

Michael Fehr

## **KURZE BESCHREIBUNG EINES MUSEUMS, DAS ICH MIR WÜNSCHE**

### **Vorbemerkung**

Das Museum, das ich mir wünsche, gibt es nicht. Ich kann es nur als Interpolation bestehender Museen und verschiedener künstlerischer Arbeiten beschreiben, als ein fiktives Museum, das mir vorschwebt, wenn ich versuche, das Museum, in dem ich arbeite, weiter zu entwickeln. Im Folgenden werde ich zunächst das Äußere dieses Museums beschreiben, dann seine innere Struktur einschließlich einiger Säle, die ich darin einrichten würde, und etwas zu seiner Arbeitsweise sagen. Im zweiten, etwas theoretischeren Teil meines Vortrags werde ich dann, gewissermaßen zur Konkretisierung der vorangehenden Beschreibungen, auf einen speziellen Aspekt des Museums, der Museumszeit, eingehen.

Bevor ich dieses Museum beschreibe, möchte ich jedoch einige Bemerkung zu seinen wirtschaftlichen Grundlagen und zu seinem möglichen Publikum machen. Das Museum, das ich mir vorstelle, kann nur als wirtschaftlich unabhängige Institution bestehen, die, auf welche Weise auch immer, finanziell so ausgestattet ist, dass die, die es betreiben, sich ganz der Realisierung seiner Zielsetzungen widmen können und um ökonomische Fragen nicht besorgt sein müssen. Ich spreche hier nicht vom Wunsch nach unbegrenzten finanziellen Mitteln, sondern von einer ökonomischen Basis, die das Funktionieren des Museums auf Dauer ermöglicht und auf der aufbauend, es wirtschaftlich erfolgreich operieren kann. Diese Forderung ist nicht vermessen. Sie trägt nur dem Umstand Rechnung, dass Museen nur in Ausnahmefällen die Kosten erwirtschaften können, die ihr Betrieb verursacht. Oder, anders gesagt: wer ein Museum will, muss, wie bei übrigens jeder Art von Infrastruktur, einkalkulieren, dass ein bestimmter Betrag auf Dauer erforderlich ist, um es zu unterhalten. Sollte dies nicht anerkannt werden oder möglich sein können, macht es keinen Sinn, ein Museum aufzubauen.

Dies gilt sinngemäß auch im Hinblick auf diejenigen, die für ein Museum Verantwortung tragen: Sollten Sie aus welchen Gründen auch immer nicht in der Lage sein, dem Museum den Freiraum zu verschaffen und zu garantieren, den es zur Entfaltung seiner Zielsetzungen benötigt, sind sie gut beraten, sich einem anderen Arbeitsfeld zu widmen. Dabei kommt es ist erster Linie darauf an, das Museum an den politischen Bezügen herauszuhalten, denen sie selbst unterworfen sein mögen.

Eine ähnlich klare Regelung wünsche ich mir mit Bezug auf das Publikum des Museums: Nicht die Zahl seiner Besucher, sondern die Intensität und Qualität des Museumsbesuchs müssen die Parameter sein, an dem der Erfolg eines Hauses gemessen wird. Denn ein Museum zu besuchen, wird in Zukunft vor allem bedeuten, ein besonderes, ein individuelles, ein möglicherweise unerwartetes Erlebnis haben zu können. Das schließt das Museum als Veranstaltung und Ort für Menschenmassen grundsätzlich aus, und damit auch die Vorstellung, ein Museum könne sich an sozusagen alle wenden, eine Einrichtung für die ganze Bevölkerung sein. Museen werden vielmehr, abgesehen von einigen sehr großen Häusern mit weit gestreuten Beständen, wie dem Louvre, dem British oder dem Metropolitan Museum, auch in Zukunft mehr oder weniger exklusiven Charakter haben oder, sofern nicht, unverwechselbare Charaktere entwickeln und sich ihr spezielles Publikum suchen müssen. Darin liegt die besondere, häufig noch nicht erkannte Chance der Museen, die im Unterschied zu Massenmedien individuelle Entitäten sind und sich einer Normierung und Standardisierung grundsätzlich entziehen. Das Herausarbeiten dieser besonderen, in diesem Maße nur für die Museen gegebenen Eigentümlichkeit schließt aber eben nicht die Chance aus, sondern, ganz im Gegenteil ein, dass die Museen insgesamt einen größeren Teil der Bevölkerung erreichen könnten: Beispielsweise als auf bestimmte Interessensgebiete und Fragestellungen spezialisierte Einrichtungen oder als

solche, in denen spezifische Bewusstseinslagen bestimmter Bevölkerungs- oder Interessensgruppen zur Anschauung gebracht werden.

In diesem Sinne möchte ich das Publikum, auf das sich mein fiktives Museum, das ich nun endlich skizzieren will, orientiert, als ein Publikum charakterisieren, das an der Reflexion und Entwicklung aller Formen der Fabrikation und Darstellung von Erkenntnissen und Wissen Interesse hat, das Alternativen zu den politischen Argumentationsstilen der Medien und dem zweckrational-linearen Denken der Wissenschaften sucht, das um die Macht der Bilder weiß und Bilder als Bilder ernst nimmt, Räume: Stimmungen und Atmosphären wahrnehmen und sich ein eigenes Urteil bilden kann und will; (ich spreche also von Menschen, die auf Flohmärkten und in Fachgeschäften zu Hause sind, doch sich nicht scheuen, gegebenenfalls auch mal bei Hertie oder Aldi einzukaufen, die in einfachen, aber guten Restaurants zu finden sind, die FAZ und TAZ lesen, mehr Bücher als Platten besitzen, ihren Beruf nicht nur zum Geldverdienen ausüben und wissen, dass alles, was gegeben ist, auch wieder genommen werden kann.)

### **Äußeres**

Das Museum, das ich mir vorstelle, ist anhand seiner Architektur nicht als Museum zu identifizieren. Auch seine Dimensionen sind, weil man es nicht umschreiten kann, von Außen nicht zu erschließen. Am Rande der Innenstadt gelegen, besteht es aus einem von Gassen und Innenhöfen durchzogenen Komplex zahlreicher ineinander geschachtelter Gebäude unterschiedlichen Typs und Alters, die Teil eines größeren, in manchen Bereichen bewohnten städtischen Ensembles sind, das auf einer Seite von einem Kanal, auf der zweiten von einer belebten Straße und von der dritten durch einen felsigen Berg begrenzt wird, der von einer palastartigen Burg beherrscht wird. Auf dieses Gebäude, den so genannten 'Palast aus grünem Porzellan', komme ich im zweiten Teil meines Vortrags noch ausführlich zurück.

Das Museum hat mindestens zwölf unterschiedliche Fassaden, davon sieben mit einem Eingang. Von einer Seite sieht das Museum wie ein deutsches Nachkriegsmietshaus aus den sechziger Jahren des letzten Jahrhunderts aus. An der Haustür findet sich unter vielen anderen ein Klingelschild 'Museum'. Von einer anderen Seite sieht es wie der Genter Bahnhof aus. Der Eingang ist hier offen und führt in eine große Halle. Von einer dritten Seite hat das Museum die Anmutung eines antiken Bauwerks mit einem Portikus, der von verschiedenen Statuen bekrönt wird; und tatsächlich spricht vieles dafür, dass das Museum auf einer antiken Tempelanlage errichtet wurde. Der Eingang hinter einer Doppelreihe von acht mächtigen Säulen führt in den Fels gehauene Räume, die nur mit einem Führer betreten werden dürfen. Von einer weiteren Seite hat das Museum dagegen das Aussehen eines amerikanischen Lagerhauses aus den 30er Jahren des letzten Jahrhunderts, von dem man jedoch nur die Rampe und ein großes Rolltor sehen kann. Von einer wiederum anderen Seite wird seine Fassade von einer ausladenden Freitreppe mit über 100 Stufen bestimmt; die unterste Treppenstufe schließt eine steil abfallende Felswand ab; von der Treppe aus hat man eine weite Aussicht in die Landschaft. Eine weitere Fassade des Museums hat den Charakter eines Geschäftshauses vom Beginn des 20. Jahrhunderts, in dessen Erdgeschoss sich ein Restaurant befindet. Hinter einem kleinen Marktplatz befindet sich die jüngste und einzige Fassade des Museums, die als solche kenntlich gemacht ist; sie wird von einer Serpentina-förmigen Rampenanlage und einer riesigen Screen bestimmt, auf der ständig wechselnde Bilder vom Innern des Museums zu sehen sind. Der sechste Eingang in das Museum liegt dagegen im Hinterzimmer eines Gewürzladens und wird nur auf Anfrage geöffnet. Eine wiederum eine andere Fassade mutet wie die Front eines kleinen Stadthauses im Londoner Eastend an; die grüne Eingangstür gibt keinen Hinweis auf das, was sich hinter ihr befindet und wirkt sehr verschlossen. Die letzte Fassade, die ich hier skizzieren will, hat den Charakter eines großen Gewächshauses, das man durch eine Klimaschleuse betreten kann.

Die verschiedenen Fassaden des Museums sind so angelegt, dass man immer nur eine von ihnen sehen kann und infolgedessen – in jedem Fall aber beim ersten Besuch - den Eingang, den man sieht, für den einzigen Zugang in das Museum hält. Welchen Eingang die Besucher wählen, bleibt ihnen selbst überlassen und hängt davon ab, in welcher Stimmung oder Absicht sie sich dem Museum nähern.

### **Zugänge**

Die verschiedenen Eingänge führen auf unterschiedliche Weise und unterschiedlich tief in das Innere des Museums. Wer sich zum Beispiel seiner Geschäftshausfassade nähert, wird zwar im reichhaltig ausgestatteten Museums-Shop etwas Passendes finden und im Museumsrestaurant vorzüglich essen können, doch von dort aus nur in einen einzigen, allerdings großen Saal des Museums gelangen, den ich später beschreiben werde. Wer sich der Ruinenfassade des Museums nähert und den entsprechenden Eingang nimmt, erhält eine kostenlose, einstündige Führung die auf der Burg endet. Wer über das Lagerhaus in das Museum zu gelangen versucht, dem wird Einlass nur gewährt, wenn er etwas liefert. Die Halle hinter dem Bahnhofseingang ist zwar ohne Umstände zugänglich, doch werden hier nur temporäre Ausstellungen des Museums gezeigt und hat man einen horrenden Eintrittspreis zu bezahlen. Auf die Freitreppe vor dem Museum gelangt man ausschließlich aus seinem Inneren. Einen großen Teil der Sammlungen des Museums kann besichtigen, wer dem Besitzer des Gewürzladens ein Codewort nennt; man erfährt es leicht durch das Studium der dort in Säcken, Körben und Schachteln angebotenen Waren. Vor der neu gebauten Museumsfassade kann man mit Hunderten anderer Besucher ohne Gefahr, das Museum betreten zu müssen, warten und beliebig lange Schlange stehen; denn hinter dem Eingang befinden sich nur eine große Zahl unterschiedlicher Museumsläden, Schnellrestaurants und eine großzügige Toilettenanlage. Die grüne Tür steht nur Mitarbeitern des Museums offen. Zugang zu allen Räumen des Museums erhält man nur, wenn man die Klingel an seiner Wohnhausfassade betätigt. Hier stößt man auf seinen meistens etwas mürrischen Hausmeister und hat ihm gegenüber zu beschreiben, was man sehen und erleben will. Hat man den Mann mit entsprechenden Erklärungen oder einem ordentlichen Trinkgeld zufrieden gestellt, kann man sich frei in allen seinen Räumen bewegen. Der einfachste Zugang zum Museum ist aber der durch das Gewächshaus. Er wird allerdings von den wenigsten Besuchern spontan gewählt, da sie hinter ihm Naturalien erwarten. Tatsächlich jedoch dient das Gewächshaus vor allem als natürliche Klimaschleuse des Museums und kann, falls man sich nicht auf das dort wachsende Naturschöne einlassen will, ohne weitere Umstände durchquert werden.

### **Das Innere des Museums**

Das Innere des Museums erscheint dem Besucher zunächst weniger unübersichtlich, als man es von seiner komplexen äußeren Gestalt erwarten würde. Doch entspricht das Innere des Museums andererseits in keinem Fall den Erwartungen, die man durch die Wahrnehmung seiner jeweiligen Fassade entwickelt haben mag. Auch bietet das zentrale Treppenhaus zunächst wenig Orientierung, denn der überwiegende Teil seiner Räumlichkeiten ist von ihm aus nicht direkt zu erreichen. Auch sind einzelne Stockwerke und Zwischengeschosse durch weitere, kleinere Treppenanlagen miteinander verbunden. In den verschiedenen Stockwerken wechseln sich große Säle mit kleineren und dann wieder mit gleichartigen Raumfolgen unvorhersehbar ab. Alle Räume haben feste Wände. Manche Räume haben Oberlichtdecken, viele haben Fenster in Innenhöfe, andere sind ohne Tageslicht, weitere bieten Ausblicke in die Stadt und in die Landschaft. Kein Raum gleicht dem anderen.

Dennoch fällt die Orientierung im Haus nicht schwer, wenn man sich von den Raumfolgen leiten lässt. Man erlebt dann bald, dass das Museum nach dem Prinzip zweier gegenläufig

entfalteter und ineinander verschränkter Spiralen mit dem Treppenhaus als Kern, also in einer durchaus rationalen Struktur organisiert ist, die jedoch an vielen Stellen in kleinere, schneckenhausförmige oder lineare Raumfolgen aufgelöst ist oder durch solche ergänzt wird, die ihrerseits wiederum durch Zwischentreppen, Rampen oder Gänge so miteinander verbunden sind, dass man die grundlegende Spiralstruktur gewissermaßen abgekürzt oder auf Um- und Nebenwegen erfahren kann – oder auch ihrem Ablauf überhaupt nicht folgen muss. Was diese innere Anlage des Museum leisten kann, werde ich später, am Beispiel des Palastes aus grünem Porzellan beschreiben.

Einzelne Räumlichkeiten sind aufgrund ihrer Größe und festen Inneneinrichtung von ganz unverwechselbarem Charakter. Sie liegen quer zur Spiralstruktur des Gebäudekomplexes und werden von ihr gleichsam virtuell durchzogen. Die drei wichtigsten dieser Räume sind: die Bibliothek mit Lesesaal, das Archiv und der Hörsaal. Zwischen ihnen und um sie herum sind Ausstellungssäle, Studierzimmer und Kabinette, Aufenthaltsräume, Büros, Werkstätten und Depots sowie einige weitere Säle angeordnet, auf die ich noch zu sprechen komme. Das Museum beherbergt in seinem Innern zwei Restaurants, ein Cafe, eine Teestube, eine Bar und verschiedene Ruheräume; es verfügt außerdem über einen Kino- und einen Theatersaal. Das Museum gewinnt immer wieder neue Räume hinzu, doch wird nichts neu gebaut, sondern es nur dann erweitert, wenn im Stadtteil Räumlichkeiten aufgegeben werden.

### **Zur Atmosphäre und Arbeitsweise**

Im Museum, das ich mir vorstelle, gibt es keine Aufsichtskräfte und sind alle Räumlichkeiten grundsätzlich auch für die Besucher soweit frei zugänglich, wie durch ihre Anwesenheit Arbeitsabläufe nicht gestört werden: Wer sich Eingang in das Museum verschafft hat, soll sich darin nach Maßgabe seiner Interessen bewegen, seine Einrichtungen in vollem Umfang nutzen und, wo möglich und erwünscht, an seiner Entwicklung mitarbeiten können. Erwartet wird Respekt vor den Interessen anderer und Rücksichtnahme bei der Wahrnehmung der eigenen.

Das Personal des Museums ist ausgesucht. Es setzt sich aus Personen beiderlei Geschlechts, unterschiedlichen Alters sowie verschiedener beruflicher Ausbildung zusammen. Alle Angehörigen des Personals haben neben ihren funktionalen Pflichten die Aufgabe, den Besuchern, soweit sie es wünschen, behilflich zu sein, ihnen nach Maßgabe ihrer eigenen Kenntnisse alle erdenklichen Auskünfte zu erteilen, sie, wo nötig, anzuleiten und ihnen im übrigen durch eigene Beiträge welcher Art auch immer Anregungen zur Beschäftigung mit den Beständen des Museums zu geben.

Im Museum herrscht eine lockere, wenngleich durchaus konzentrierte Arbeitsatmosphäre. Sie schließt die Besucher grundsätzlich mit ein, baut auf individuellen Beiträgen - vom bloßen Zusehen bis zur handgreiflichen Mitarbeit - auf und zielt auf Gemeinschaftsleistungen ab. In manchen Bereichen hat das Museum den Charakter einer Werkstatt, in anderen denen eines Labors oder eines Ateliers, in wiederum anderen den einer wissenschaftlichen Akademie, in weiteren den von klassischen Galerieräumen und in schließlich nochmals anderen den Charakter eines Salons oder den eines Wohnhauses.

Das Museum kennt keine Hängeschemata. Vielmehr versuchen seine Mitarbeiter, durchaus in Auseinandersetzung mit Argumenten seitens der Besucher, jedem Exponat nach Maßgabe seiner Eigentümlichkeiten durch eine spezielle Präsentationsform gerecht zu werden. Dies führt zu sehr abwechslungsreichen, mitunter verwirrend erscheinenden Hängungen. Bei allen Präsentationen gibt es jedoch ein Prinzip: Einzelne Sammlungsgegenstände werden niemals isoliert, sondern grundsätzlich immer im Zusammenhang mit anderen Exponaten gezeigt. Zur Lösung dieser Aufgabe werden umfangreiche Recherchen, theoretische Planspiele und praktische Experimente durchgeführt. Viele der so ge-

fundenen Lösungen werden alsbald wieder verworfen, andere erweisen sich als über Generationen stabil.

Mein fiktives Museum kennt kein geschlossenes Magazin, sondern macht alle seine Bestände immer verfügbar, sei es in Magazin- oder Ausstellungsräumen. Das Museum ist relativ voll. Alle seine Räume sind mit Exponaten belegt. Soll ein Sammlungsgegenstand umgestellt oder umgehängt werden, muss entsprechend Platz geschaffen, mithin ein anderer Sammlungsgegenstand an einen anderen Ort gebracht werden. Kleine Veränderungen in der Präsentation seiner Sammlungen können daher zu Umhängungskaskaden führen, die manchmal wie Wellen weite Bereiche des Hauses durchlaufen. Weil immer etwas verändert wird, befindet sich das Museum in einem Prozess ständiger innerer Veränderung und erscheint wie ein dynamisches Raumbild. Dieser Veränderungsprozess ist allerdings nicht gleichförmig, sondern von unterschiedlichen Zeithorizonten und Umlaufgeschwindigkeiten geprägt: Manche Bestände werden selten bewegt, andere können innerhalb kurzer Zeit verschiedene Standorte im Museum haben. Doch wird jede Veränderung genau dokumentiert und so in einem Modell des Museums dargestellt, dass jeder Abschnitt der Geschichte des Umgangs mit seinen Sammlungen leicht nachvollzogen werden kann.

Das Museum, das ich mir vorstelle, hat seit jeher so reiche und vielfältige Bestände aus allen Bereichen wissenschaftlichen und künstlerischen Arbeitens, dass es auf einen Zuwachs seiner Sammlungen ganz verzichten könnte. Seine Sammlungen umfassen Naturalien wie Artefakte, Antiken und technische Geräte, doch überwiegen seine Bestände an künstlerischen Arbeiten aller Epochen. Neue Sammlungsgegenstände nimmt das Museum nur dann auf, wenn sie die bestehenden Sammlungen in einem neuen Licht erscheinen lassen und zu einem Überdenken der Zusammensetzung der Bestände oder ihrer Präsentation Anlass geben. Entsprechend sind die Sammlungen des Museums nicht auf Vollständigkeit hin angelegt, sondern bauen auf der Bedeutungsfülle und Vielfältigkeit einzelner Stücke auf. Dabei spielt es für das Museum keine Rolle, ob einzelne Sammlungsgegenstände im konventionellen Sinn für wertvoll gehalten werden. Denn der Wert, den die einzelnen Objekte haben, erweist sich in diesem Museum ohnehin nur durch die Zusammenhänge, die durch sie konstituiert werden können. So gelangen die meisten Neuerwerbungen des Museums als Geschenke in seine Bestände und werden häufig von seinen Besuchern mitgebracht. Dabei können diese unmittelbar erfahren, ob das Stück, das sie zu Verfügung stellen wollen, in einen Zusammenhang des Museums passt und sich darin halten kann. Oftmals ist Resultat dieses mitunter langwierigen Prozesses, dass die betreffenden Stücke wieder zurückgezogen werden. Es kommt aber auch vor, dass das Museum einen bestimmten Gegenstand für seine Sammlungen erwerben will. In diesem Fall setzt es seine großen finanziellen Ressourcen ein - und kommt immer zum Ziel.

### **Die speziellen Säle**

Man mag sich fragen, wie ein solches Museum angesichts der vielfältigen und widersprüchlichen Interessen innerhalb der Kunstszene und dem Wissenschaftsbetrieb, dem Druck der Händler und privaten Sammler, der Kritik der Historiker und Marketingstrategen oder den Ansprüchen der Konservatoren, nicht zuletzt auch dem Zeitdruck der Kulturtouristen, den Forderungen der Gewerkschaften und dem Unwissen Politiker ins Leben gerufen werden und sich behaupten kann. Hier bedient sich das Museum, das ich mir vorstelle, eines einfachen Tricks aus der Museumskiste: Es gibt diesen Interessen, Anliegen, Forderungen, Drücken und Ansprüchen angemessene Räume zu ihrer Darstellung – und musealisiert sie sodann in geeigneter Weise. Ich kann hier diese speziellen Museumsräume nur aufzählen:

die Garderobe der Kunsttheorien  
die Lounge der Kunstprofessoren

die Lobby des Kunsthandels  
 der Dom der stilistischen Ordnungssysteme  
 das Archiv der Museumstheorien  
 das Büro des Direktors / das Kabinett des Konservators  
 das Atelier der Restauratoren  
 die Schule der Kuratoren  
 der Saal der Kopisten  
 der Medienraum  
 die Schreibstube der Kunstkritiker  
 die Walhalla der Sammler  
 der Speicher des toten Kapitals  
 der Aktionskeller der Installationskünstler  
 die Teeküche der arbeitslosen Aufsichten  
 das Fernsehstudio der Kulturpolitiker  
 und als Raum, den man ausschließlich vom Restaurant und Museums-Shop erreicht:  
 das Museum der Museumsschildchen mit Wertangaben zu den Exponaten.

## II. Im Palast aus grünem Porzellan

Im Roman 'Zeitmaschine' von Herbert George Wells aus dem Jahre 1895 ist ein veritables, wenn auch fast vollständig verfallenes Universalmuseum nicht nur einer der zentralen Schauplätze, sondern versteht es der durch die Zeit reisende Held dessen Sammlungen erfolgreich als Ressource für seinen Versuch zu nutzen, die ihm entwendete Zeitmaschine wieder in Besitz zu nehmen und damit in die Gegenwart zurückkehren; Voraussetzung dafür ist, dass der Held des Romans die Musealisierung ignoriert und die Sammlungen des *Palastes aus grünem Porzellan* – so wird das Museum im Roman angesprochen - unter praktischen Gesichtspunkten, als Speicher von möglicherweise noch oder wieder relevantem Wissen bzw. als eine Art Werkzeugschrank wahrnimmt, und schließlich die luftdicht verschlossenen Vitrinen, in denen sich Streichhölzer aus dem 19. Jahrhundert über 800.000 Jahre lang gebrauchsfähig erhalten haben, zerschlägt, um mit ihnen ein Feuer zu legen, mit denen er seine Feinde vertreiben kann.

"Ich kann Ihnen nicht die ganze Geschichte dieses langen Nachmittags erzählen. Ich müsste mein Gedächtnis sehr anstrengen, um meine Entdeckungen in genauer Reihenfolge wiederzugeben. Ich erinnere mich an eine lange Galerie rostender Rüstungen und an mein Zögern, ob ich nicht meine Eisenstange gegen eine Streitaxt oder ein Schwert eintauschen sollte. (...) Es gab eine Unzahl von Gewehren, Pistolen und Flinten. Die meisten hatten sich in Rosthaufen verwandelt, aber es gab auch welche aus einem neuartigen Metall, die noch gut erhalten waren. (...) In einer Ecke war alles zerschmettert und verkohlt, wahrscheinlich, nahm ich an, durch die Explosion einiger der Ausstellungsstücke. In einem anderen Saal fand sich eine große Sammlungen von Götzenbildern aus aller Herren Länder. Hier konnte ich der Versuchung nicht widerstehen, meinen Namen einem Ungeheuer aus Speckstein – südamerikanischer Herkunft -, das mir besonders gefiel, auf die Nase zu schreiben. (...) Wir stiegen danach eine breite Treppe empor und kamen in eine Galerie, die offenbar einmal der technischen Chemie gewidmet gewesen war. (...) Abgesehen von einem Teil, über dem das Dach eingebrochen war, befand sich der Raum in gut erhaltenem Zustand. Eifrig musterte ich jede unbeschädigte Vitrine. Schließlich fand ich in einem dieser tatsächlich luftdicht verschlossenen Behälter eine Schachtel Streichhölzer. Gespannt probierte ich sie aus. Sie waren vollkommen in Ordnung."<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> H.G. Wells, Die Zeitmaschine (1895), München 2003, S. 109-111

### III. Mit der Ausstellung gegen das Museum

Komplexere Ordnungssysteme lassen sich nur in mehreren Dimensionen entwickeln. Entsprechend sind Darstellungen komplexer Taxonomien auf räumliche Strukturen angewiesen. Das Museum ist die klassische Form, in der solche Ordnungen an und mit Naturalien und Artefakten entfaltet und zur Anschauung gebracht werden können. Ihre Voraussetzung ist die Ästhetisierung der entsprechenden Objekte, das heißt ihr Herausnehmen aus allen wie immer bestimmbareren gesellschaftlichen, natürlichen oder funktionalen Zusammenhängen und aus der Zeit: Alle Dinge, die in einem Museum versammelt sind, stammen immer von anderen Orten, haben in der Regel schon aufgrund dieser Translozierung ihre ursprüngliche Funktion verloren und werden in ihm nicht nur in ein und den selben zeitlichen Rahmen gestellt, sondern in ihrem jeweiligen materiellen Sosein fixiert. An den so buchstäblich entrückten, von allen ursprünglichen Beziehungen und Bezügen befreiten Objekten treten dann ihre jeweils spezifischen Eigenschaften und Qualitäten besonders hervor und werden zum Anlass und Ansatzpunkt für die neuen, künstlich geschaffenen Kontexte, die mit ihnen konstruiert werden und die sie konstituieren. Museen sind, so verstanden, Orte, an den Wissen produziert und zur Anschauung gebracht werden kann. In diesem Zusammenhang ist die Ausstellung ein Instrument, mit dessen Hilfe der Bestand eines Museums temporär erweitert werden kann, um im Museum gespeichertes Wissen zu überprüfen, zu differenzieren oder zu erweitern.

Zwar werden Ausstellungen noch immer mit einem bestimmten Erkenntnisinteresse begründet, doch wird heutzutage mit kaum noch einer Ausstellung Wissen produziert. Trotz anders lautender Legitimationslyrik dienen vor allem größere Ausstellungen vor allem der Repräsentation und Vermarktung von vorhandenem Wissen oder von Werten und haben sich im Übrigen als ein wirkungsvolles Instrument erwiesen, mit dem – angeblich im Interesse der Besucher - komplexe musealen Präsentationsformen temporär aufgebrochen, ersetzt und zunehmend häufiger so weit aufgelöst werden, dass diese in vielen Häusern nicht mehr von den temporären Veranstaltungen unterschieden werden können.

Auf der Strecke bleibt dabei vor allem die eigentümliche Zeitstruktur, die Museen als ästhetische Orte auszeichnet, die Museumszeit. Denn eine Ausstellung ist als eine Veranstaltung auf Zeit nicht nur das genaue Gegenteil dessen, wofür Museen als Institutionen des Dauerhaften stehen, vielmehr werden mit der Ausstellung als zeitlich begrenzter Veranstaltung die durch ihre Musealisierung in spezifischer Weise der Zeit enthobenen Dinge in einen zeitlichen Rahmen, die Ausstellungszeit, und damit unter einen Zeitdruck gestellt, den das Museum nicht kennt. Dieser Zeitdruck, unter den natürlich auch die Ausstellungsbesucher geraten, liefert auch die Begründung für die Zerlegung räumlich angelegter Taxonomien in lineare Strukturen und deren Reorganisation im Sinne einer in der Regel eine einfachen Chronologie, an der entlang die Exponate in Linie gebracht werden. Mit anderen Worten, ist der Besuch eines noch nicht in dieser Weise modernisierten Museums – mein bestes Beispiel für ein solches Museum ist das Sir Soane's Museum in London - davon bestimmt, dass man sich darin frei in allen Richtungen und in selbst bestimmter Geschwindigkeit bewegen kann: es in ihm keine festen Routen gibt, die Betrachtungszeiten individuell gestaltet werden können, und man gegebenenfalls auch zurückgehen und schon gesehene Exponate noch einmal oder unter anderem Blickwinkel betrachten kann, so haben Ausstellungen im Vergleich dazu den Charakter einer Zeitmaschine, also einer Apparatur im Sinne von H.G. Wells, die, auf der Idee eines einfachen, linearen Zeitstrahls aufbauend, es einer Versuchsperson gestattet, sich an einem Ort durch die Zeitdimension zu bewegen.

Es ist nun zu beobachten, dass die Ausstellungsmaschine nicht nur immer häufiger eingesetzt, sondern fast durchweg schon als die einzige Form angeboten wird, wie temporär zusammengestellte Objekte-Sammlungen besichtigt werden können. Zugleich wird die Geschwindigkeit, in der diese Maschinen laufen, ständig erhöht bzw. den Betrachtern

mehr oder weniger eindeutig vorgegeben, wie viel Zeit ein Ausstellungsbesuch in Anspruch nehmen darf. Denn nur so kann die Nutzungsfrequenz, also der Anzahl der Besucher pro Haus und Zeiteinheit erhöht und damit das Ziel, die Einnahmesituation zu verbessern, erreicht werden. Immer eindeutiger nähern sich die entsprechenden Managementmethoden und die einschlägigen Bauten und Vorrichtungen in Museen denen an, mit denen die Besuchermassen in Freizeit- und Unterhaltungsparks erfolgreich bewältigt werden.<sup>2</sup>

Der Trend, Museen über die Veranstaltung von Ausstellungen in Massenmedien umzudefinieren ist allerdings nicht nur am Hantieren mit den großen Besucherzahlen, sondern auch an einem weiteren, wo möglich weitaus wichtigeren Merkmal erkennbar: so zum Beispiel an der 'Verfilmung' der Sammlungen mit Hilfe von *Audioguides* und der zunehmenden Kolonisierung der musealen Exponate in den Formaten der elektronischen Medien – wo diese nicht gleich, wie zum Beispiel im Wellcome-Wing des Londoner *National Museum of Science and Industry* oder im neuen *Rheinischen Landesmuseum* Bonn, an ihre Stelle treten oder sie ersetzen. Mehr noch als die Überfüllung der Häuser wirft der allfällige Umbau der musealen Präsentationen allerdings Fragen nach der Qualität des Museumsbesuchs auf und danach, was die Leute eigentlich in den medialisierten Museen suchen und finden sollen, das nicht leichter oder ebenso gut über Printmedien oder das Fernsehen, im Internet oder auf einer Reise erfahren werden könnte.

#### **IV. Annäherung an eine Utopie: die Museumszeit**

Abgesehen davon, dass man sich eine Zeitmaschine (und damit eben auch eine Ausstellung) im Museum ausgestellt vorstellen kann, ist die von über einhundert Jahren von H.G. Wells erdachte Konstellation zwischen Zeitmaschine und Museum von Interesse – und dies in mehrfacher Hinsicht. Denn vor dem Hintergrund der Idee der auf einem einfachen Zeitstrahl operierenden Apparatur – oder eben der Ausstellung – kann die sehr viel komplexere zeitliche Struktur, die in Museen entwickelt werden kann, besonders plastisch zur Anschauung kommen. Dabei möchte ich im Folgenden nur die drei Aspekte ansprechen, die mir in diesem Zusammenhang besonders wichtig erscheinen. Ich überschreibe sie, erstens, das Museum als Alternative zur Zeitmaschine, zweitens, das Museum als Ort der Darstellung von Zeit und Zeitvorstellungen, und schließlich, drittens, das Museum als Produzent von Zeit. Es spricht im übrigen für den Roman von Herbert George Wells, dass sich alle drei Aspekte aus ihm entwickeln lassen.

1. So kann man mit Wells das Museum als Gegenstück zur Zeitmaschine verstehen, insofern es selbst – anders als diese – einem Alterungsprozess unterworfen ist; und zwar bringt Wells die komplexe Zeitlichkeit des Museums zur Anschauung, indem den Palast aus grünen Porzellan als gewissermaßen aus der Zeit gefallen, nämlich als weitgehend zerstörtes und im Innern völlig mit Staub überdecktes Museum, also als ein Haus, das nicht mehr betrieben wird, erscheinen lässt. Eine solche eigene Zeitlichkeit muss dagegen für die Zeitmaschine konzeptionell ausgeschlossen werden, da sie als ein Vehikel, das den Helden (die Besucher) durch die Zeiten transportiert, selbst nicht dieser Dimension unterworfen sein kann, also sich weder verjüngen noch veralten darf. Anders ausgedrückt: ein Museum kann nur solange als Museum fungieren, wie es als Teil einer jeweiligen Gegenwart verstanden und erhalten wird – und nicht, wie die Wells'sche Zeitmaschine daraus verschwindet; nur wenn es in einem jeweiligen Hier und Jetzt betrieben wird, kann das Museum seine Sammlungen vor dem Verfall bewahren, also Zeugen aus anderen Zeiten und von anderen Orten wahrnehmbar machen. Dieser Gedanke schließt keineswegs aus, dass das Museum als Institution – ich sage hier lieber: als Gehäuse – altert, sondern, ganz im Gegenteil, dass es sich entwickelt und wächst: Auch dafür hat

---

<sup>2</sup> Im Londoner Tower kann man die Kronjuwelen nur von einem relativ schnell laufenden Rollband aus betrachten.



Wells mit der *Galerie des technischen Fortschritts* ein wunderbar klares Bild gefunden; denn diese Galerie beschreibt er als eine aus dem Museum heraus ins Unterirdische hinab führende, mit allen möglichen Maschinen bestückte Rampe, auf der der technische Fortschritt als ein linearer Abstieg entlang des jeweils durch den Fortschritt Überwundenen dokumentiert und damit die Zukunft der Zeit, in der Roman spielt, noch überboten und zugleich als eine höchst ungewisse Zeit erfahrbar gemacht wird.

2. Parameter für die Zeit, die der mit der Zeitmaschine Reisende durchheilt, ist einerseits der Raum, ja der Ort, an dem die Zeitmaschine steht, und andererseits die normale, biologische Zeit des Reisenden selbst: Die Konstanz beider Parameter ist die Voraussetzung für das, was heute Event genannt und dem dauerhaft-stetigen des Museums abgetrotzt wird. Mit anderen Worten, die Zeitmaschine setzt das Newtonsche Weltbild voraus und stellt dessen Zeitbegriff in keiner Weise in Frage. Im Hinblick auf das Museum kann man jedoch feststellen, dass diese Zeitvorstellung zwingend nur für das Museumsgehäuse gilt, keineswegs aber für die in ihm versammelten Objekte. Ganz im Gegenteil: das Museumsgehäuse definiert einen Raum, in dem kein bestimmter Zeitbegriff herrscht, sondern die Zeitbegriffe, die den jeweiligen Exponaten zugrunde liegen, und die zeitlichen Epochen, aus der sie jeweils stammen, zur Geltung kommen können. Als ein in diesem Sinne zeitloser Raum ist das Museum der gesellschaftliche Ort, an dem wir erfahren können, dass Zeit ein kulturelles Konstrukt ist, das Zeit als Kronos, Kairos oder Aion vorgestellt wird, dass es lineare, zyklische und spiralförmige Zeitgestalten gibt, die Zeit die Form eines Flusses, eines Baumes oder eines Pfeils annehmen kann und unterschiedliche Zeiten unterschiedliche Zeitmaschinen hervorgebracht haben: vom Jungbrunnen des 16. Jahrhunderts, über die Wells'sche Zeitmaschine bis zum "Chronovisor", die der Jesuitenpater Ernetti in 50er Jahren des letzten Jahrhunderts entwickelte. In dieser Funktion, über seine Exponate Zeit darstellen zu können, erweist sich das Museum aber als ein Kind der Bildenden Künste und dabei insbesondere der Malerei, in der es als einer prinzipiell zweidimensionalen Veranstaltung immer schon sowohl um die Darstellung von Raum und Räumen als auch die Darstellung von Handlungen und damit von zeitlichen Prozessen und Phänomenen gegangen ist..

3. Auch für meine letzte Behauptung, dass das Museum Zeit produzieren kann, gibt Wells' Roman ein schönes Beispiel: Denn die Zeitreise in die ferne Zukunft führt den Helden in eine Epoche, in der die Menschheit degeneriert ist und sich auf einer Entwicklungsstufe befindet, die der des späten Tertiär entspricht; folglich erscheinen die in dem verfallenen Museum versammelten Stücke aus früheren Zeiten zumindest zum Teil als Zeugnisse einer höher entwickelten Kultur. Das Paradox, dem wir hier begegnen – einer linearen Reise zu ihrem eigenen Anfang – löst der Zeitreisende, indem er, wie schon erwähnt, die im Museum erhaltenen Zeitkapseln aufschlägt und ihren Inhalt praktisch benutzt, mit anderen Worten, indem er sich durch den Gebrauch der Exponate seine eigene Zukunft schafft. Hierin liegt aber der entscheidende Hinweis auf das Potential des Museums als eines Zeitlabors: indem es uns die Möglichkeit bietet, anhand der Exponate unterschiedliche Zeiten und Räume miteinander in Beziehung zu setzen und uns in einem gleichermaßen zeitlosen wie von allen möglichen Zeiten und Zeitgestalten bestimmten Raum zu bewegen, eröffnet es uns die Möglichkeit, unsere eigene Zeit zu bestimmen und zu gewinnen oder, anders ausgedrückt: uns sowohl als autonome wie historische Subjekte zu begreifen.

## V. Schluss

In einem Vortrag, Anfang dieses 2001 in Hagen gehalten, hat Donald Preziosi meine generellen Ansprüche an das Museum mit folgenden Worten auf den Punkt gebracht und mir dabei sozusagen aus dem Herzen gesprochen:

"The museum (and its ancillary epistemological technologies such as history or art history) are heirs to an ancient European tradition of using things to think with; to reckon with; and of using them to fabricate and factualize the realities that in our modernity they so coyly and convincingly present themselves as simply re-presenting. Museums, in short, are modernity's pragmatic artifice, and the active, mediating, enabling instrument of all that we have learned to desire we might become. It is time to begin to understand exactly what we see when we see ourselves seeing museums imagining us."<sup>1</sup>

Verstehen lernen, was wir sehen, wenn wir uns selbst dabei beobachten, wie wir Museen, die ein Bild von uns entwerfen, wahrnehmen: Das ist Preziosi's Kernaussage. Sie hört sich kompliziert an und ist in der Tat eine komplexe, jedoch nur mit Bezug auf Museen neue Denkfigur, im Hinblick auf den Bereich der Bildenden Kunst umschreibt sie hingegen geradezu eine Standarderfahrung. Denn wie immer man ein Kunstwerk wahrnimmt: In seine Betrachtung ist unweigerlich die Konfrontation mit einer solchen Wahrnehmungs- und Erfahrungsstruktur eingeschlossen und kann zumindest Eines zu Bewusstsein kommen: Dass "man nicht durch das Auge nehmen (kann), ohne zugleich zu geben."

Diese fundamentale Wechselbeziehung, die Georg Simmel in seiner *Soziologie der Sinne* für die Wahrnehmung zwischen Individuen beobachtete,<sup>2</sup> gilt *cum grano salis* auch für die Wahrnehmung von Bildern und Objekten, die für die Anschauung gemacht sind. Denn um ein solches Bild oder Objekt wahrnehmen zu können, muss ich es ansehen und mich ihm aussetzen, muss ich mich ihm öffnen, mich ihm ausliefern - kann ich seiner nur habhaft werden, indem ich es auf mich wirken lasse. Natürlich kann sich im Verhältnis zwischen Individuum und Bild niemals die lebendige dialogische Beziehung einstellen, die die Wahrnehmung von Auge zu Auge so eigentümlich und einzigartig macht. Sie bleibt das ideale, allerdings flüchtige Modell für die visuelle Interaktion. Doch kann am Verhältnis zwischen Individuum und Bild das lebendige Wahrnehmungsverhältnis zwischen Individuen rekonstruiert und reflektiert werden - und das nicht nur an Bildern, die, wie zum Beispiel Diego Velázquez' *Les Meninas*, die zwischenmenschliche Interaktion zum Thema haben. Denn das wichtigste Moment dieser Interaktion, die grundsätzliche Bereitschaft des Anschauenden, sich in der Anschauung dem Angeschauten hinzugeben, bleibt auch für die Auseinandersetzung mit nicht-gegenständlicher Kunst eine *conditio qua non*. Eben dies aber: die echte Interaktion zwischen Anschauendem und Angeschauten zu ermöglichen und wieder zum Thema zu machen, das ist die Forderung, die ich an das Museum richte - und die ich in neueren, zu Kunst- und Kulturbahnhöfen umgemodelten beziehungsweise als solche gebauten Häusern kaum noch einlösbar finde. Oder, auf andere Weise gesagt: Um verstehen lernen zu können, was wir sehen, wenn wir uns selbst dabei beobachten, wie wir Museen, die ein Bild von uns entwerfen, wahrnehmen, müssen wir etwas zurück zu gewinnen und im Museum wieder zu etablieren versuchen, das heute ganz und gar aus der Mode gekommen ist - Muße, Muße als die Grundbedingung für ästhetische Erfahrung.

© 2003 Michael Fehr

<sup>1</sup> Donald Preziosi, *Haunted by Things. Utopias and Their Consequences*, Vortrag gehalten am 3.3.2001, Hohenhof Hagen

<sup>2</sup> Georg Simmel, *Soziologie der Sinne* (1907), in: ders., *Soziologische Ästhetik*, herausgegeben von Klaus Lichtblau, Bodenheim 1998, S. 139