fach), die Selbstdarbringung als Opfer eines bösen Gottes (Predella/mittleres Fach), die Epiphanie dieses Gottes und die Werkzeuge der Verführung (Schrein/oberes Fach), schließlich die Beschwörung der historischen Kontinuität über einerseits den Wahlzettel als Reliquie der aufrechten Demokraten und andererseits den Deutschen Reichsadler als zwar ironisiertem, aber doch allem übergeordneten Zielbild im Gesprenge.

Wenn eingangs die Rede davon war, dass das Museum immer eine andere Realität zum Gegenstand habe als die, der es selbst angehöre, so teilt das Museum diese Eigenschaft

mit der Kirche. Hier wie dort geht es darum, das Gegenwärtige, das Gegebene, das nicht Veränderbare zu transzendieren. Doch war dem Museum als einer Erfindung der Aufklärung im Unterschied zur Kirche die Aufgabe zugeordnet, diesen Transzendierungsmodus selbst in seiner Notwendigkeit bewusst zu halten. Dafür, dass dieser Aspekt des Museums in unserer Zeit kaum Beachtung findet, steht das besprochene Kölner Beispiel für viele.

III. Kritik des Musée Sentimental

1.

Mit Blick auf die bevorstehende Neugestaltung des Kölnischen Stadtmuseums im September 1984 veranstaltete der Kölnische Kunstverein im Frühjahr 1979 die von Daniel Spoerri initiierte und von ihm, Marie-Louise Plessen und Studenten der Werkkunstschule Köln erarbeitete Ausstellung "Le Musée Sentimental de Cologne". Dass diese Ausstellung in der Tat Einfluss hatte auf die Neugestaltung der Schausammlungen des Stadtmuseums, steht außer Zweifel: Übereinstimmungen lassen sich nicht nur im Hinblick auf eine Reihe von Exponaten feststellen, sondern auch - und wichtiger - unter konzeptionellen Gesichtspunkten. Dies fällt vor allem im Eingangsbereich des Museums (Abteilung 1: "Stichwort Köln") ins Auge. Hier sind - eingeschlossen die Präsentationsform - direkte Zitate aus dem Musée Sentimental zu finden. Im Hinblick auf die oben besprochene Vitrine gibt es leider keine direkte Vergleichsmöglichkeit. Immerhin ist jedoch auch in dieser Abteilung ein Stück bereits im Musée Sentimental zu sehen gewesen: Die Wange aus dem Rathausgestühl aus dem Jahre 1936; der Kommentar zu diesem Objekt, seinerzeit vom derzeitigen Museumsdirektor verfasst, ist in beiden Museen der gleiche.¹

Das Musée Sentimental ist von besonderem Interesse, weil es als Alternative zu historischen Museen konzipiert wurde. So schreibt M.-L. Plessen im Katalog, dass "das Prinzip der Zuordnung von Objekten und ihnen zugehörigen Geschichten das Musée Sentimental zumindest im historischen Rahmen über alle anderen, nach Sachgebiet unterteilten oder auf Kategorien verengten Ordnungsbestimmungen (stelle)" und daher "näher an die Wirklichkeit vergangener Zeiten (rühre) als jede positivistisch gesäuberte Auffassung von Geschichte, die nur die wesentlichen Meilensteine des Geschichtsverlaufs oder nur die Erzeugnisse der Hochkunst in den Blick (nehme)".²

Diesem Anspruch versuchte das Musée Sentimental als "Rekonstruktion einer zeitgenössischen Kunst- und Wunderkammer" (sic!) beizukommen: durch "universales", "phänomenologisch und historisch" orientiertes Sammeln zum "Stichwort Köln" und durch die "Auswahl und Zusammenstellung von Gegenständen nach anekdotischen Gesichtspunkten" mit dem Ziel, "die Objekte in einen neuen Zusammenhang zu stellen, aus dem sie, mit dem neuen Ansatz des Spekulativen oder 'Identität' versehen, in der Phantasie des Zuschauers etwas auslösen" (Spoerri/Plessen). Leitgedanke im Engeren war, "zu zeigen, dass in einer Stadt wie in einem Menschen Gegensätze vereinigt sind" (Spoerri); unerwartete Verbindungen, Querbezüge und Widersprüche sollten "einen Teppich von Zusammenhängen" entstehen lassen, der auf das "sinnliche, sinnhafte Neuentdecken, das

¹ Der Kommentar lautet: "Das Gestühl des Kölner Rates ist 1600/1601 von Melchior von Rheidt für den Senatssaal im Rathausurm gefertigt worden. Nach den eingreifenden Restaurierungen Ende des 19. Jahrhundert hat man diese Wange mit einer Karte des Deutschen Reiches nach der Vereinigung mit Österreich mit der Inschrift: "Im 5. Jahre Adolf Hitlers/ in der Zeit der Vereinigung aller Deutschen zu einem Großdeutschland wurde dieser Saal erneuert." 1938 in das Ratsgestühl eingefügt. Es gibt heute nur noch wenige Objekte, die so deutlich zeigen, auf welche Weise die Vergangenheit dienstverpflichtet wurde."

² Marie-Louise Plessen, Zum Verhältnis von historischem Museum und Musée Sentimental, in: Le Musée Sentimental de Cologne, Katalog Kölnischer Kunstverein, Köln 1979, S. 15. Die folgenden Zitate von Spoerri und Plessen stammen, soweit nicht anders gekennzeichnet, aus dieser Publikation.

Anders- und Wiederentdecken von Geschichte in anekdotischen Bezügen (ziele)" (Plessen).

Das "Musée Sentimental de Cologne" zeigte in alphabetischer Reihenfolge unter rund 120 Stichworten ca. 250 Gegenstände aller Art aus der Kölnischen Stadtgeschichte. "Daraus entstanden Bezüge, die geradezu phantastisch waren, weil die einzelnen Dinge anfangen, miteinander zu kommunizieren und zu Leben erweckt wurden aus ihrem Dornröschenschlaf der Unverbundenheit. Da hatten wir unter A die Aktentasche von Adenauer mit seiner Rosenschere, die in der Vitrine direkt konfrontiert war - eben durch den Verlauf der Anordnung des Alphabets - mit verschiedenen Dessous der ersten Mieterin im neugegründeten Eros-Center, so dass Spannungswelten der Irritation zwischen diesen Gegenständen entstanden. Dem konnte sich eigentlich kein Besucher entziehen, denn er war zu Assoziationen der Anteilnahme oder Abwehr gezwungen".³

Die eigentümliche Wirkung des Musée Sentimental beruht vor allem darauf, dass es die differenzierte, mit traditionellen Hierarchisierungen und Wertvorstellungen aufgeladene Ikonographie bestimmter Universalien unterläuft. Dies gelingt durch die Setzung eines einheitlichen Kriteriums, eben des sentimental Bezugs, mit dem aus gegebenem Material neue Objekte gestanzelt werden. Das Auffinden dieses Kriteriums ist der eigentlich kreative Akt des Unternehmens, seine Durchsetzung allerdings ein bürokratischer.

Spoerri hat diese Verfahrensweise in *nuce* mit seinem "Musée de l'oeuf" (der Unterstreichung und Sammlung aller Sätze mit "ei" in Büchern, die er innerhalb eines bestimmten Zeitraumes ab 1963 las) demonstriert.⁴ Hier wie dort werden die Objekte dieser "Musées" erst durch die konsequente Anwendung des Kriteriums auf das Material geschaffen. Die so gewonnenen Objekte zeichnen sich dadurch aus, dass sie mitunter hochgradig verschieden sind und im Extremfall nur das Auswahlkriterium oder besser: die gleiche Form der Objektivierung gemeinsam haben; weiterhin sind sie darin vergleichbar, dass sie unterschiedslos aus ihren jeweiligen Kontexten gerissen sind und grundsätzlich aus sich heraus keine kohärente Struktur bilden, sondern gewissermaßen frei im Raum flottieren; dies bedeutet andererseits, dass als Ergebnis dieses Verfahrens auch die für die einzelnen Objekte bisher gültigen Ordnungsmuster, Kategorisierungen und Wertigkeiten prinzipiell außer Kraft gesetzt sind, und sie einen strukturlosen und wertneutralen, vom Kriterium umrissenen Raum definieren. Diese Prozedur wäre allerdings ohne jeden Sinn, hätten die durch sie gewonnenen Objekte gar keine Bedeutung.

Doch ist dies gerade nicht der Fall. Denn durch das Verfahren werden die ihm unterzogenen Dinge nicht zerstört, sondern nur von ihrem konventionellen Bedeutungshof abgeschnitten, behalten also zumindest das an ursprünglicher Bedeutung, was sie gewissermaßen am Leibe tragen. Der eigentliche Witz der Spoerrischen Museumskonzeption besteht nun aber darin, jenen Rest an ursprünglicher Bedeutung als Bedeutungsüberschuss erscheinen zu lassen. Dieses Umschlagen ergibt sich zwangsläufig, solange das Kriterium, dessen Anwendung sich die Objekte verdanken, die Bedeutungsfülle der bearbeiteten Dinge unterbietet. Ist diese Relation im Falle des "Musée de l'oeuf" überdeutlich und gleichfalls ein Prinzip des Musée Sentimental, so bewirkt sie des Weiteren, dass das Kriterium, hat es seine Funktion als Objekte-Beschaffer erfüllt, eine andere erlangt: es wird zur Signatur der neu gewonnenen Objekte. Indem das Kriterium zum Titel des Museums erhoben wird, wird aber dieser Funktionsänderung entsprochen und gibt es die unter seinem Namen gesammelten Objekte frei: läßt ihre Restbedeutung als Bedeutungsüberschuss, als ihre eigentlichen Eigenschaften hervortreten, sie mithin "neu", als Dinge, die erst wieder zu Objekten gemacht werden müssen, erscheinen.

³ Marie-Louise Plessen, Autoren-Museen, in: Museum - Verklärung oder Aufklärung, Loccum Protokolle 52, Loccum 1985, S. 166 f.

⁴ Nichts altert schneller als ein Avantgardist, Interview mit Daniel Spoerri und M.-L. Plessen in: Kunstforum International Bd. 32,2/1979, S. 88.

Der nachgerade klassisch positivistische Charakter dieses Verfahrens ist offensichtlich: An die Stelle einer an der bestehenden Semantik orientierten Bewertung (Kritik) und daraus begründeten Auswahl von Objekten durch ein Subjekt tritt eine objektive, wesentlich formale Auswahlmethode, die, durch ein Subjekt lediglich ausgeführt, die Frage nach dem Sinn der durch sie gewonnenen Objekte (Erkenntnisse) abschneidet zugunsten der Frage, ob sie nach den Regeln des Verfahrens richtig gewonnen seien. Der Künstler tritt damit nicht länger als Sinnproduzent auf; sondern wird zum Techniker, der eine bestimmte Strategie zur Objekte(Erkenntnis)gewinnung entwickelt und ausführt, sich für die Bedeutung der so gewonnenen Objekte aber nur noch beiläufig interessiert: Die synthetischen Leistungen des erkennenden Subjekts werden auf den Betrachter verlagert: er soll, in eine (scheinbare) Produzentenrolle gedrängt, den Sinn der vom Künstler geschaffenen Objekte (Erkenntnisse) ergründen; doch bleibt der dabei bestenfalls Reproduzent, ein Nachvollzieher des vom Künstler initiierten Verfahrens.

Der Vorzug des "Musée de l'oeuf" besteht darin, dieses Verfahren bewusst zu halten. Im 'Musée de l'oeuf' kann es nämlich aus strukturellen Gründen nicht gelingen, die unzusammenhängende Serie der neu gewonnenen Objekte (der "eier") in eine kohärente Sequenz zu überführen, also ein Thema zu formulieren, das die Errichtung einer Verbindung zwischen den Bedeutungsinhalten der verschiedenen "eier" und damit den Aufbau einer neuen Ordnung ermöglichte. Ist schon aus diesem Grund das "Musée de l'oeuf" kein Museum, sondern eine "eier"-Sammlung mit allerdings besonderem Charakter, so liegt die Ursache hierfür in der eigentümlichen Qualität des Kriteriums "ei" beschlossen: "ei" ist eine Silbe, hat aber auch als Wort Bedeutung, kann mithin syntaktisch und semantisch Verwendung finden. Auf dieser Ambiguität des Kriteriums "ei" baut das "Musée de l'oeuf" auf: "ei" als formales Merkmal, als Mittel zur Objektivierung eingesetzt, erlaubt die Gewinnung zahlreicher neuer Objekte (womöglich zu vieler: Spoerri hätte nahezu alles, was ich hier schreibe, in sein Museum aufnehmen müssen; im Französischen mag 'oeuf' jedoch brauchbarer sein), führt also zu einer Serie (Sammlung) von "eiern". Diese "eier"-Sammlung läßt sich aber auch als Eier-Sammlung nicht in eine Sequenz überführen. Denn gerade, wenn sie einige richtige, metaphorische und metaphysische "Eier" enthalten sollte, blieben deren "Ei"-Charakter und damit die "eier"-Sammlung überhaupt nur so lange erhalten, wie diese Eier nicht befruchtet und bebrütet, mithin in einen anderen Zustand gebracht würden. Anders gesagt: Das "Musée de l'oeuf" basiert auf dem - in der Sprachanalyse ausgeschlossenen - Fall, dass Intension und Extension eines Begriffs nicht übereinstimmen alle "Eier" sind zwar "eier", nicht aber alle "eier" "Eier". Eine derartige Ineinssetzung von syntaktischer Funktion und semantischer Bedeutung kennt die Sprache nicht, wohl aber die Bildende Kunst. Dennoch bleibt festzuhalten, dass sich der Witz des "Musée de l'oeuf" wesentlich der Sprache verdankt; er resultiert aus der Verbildlichung der mit "ei/Ei" möglichen Agglutination von Objekt- und Metasprache, die wortsprachlich nur als Paradoxie etwa nach dem Muster "Was ich jetzt sage, ist falsch" erfahren werden kann.

2.

Diese künstlerische Position ist im "Musée Sentimental" aufgegeben. Anders als das "Musée de l'oeuf", das von der Konzeption her universell angelegt und als solches im Grunde ein anarchisches Unternehmen war, hat das "Musée Sentimental" lediglich einen universellen Anspruch. Diesen entwickelt es aus der Verbindung seiner beiden expliziten Kriterien "sentimentaler Bezug" und "aus Köln" in etwa folgender Argumentation:

Die beiden Kriterien definieren zwei Klassen von Objekten, die nicht nur nicht deckungsgleich, sondern strukturell verschieden sind, diejenige der Objekte "mit sentimentalem Bezug" und diejenige der Objekte "aus Köln". Der strukturelle Unterschied der beiden Kriterien besteht darin, dass (definitionsgemäß) zwar zu jedem Ding ein sentimentaler Bezug entwickelt werden kann, hingegen nicht alle Dinge aus Köln stammen können. Die Klasse der sentimental umfaßt also die Klasse der Objekte aus Köln. Mithin läßt sich behaupten:

Wenn sich zu allen Objekten sentimentale Bezüge entwickeln lassen, dann muß dies auch für alle Kölner Objekte gelten. Und: dass sich zu allen Objekten sentimentale Bezüge entwickeln lassen, zeigen die, zu denen er entwickelt ist, eben die Kölner. Mit anderen Worten: Die Objekte, die das "Musée Sentimental" zeigt, sind repräsentativ für alle sentimental und alle Kölner Objekte überhaupt; als Sammlung exemplarischer Objekte aus Köln hat das "Musée Sentimental" für das Universum aller Kölner Objekte ebenso Geltung wie als exemplarisches Museum für die Universalität des Prinzips "Sentimental".

Es tut nichts zur Sache, dass eine solche oder ähnliche Konstruktion zur Untermauerung des universellen Anspruchs dieses Museums nicht auf einer rationalen Argumentation, sondern auf einer rhetorischen Figur beruht. Denn fast alle Museen begründen ihren Geltungsanspruch auf diese Weise (s.o.). Wichtig hingegen ist, dass sich das "Musée Sentimental" überhaupt nicht als Resultat wissenschaftlichen Prozedierens, etwa - wie Bazon Brock⁵ meint - als Ergebnis eines induktiven Verfahrens, denken läßt und als solches eine Alternative zu bestehenden Museen böte. Denn die strukturelle Verschiedenheit der beiden Kriterien, auf denen dieses Museum aufbaut, bewirkt, dass sie Objekten nur wechselseitig zugeschrieben, diese aber nicht direkt in Beziehung gesetzt werden können: Ich kann von "sentimentaler Bezug" ebenso wenig auf "aus Köln" schließen wie von "Rosenschere" auf "Dessous", um ein schon bekanntes Beispiel noch einmal zu bemühen. Deshalb muß es - zwingend - zumindest ein weiteres, implizites Kriterium (einen Mittelbegriff) geben, das Dinge als Kölner und als sentimental identifiziert, auswählt und präsentiert: Wir dürfen es in der Subjektivität des Museumsdirektors Spoerri und seiner Adjutantinnen Plessen vermuten.

Unversehens ist auf diese Weise das Institut des Museumsdirektors, der, was er interessant findet, Kunst oder Wissenschaft nennt, etabliert; ohne ihn läßt sich das "Musée Sentimental" nicht denken, geschweige denn aufbauen. Wenn die Autoren die These vertreten, "die Subjektivität des Ausstellungsmachers (stehe) der Subjektivität des Besuchers (entgegen), dazwischen (habe) das historische Objekt im Prozeß der Erkenntnis zu vermitteln,"⁶ so bestätigen sie genau diesen Sachverhalt und schaffen nur zum Schein die Alternative, die gewählt zu haben sie vorgeben. Wie bei vielen Künstler-Museen, so wird auch hier auf der Grundlage eines höchst konventionellen Verständnisses von Museum der Aufstand wider diese Institution geprobt, geht es mithin in Wahrheit nicht um eine neue Museumskonzeption, sondern lediglich darum, das Museum als Form, zur Etablierung einer 'neuen' Ikonographie zu nutzen.

Immerhin gibt die entschiedene Rede von der Subjektivität als leitendem Prinzip einen wichtigen Hinweis auf die Intention der Autoren: Sie wollen die Objekte als Medien einsetzen. Dazu stellen sie sich einerseits auf die Seite der Besucher, mit ihnen gegen die Objekte; die Besucher sollen so an der Rolle der Autoren teilhaben, wie diese mit den Objekten als Dingen umgehen können. Andererseits stellen sich die Autoren aber auch hinter die Dinge, setzen sie wie Kunstwerke ein und veranlassen so deren Rezeption als Objekte. Dergestalt sind beide Aspekte der klassischen Rezeptionssituation in Museen - sich den Objekten hilflos ausgeliefert zu sehen oder sich über sie belehren lassen zu müssen - nicht nur thematisch; vielmehr werden sie über die alphabetisch-surreale Präsentation zur Aporie verschränkt. Doch nehmen die Besucher dieses widersprüchliche Kommunikationsangebot hin, ja empfinden es als stimulierend, weil es ihnen nicht als Resultat eines wissenschaftlich-musealen, sondern eines von den Autoren geschaffenen, künstlich-künstlerischen settings erscheint. Dies ist zum einen darauf zurückzuführen, dass die Autoren nicht als Museumsdirektoren in Erscheinung treten, sondern als Künstler und Wissenschaftler argumentieren. So können sie die in Museen üblichen, komplexitäts- gleichsinnigen Transaktionsverhältnisse durch hintersinnige ersetzen: Ohne

⁵ Bazon Brock, Ain herrlich sehen kunststückh im theatrum sapientiae, in: Le Musée Sentimental, Katalog Kölnischer Kunstverein, Köln 1979, S. 19.

⁶ Plessen, 1985, S. 165.

Rücksicht auf die tatsächlichen Fähigkeiten und Kenntnisse der Besucher sprechen sie diese als potentielle Co-Autoren und Kenner an und ziehen sie darüber in die eigene Rolle. Auf diese Weise wird die für die Museen typische Begründungsproblematik unterlaufen und die Position der Autoren praktisch unangreifbar. Denn frage ich: Warum zeigst Du mir dieses Stück, so erhalte ich nicht (eine gleichsinnig-komplementäre) Antwort, wie etwa: 'Aus diesem und jenem Grund', sondern werde entweder selbst in Begründungszwang gebracht ('Ich wusste doch, dass Dich dieses Stück interessieren würde') oder laufe Gefahr, als Dummkopf dazustehen ('Ich habe geahnt, dass Dich dieses Stück nicht interessieren würde'). In ähnlicher Weise wird mit den Objekten gearbeitet; ästhetisches Interesse an ihnen wird mit wissenschaftlichen Erklärungen, wissenschaftliches Interesse mit dem Hinweis auf ihre ästhetischen Qualitäten beantwortet; wie denn überhaupt das wissenschaftliche Moment dieses Museums, die Sammlung, ästhetisch: als subjektive Auswahl Spoerris, und sein ästhetisches Moment, die Präsentation, wissenschaftlich: als enzyklopädisches Unternehmen im Sinne der Aufklärung begründet werden.

3.

Diese "Ikonologie ambig" (Hans Robert Jaub) funktioniert allerdings nur auf der Grundlage der Ikonographie des Sentimentalen. Denn, und dies ist der zweite Grund, warum der doublebind-Charakter der im "Musée Sentimental" installierten Transaktionsverhältnisse als befreiend empfunden wird, der sentimentale Bezug ist selbst ein doppelbödig-hintersinniger. "Sentimentaler Bezug" kann sowohl die Eigenschaft eines Dings als auch ein Verhältnis zu ihm bezeichnen. In beiden Fällen verweist der "sentimentale Bezug" ausgesprochen oder unausgesprochen auf ein Drittes: im ersten Fall auf ein Subjekt oder eine mit dem Ding verbundene Geschichte, im zweiten Fall auf mein Verhältnis dem Ding gegenüber. Dass die Eigenschaft zum Gegenstand der Relation, also z.B. mein sentimentales Interesse an einem Ding durch das Verhältnis eines Menschen zu diesem Ding begründet werden kann, macht jedoch nicht allein das Besondere am "sentimentalen Bezug" aus; nicht minder wichtig ist, dass der sentimentale alle denkbar anderen Bezüge zu Dingen unterbietet oder, anders ausgedrückt, neben allen anderen Bezügen bestehen kann, ohne sie in Frage zu stellen. Der sentimentale ist gewissermaßen der letzte Grund, warum Dinge, die mich nicht persönlich betreffen, für mich von Interesse sein können: gerade im höchst Privaten ein gänzlich allgemeiner und deshalb auch nur in dem Maße verpflichtend, wie er als verpflichtend empfunden wird.

Auf dieser Grundlage läßt sich relativ leicht ein Museum errichten, das alle landläufig kritisierten Eigenschaften dieser Institution, als da sind: Faktenhuberei, einseitige Kommunikationsstruktur, Undurchschaubarkeit seiner Auswahl- und Präsentationskriterien, um nur einige zu nennen - nicht nur enthält, sondern affirmiert. Vor allem, wenn "sentimentaler Bezug" präzisiert wird als "anekdotischer Bezug". Denn mit dieser Einschränkung können die Autoren sicher sein, dass die Besucher nicht nur keine präzisen Erwartungen gegenüber dem "Musée Sentimental" entwickeln, vielmehr in der Tat nicht wissen können, was sie dort erwartet; doch dass die Besucher vermuten, in diesem Museum Geheimnisse gelüftet zu finden, und also bereit sind, jedwede Informationsbarriere hinzunehmen. So erscheint in diesem Museum das Museale übergroß und doch als das nicht-Eigentliche; es wird zur Verpackung, mit der banale Dinge ebenso wie bedeutsame gleichermaßen eingehüllt und zu Vehikeln für das Anekdotische gemacht werden. Dieses aber war nun immer schon nur dann von Interesse, wenn es sich auf Bekanntes bezog: dem Klischee einen neuen Aspekt abzugewinnen verstand.

So ist das "Musée Sentimental" dem Wesen nach dekorativ und darüber hinaus bestenfalls ein polemisches Unternehmen. Dies erhellt sein Verhältnis zu den Dingen: Es benutzt sie und hängt ihnen mehr oder weniger ernst gemeinte Geschichten an. Diese Geschichten und Texte sind das Eigentliche und nicht die Dinge: sie sollen diese Geschichte lediglich transportieren und glaubhaft machen. Und es erhellt, dass das Museum als ein "Teppich von Zusammenhängen" (Plessen) gedacht wird, also als ein dekoratives Muster,

das, soweit es dem Alphabet als Ordnungsprinzip folgt, das Bemühen der Aufklärer zu nutzen und zugleich zu ironisieren versucht.

© Michael Fehr 1986/2008

Veröffentlicht in: Rüsen, J., Ernst, W., Grütter, H. Th., Geschichte sehen. Beiträge zur Ästhetik historischer Museen, Pfaffenweiler 1988, 110-123.