

DAS EXPONAT ALS EVENT

BEMERKUNGEN ZUR EINRICHTUNG DES LANDESMUSEUMS NATUR UND MENSCH OLDENBURG

Die Schausammlungen des Landesmuseum Natur und Mensch Oldenburg stellen sowohl aufgrund ihrer umfassenden künstlerischen Gestaltung als auch als "inhaltliche Synthese von Natur- und Kulturgeschichte und zugleich eines Zusammenspiels von Wissenschaft und Kunst"¹ einen Ausnahmefall im Feld insbesondere der naturwissenschaftlich ausgerichteten Museen dar. Allein die Tatsache, dass das Museum seinen ab 1994 formulierten, interdisziplinären Auftrag so konsequent verfolgte und das Risiko einer durchgehenden künstlerischen Gestaltung einging, verdient schon allergrößten Respekt und zeugt von einem Mut zum Experiment, der in der deutschen Museumslandschaft kaum mehr zu finden ist. Dies sei den folgenden, zum Teil kritischen Überlegungen vorausgeschickt, die manche Anregung dem Erlebnis dieses Museums verdanken.

I.

Das museale Denken und Arbeiten geht vom Konkreten, vom Einzelnen, vom Besonderen aus und sucht dessen mögliche Bedeutung an ihm selbst zu bestimmen, zu entfalten und zur Anschauung zu bringen. Voraussetzung für eine solche Tätigkeit ist an erster Stelle eine Figur-Grund Unterscheidung: die Wahrnehmung der Wirklichkeit als eine Ansammlung von Gegenständen, die sich voneinander absetzen lassen. Ihr folgt als nächste Operation die Segmentierung und Selektion, bei der über das Erkennen von Mustern, die für bestimmte Gegenstände identisch erscheinen, Gemeinsamkeiten und Verwandtschaften wahrgenommen werden. Das Erkennen von möglichen Gruppierungen und Kontinuitäten kann durch die nächste Operation, das Sammeln der so erkannten Gegenstände befestigt werden und ermöglicht über deren Zusammenstellung weitere Differenzierungen in der Wahrnehmung der Objekte. Allerdings setzt spätestens diese Operation das physische Herausnehmen der Gegenstände aus ihrer Umwelt und ihre Translozierung an einen anderen Ort voraus. Die Formen dieser Aneignung von Welt sind bekannt: sie reichen vom Auflesen und Finden über das buchstäbliche Aufspießen bis zum Raub und sind insoweit immer ein zumindest symbolischer, oftmals aber gewalttätiger Eingriff in die Welt. Das Museum ist der gesellschaftliche Ort, an der die Ergebnisse dieser Form der physischen und symbolischen Aneignung von Welt zur Anschauung kommen.

Vom wissenschaftlichen, künstlerischen und praktischen Arbeiten unterscheidet sich der museale Umgang mit den wie auch immer erworbenen Gegenständen vor allem dadurch, dass sie als Fragmente aus der Wirklichkeit erhalten und weitere physische Operationen an ihnen in der Regel ausgeschlossen werden. Im Museum werden die Gegenstände ästhetisiert, was nichts anderes bedeutet, als dass sie allen praktischen Funktionen entzogen bleiben und nur noch symbolisch bearbeitet werden können. Über ihre Ästhetisierung wird jedoch Betrachtung der Objekte unter unterschiedlichen Gesichtspunkten möglich; sie ist damit die Grundlage für die Konstruktion von Bedeutungszusammenhängen, die wissenschaftlich oder wie auch immer anders begründet, für die Wirklichkeit eingesetzt werden, aus der die Objekte stammen. Weil aber in solchen musealen Konstruktionen die Objekte selbst prinzipiell nicht verändert werden, bleibt immer erkennbar, dass und wie mit ihnen Realität konstruiert wird, und bietet das Museum – im Unterschied zu Medien – die Chance, eben dies: die Konstruktion von Wissen, also die Faktor wissenschaftlicher und wie immer begründeter Weltrekonstruktion zur Anschauung zu bringen.

Mit anderen heterotropen Orten wie dem Theater, der Oper oder dem Kino teilt das Museum die Künstlichkeit der in ihnen zur Anschauung gebrachten Wirklichkeitskonstruktionen. Im Unterschied zu diesen werden Museen aber nicht als Orte der Illusion aufgesucht, sondern als vergleichsweise offene Konstruktionen von Realität. Das Andere, das Museen zeigen, manifestiert sich nicht allein in ihren Sammlungen von Objekten, die aus fernen

Ländern oder früheren Zeiten stammen oder aufgrund ihres nicht alltäglichen Charakters Aufmerksamkeit auf sich zogen; vielmehr besteht das Andere, das Museen repräsentieren, in einem anderen als dem medialen oder funktionalen Umgang mit seinen Objekten, einem Umgang, der ihre Eigentümlichkeiten nicht nur respektiert, sondern herausstellt, zum Thema und Gegenstand der Reflexion macht. Museen und ihre Sammlungen stellen daher sowohl dem Inhalte wie der Form nach potentiell einen Überschuss an Wissen dar, der da, wo er offen zur Anschauung gebracht wird, die Besucher in die Position des neugierig Fragenden versetzen kann und sie nicht mit technisch-medial geschlossenen Bildern konfrontiert.

In Naturhistorischen Museen wird mehr noch als in solchen, die mit Artefakten umgehen, deutlich, dass ihre Sammlungsobjekte aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gerissen wurden: Museen sind als künstlich geschaffene Orte nun einmal das ganze Gegenteil zur Natur. Darüber hinaus ist ein Spezifikum Naturhistorischer Museen, dass sie sich, zumindest insoweit sie organische Naturalien sammeln, ausschließlich mit toten oder abgestorbenen Lebewesen beschäftigen. Naturhistorische Museen haben – ausgesprochen oder unausgesprochen – immer den Tod zum Thema. Früher und umfassender als in anderen wurden daher in Naturhistorischen Museen Technologien entwickelt, das augenscheinlich Tote oder Abgestorbene seiner Sammlungsobjekte ebenso zu überwinden wie deren offensichtliche Dekontextualisierung. Schärfer als bei anderen Museumstypen sind sie deshalb auch in zwei Bereiche getrennt: in den Bereich der für das Publikum zugänglichen Schausammlungen und den der in der Regel nur dem Museumspersonal zugänglichen wissenschaftlichen Sammlungen in den Magazinen: Werden in letzteren die Organismen als tote oder abgestorbene Organismen bewahrt, so erscheinen sie in ersteren in der Regel buchstäblich als Stillleben. Die beiden wirkungsvollsten Techniken, diesen Eindruck zu erzeugen, sind aber einerseits die Präparation und andererseits das Diorama, durch das sie in die Illusion ihrer Umwelt versetzt werden.

II.

Ein interdisziplinäres, Natur- und Kulturgeschichte thematisierendes Museum wie das Oldenburger steht vor dem besonderen Problem, dass es mit Objekten sehr unterschiedlichen Charakters umzugehen hat. Zu unterscheiden sind hier grundsätzlich Naturalien von Artefakten, und dann, in der zweiten Gruppe, Gegenstände, die für die Anschauung gemacht wurden, von solchen, die einen praktisch-instrumentellen Zweck hatten; als dritte Kategorie ließen sich möglicherweise Gegenstände oder Fundstücke definieren, die durch die Bearbeitung und Nutzung der Natur - oder in deren Folge - entstanden sind. In der musealen Präsentation erscheinen diese sehr unterschiedlichen Objekte allerdings erst einmal ähnlich, eben als Objekte, auch wenn sie diesen Charakter – wie in der Regel bei Naturalien gegeben – nicht haben, sondern, wie oben skizziert, erst durch ein Erkenntnisinteresse dazu gemacht oder zumindest doch so behandelt wurden.

Vergleichbar unterschiedlich verhält es sich mit den Konstruktionen, die mit Hilfe der Objekte im Museum errichtet werden: Kann man bei Artefakten aller Art zumindest annehmen, dass sie aus irgendeinem, einstmals bestehenden intentionalen Zusammenhang stammen, der theoretisch rekonstruierbar ist, so gilt dies für natürliche Phänomene grundsätzlich nicht. Denn hier handelt es sich in jedem Fall um Konstruktionen in einer jeweiligen Jetztzeit des Museums, die mit Hilfe der Fundstücke und bestimmten Annahmen über die wahrgenommenen Phänomene errichtet werden – ganz abgesehen vom Umstand, dass ihre Dimensionen in jeder Hinsicht über den musealen Rahmen hinausgehen, insoweit das Museum ihnen prinzipiell selbst unterworfen ist.

Entsprechend komplex erscheint die zeitliche Struktur, die ein Natur- und Kulturgeschichte integrierendes Museum in seiner Schausammlung notwendig zu thematisieren hat. Denn auch wenn sich die Museen selbst einem bestimmten, einem historistischen Zeitbegriff verdanken, so definieren sie Räume, in denen keine bestimmte Zeitvorstellung herrscht, sondern die Zeitbegriffe, die den jeweiligen Exponaten zugrunde liegen, oder

die Zeiten, aus der sie stammen, zur Geltung kommen können. Als ein in diesem Sinne zeitloser Raum ist das Museum mithin ein Ort, in dem erfahrbar werden kann, dass Zeit ein kulturelles Konstrukt ist. Insoweit sind auch in diesem Fall zumindest die folgenden Zeiten oder Zeitbegriffe zu unterscheiden: einmal die Museumszeit, also die Zeit, in der das Museum selbst existiert und altert, von der Zeit, aus der seine Exponate stammen; dann das Alter seiner Sammlungen im Unterschied zu deren jeweiligen Präsentationsformen und zum Museumsgehäuse; weiterhin die Zeitlichkeit der Exponate selbst: ihr Alter im Verhältnis zu ihrem Alterungsprozess oder zum Alter dessen, was sie repräsentieren; ihre faktische Vergänglichkeit im Verhältnis zum Modus der Zeitlosigkeit, in der sie aufgrund ihrer musealen Bearbeitung, als ästhetisierte Gegenstände, erscheinen; schließlich die unterschiedliche Zeitlichkeit der Phänomene, auf die sie Bezug nehmen oder die sie repräsentieren: hier im besonderen das Verhältnis zwischen der überschaubaren Zivilisations- und Kulturgeschichte und der extrem langen Geschichte der Natur – wenn man letztere überhaupt als Geschichte ansprechen will; nicht zuletzt aber die zeitlichen Bedingungen und der zeitliche Horizont der verschiedenen Erkenntnisinteressen und Wirklichkeitsdeutungen, die dem Umgang mit den unterschiedlichen Elementen und Aspekten des Museums zugrunde liegen und die konkrete Erscheinung der Schausammlung bestimmen.

III.

Es ist der Vorzug des Landesmuseums Natur und Mensch, dass es selbst da, wo seine Präsentationen weniger gelungen erscheinen, Anlass und Möglichkeit gibt, solche Fragen aufzuwerfen und seine Besucher nicht mit üblichen, glatten Ausstellungsdesign abspeist. Im Folgenden möchte ich unter drei Stichworten: Raum, Maßstäblichkeit und Werkcharakter einige Aspekte seiner Schausammlung näher untersuchen:



III.1

Raum: In diesem Zusammenhang ist zunächst festzuhalten, dass das Gebäude des Museums seine ursprüngliche Funktion als Schloss der Oldenburger Großherzöge nicht verbirgt und den verschiedenen Präsentationen einen einheitlichen Rahmen stiftet, der eher wohnliche denn institutionelle Dimensionen hat und damit insbesondere den naturkundlichen Exponaten einen Hintergrund gibt, der keinen Zweifel daran aufkommen lässt, dass sie nicht aus einem kulturellen Zusammenhang stammen. Diese spezifischen Eigenschaften des Museumsgehäuses werden in einigen Räumen gezielt und spektakulär ausgespielt – als gelungenes Beispiel sei hier der Moorblock im Erdgeschoss des Hauses, ein den Raum füllendes Präparat, genannt, während zwei andere, der Nachbau des Großsteingrabes von Kleinkneten und die 'Welle' im Treppenhaus eher problematisch erscheinen. An diesen drei Exponaten wird zugleich die Problematik künstlerischen Arbeitens im

Zusammenhang mit der Darstellung von Natur und natürlichen Phänomenen exemplarisch deutlich: So dürfte die gestalterische Idee beim Moorblock sich wohl darauf beschränkt haben, ein solch großes Präparat zu schaffen und dieses wie eine nicht-überschaubare Skulptur (etwa im Sinne früher Arbeiten von Robert Morris) im Raum zu platzieren, während seine Realisierung eine wissenschaftlich-präparatorische Aufgabe war; das Resultat überzeugt als Isolation und Überhöhung eines Stücks Natur, das unter natürlichen Bedingungen in dieser Form der Anschauung nicht zugänglich wäre, eine Ästhetisierung, durch die Interesse stimuliert wird. Dagegen wirkt der Nachbau des Großsteingrabes im Maßstab 1:1 als merkwürdiger, in sich widersprüchlicher Zwitter zwischen Rekonstruktion und freier Skulptur, der weder als diese noch als jene einen Informationsgewinn gegenüber beispielsweise einem kleineren Modell oder auch nur einem Foto der Anlage bietet; denn auf dem blanken Museumsboden fehlt der Anlage nicht nur jeglicher kultischer Bezug oder eine lokale Verortung; vielmehr lösen die Materialien, aus denen das Exponat geschaffen ist, den Anspruch, der mit seiner Größe evoziert wird, nicht ein, und entwickelt seine Konstruktion eine echte Fehlinformation da, wo die Pappsteine wie abgeschnitten auf dem Boden lagern und durch aufgemalte Linien das Bodenprofil der Fundstelle angedeutet wird. Die 'Welle' im Treppenhaus schließlich widerspricht schon als aus Kassetten zusammengesetzte Holzkonstruktion dem Fließenden des Wassers und hat auch als Form nichts von den bedrohlichen Eigenschaften einer sich überstürzenden Welle; rechts und links begrenzt von zwei Wänden kommt selbst die Größe des Exponats nicht zur Wirkung und kann sie ihre Bedeutung nur über die Bilder von Sturmfluten entwickeln, als deren Träger sie dient, doch deren Informationsgehalt sie nicht stützt: sie ist eine schlicht überflüssige gestalterische Zutat der Ausstellung, die nur vom Gestaltungswillen der Künstler zeugt.



Was den Umgang mit dem Museumsgehäuse angeht, so ist als weiteres wichtiges Merkmal der Gestaltung festzuhalten, dass sie in verschiedenen Räumen die in den meisten Museen übliche, ausschließlich auf die Wände gerichtete Blickführung gezielt aufbricht und Exponate sowohl auf dem Boden oder in den Boden eingebaut als auch im Deckenbereich montiert präsentiert und hierdurch häufig ebenso sinnfällige wie sachgerechte Informationsangebote macht.

III.2

Maßstäblichkeit: Die besondere Schwierigkeit, die sich beim Ausstellen von Naturalien und der Darstellung von natürlichen Phänomenen ergibt, ist der Umgang mit deren jeweils gegebenen und dabei zugleich höchst unterschiedlichen Größen: ein Naturkundemuseum kann es mit Mikrolebewesen wie zum Beispiel Bakterien genau so zu tun haben wie mit großen Naturphänomenen wie zum Beispiel dem Meer; in der Konsequenz zeigen die Naturkundemuseen meistens nur einen kleinen Ausschnitt dessen, was Natur ausmacht, anhand von 'Originalen' und sind ansonsten auf Darstellungen in Modellen, Bildern oder sonstigen Hilfsmitteln angewiesen. Hier aber stellt sich an erster Stelle die Frage, in welchem Maßstab solche Darstellungen angelegt werden sollen und wie die natürliche Größe des Dargestellten zur Anschauung gebracht werden kann. Im Oldenburger Museum ist

diese Frage nicht gelöst, vielmehr wird sie gewissermaßen überspielt, indem die künstlich geschaffenen Exponate fast durchgehend jeweils in einem eigenen Maßstab und in höchst unterschiedlichen Skalierungen im Verhältnis zum jeweils Dargestellten auftreten. Hierbei reichen die Effekte von Gags (die riesigen Käfer- und Ameisen-Skulpturen) und der möglichen Induktion von Fehlinformationen (vergrößerte Insektenmodelle im Kontext mit Pflanzenpräparaten in natürlicher Größe) bis zu sehr sinnfälligen Arrangements (das Diorama zur Kulturgeschichte des Moors), führen jedoch aufs Ganze gesehen zu relativer Verwirrung, zumal nur vereinzelt Bezugssysteme oder –größen angegeben werden. In jedem Fall setzt das Verständnis der meisten künstlichen Exponate, der Schaubilder und Installationen ein intensives Studium der Legenden voraus und bleibt die Konstruktion von Zusammenhängen zwischen ihnen allzu oft allein der Imaginationskraft bzw. dem Abstraktionsvermögen der Betrachter überlassen.

III.3

Werkcharakter: Die Unterschiedlichkeit der Maßstäbe resultiert nicht zuletzt aus dem Umstand, dass in diesem Museum erklärtermaßen die üblichen naturwissenschaftlichen Taxonomien ebenso wie eine chronologische Organisation des Materials aufgegeben sind und darüber hinaus auch auf eine anders basierte durchgehende Narration verzichtet wird. Die "neue Ordnung der Dinge", die dieses Museum etabliert, ist, so Detlef Hoffmann, "ästhetisch im ursprünglichen Sinn des Wortes: Sie konzentriert sich auf die sinnliche Wahrnehmung. (...) Nur so ist eine Integration von Staunen, Wissen und Lernen möglich, nur so kann Lust bei der Betrachtung von Spuren und Oberflächen, von Patina und Material entstehen. Die visuelle Ordnung der Dinge gibt den einzelnen Realien eine besondere Bedeutung. In einem ersten Sinn beziehen sie sich auf sich selbst. (...) In einem zweiten Sinn stehen sie für mehr: die Kultbilder für den Umgang der ehemaligen Bewohner dieser Landschaft mit ihrer Angst, der Moorblock für die Komplexität des Torfs, für die Vielfalt seiner Spuren."²

Eine visuelle Ordnung der Dinge, das ist an erster Stelle festzuhalten, ist, wie jede andere Ordnung auch, eine künstliche und hat, wie jede andere auch, ein begrenztes Leistungsspektrum, kann also einige Gegenstände besser, andere weniger gut und weitere möglicherweise überhaupt nicht in einen sinnstiftenden Zusammenhang bringen. Entsprechend bemisst sich der Wert einer Ordnung an den Anzahl unterschiedlicher Dinge, die sie im Sinne ihrer Logik organisieren kann. Nun sind naturwissenschaftliche Ordnungen, zumindest botanische und zoologische, ebenfalls visuell basierte Ordnungen, bauen jedoch nicht allein auf der äußeren Erscheinung der Lebewesen auf, sondern auch oder ganz auf ihrer Anatomie. Insoweit erscheinen sie dem Laien nicht unmittelbar sinnfällig, sondern als abstrakt – und dies nicht zuletzt auch deswegen, weil sie ganz auf ihren Untersuchungsgegenstand fokussieren und alle so genannten Randbedingungen für gewöhnlich ausblenden. Die klassischen Naturkundemuseen, die die von ihnen gesammelten Spezies allenfalls in Dioramen rekontextualisieren, sind dafür ein Beispiel.

Allerdings wird in der Schausammlung des Oldenburger Museums Natur und Mensch auf solche Wissensbasierten Ordnungen nicht ganz verzichtet, vielmehr gliedert sie sich in verschiedene Abteilungen und thematische Bereiche, die auf wissenschaftlichen Forschungen und Einsichten beruhen. Doch innerhalb dieser grundsätzlichen Anlage, die, wie die gesamte Präsentation, im rekonstruierten historischen Kabinett der Großherzöge, ihren historischen Vorläufer findet (und damit selbst historisiert wird), erscheinen die Exponate primär nicht als Belege oder Illustrationen einer Ordnung, die außerhalb des Museums besteht, sondern als Bilder und Installationen mit eigenem Aussageanspruch.



Hier kann man nun zwischen solchen Schaubildern und Installationen unterscheiden, in die Naturalien integriert sind, und solche, die ohne solche Materialien entwickelt wurden. Letztere visualisieren zuweilen recht komplexe Phänomene und überzeugen nur da weniger, wo der gestalterisch-technische Aufwand oder ihre Größe ihrem Informationswert nicht entspricht. Doch gehen sie allesamt weit über die Gestaltung typischer Informationsgraphiken weit hinaus. Dagegen erscheinen manche Installationen und Arrangements, die mit Naturalien arbeiten, immer da als problematisch, wo die künstlerische Gestaltung die Exponate überformt oder doch so einkapselt, dass diese darin unterzugehen drohen: Als Beispiele seien hier die Installation zu den in der Geest lebenden Vögeln, deren Präparate mit einer Leuchtstoff-Ton Installation ihrer Profile und Namen konkurrieren müssen, genannt; oder das Bild der verschiedenen Böden im Saal mit dem Großsteingrab, bei dem die dokumentarische Funktion zur Gänze im ästhetischen Spiel der Farben und haptischen Werte der Oberflächen des Ensembles untergeht. Hier wie auch in anderen Ensembles verliert die künstlerische Gestaltung ihre dienende Funktion und wertet die Exponate tendenziell zu bloßem Material für die Bildgewinnung ab.

Zusammengefasst: Wenn wissenschaftlich geordnete museale Präsentationen Exponate tendenziell zu bloßen Belegen oder Illustrationen für unabhängig von ihnen bestehende Ordnungsgebäude abwerten und ihre Assoziation in explizit nicht gemeinte Zusammenhänge durch entsprechend gesäuberte Präsentationen verhindern, so muss ein auf die ästhetischen Qualitäten der Exponate setzender Umgang mit ihnen darauf achten, sie nicht Gestaltungen einzusperrern, die zwar den Schauwert der Exponate zu steigern und andere als die üblicherweise thematisierten Aspekte zum Vorschein zu bringen vermögen, doch dafür andere Bezugsmöglichkeiten unterdrücken. Der Konflikt, um den es hier geht, ist, auf den Punkt gebracht, der zwischen dem tendenziell geschlossenen Charakter künstlerischer Werke und dem im Prinzip offenen Charakter wissenschaftlicher Ordnungen und entsprechender Präsentationen. Dass beide Formen der Weltaneignung und des Weltverständnisses künstliche und als solche begrenzte sind, macht aber gerade der Umgang mit der Natur als einem Phänomen, dem wir selbst unterworfen sind, deutlich.

© Text & Fotos Michael Fehr 2007

¹ Mamoun Fansa, Vorwort, in: Vom Eise befreit. Geest – reiche Geschichte auf kargem Land, hrsg. von Mamoun Fansa, Schriftenreihe des Staatlichen Museums für Naturkunde und Vorgeschichte, Oldenburg, Heft 25, Oldenburg 2002, S. 9

² Detlef Hoffmann, Zur Moorausstellung des Staatlichen Museums für Naturkunde und Vorgeschichte Oldenburg, in: Weder See noch Land. Moor – eine verlorene Landschaft, hrsg. von Mamoun Fansa, Schriftenreihe des Staatlichen Museums für Naturkunde und Vorgeschichte, Oldenburg, Beiheft 10, Bd. 1, Oldenburg 2002, S. 18