

**Das wahrgenommene Objekt.**  
Ästhetische Arbeit am Geschichtsbewußtsein.  
Ein kunstpädagogischer Ansatz für die Praxis  
in kulturhistorischen Museen

**Abb. 1**

(s. Bildteil im Anhang)

Bernhard J. Blume, Vasenekstase (Ausschnitt),  
in: Rheinisches Landesmuseum Bonn (Hg.),  
Anna & Bernhard Blume, Köln 1992

vom Fachbereich Kommunikation/Ästhetik  
der Universität Oldenburg  
zur Erlangung des Grades einer  
Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)  
genehmigte Dissertation  
von

**Anne Krefting**

geb. am: 10.01.1956

in Hagen

Referent: Prof. Gert Selle  
Korreferent: Prof. Dr. Detlef Hoffmann  
Datum der Disputation 20. November 2000

<b>Inhalt</b>	3
<b>Einleitung (S. 7 - 18)</b>	
<i>Allgemeine Vorbemerkung</i>	7
<i>Zum Aufbau der Arbeit</i>	12
<i>Kapitelübersicht</i>	14
<i>Persönlicher Nachtrag</i>	17
<b>TEIL A (S. 19 – 91)</b>	
<b>MUSEUMSDIDAKTISCHE KONZEPTE HEUTE</b>	
<b>1. Information versus Wahrnehmung</b>	
Ausschnitte aus der museumsdidaktischen Diskussion - ein impressionistischer Einführungsversuch	19
<b>2. Diskurs über museale Vermittlungstheorien</b>	
Vermitteln 1. Fachwissenschaftliche und pädagogische Orientierung bei Diethard Herles	29
Vermitteln 2. Pädagogische, museologische und geschichts- didaktische Orientierung bei Bernd Rese	32
Vermitteln 3. Museologische Orientierung bei Gottfried Fliedl	38
Zusammenfassung	40
<b>3. Wer zeigt wem was wie und warum? Skizzen zu praxisnahen Positionen der Museums-didaktik</b>	
Erzählen. Die volkskundliche Perspektive bei Bernward Deneke	44
Inszenieren. Die kulturhistorische Perspektive bei Gottfried Korff	45
Aneignen. Die aktionistische Perspektive bei Klaus Weschenfelder und Wolfgang Zacharias	48
Arbeiten. Die kulturpolitische Perspektive bei Dieter Kramer	50
Begehren. Die psychoanalytische Perspektive bei Karl-Josef Pazzini	53
Sprechen. Die kunsthistorische Perspektive bei Eva Sturm	56
Konstruieren. Die archivarische Perspektive bei Eckhard Siepmann	61
Zusammenfassung	62
<b>4. Erweiternde Grundlagen außermusealer Diskurse</b>	
Vergegenwärtigen. Die pädagogische Perspektive bei Horst Rumpf	65
<i>Intensität</i>	65
<i>Vergegenwärtigung</i>	66

<i>Vorsprachliche Wahrnehmung</i>	68
<i>Die erste Vision</i>	70
Doppelt sprechen. Die geschichtspädagogische Perspektive bei Volkhard Knigge	72
<i>Das Subjekt</i>	73
<i>Das Unbewusste</i>	75
<i>Geschichtsgeschichten</i>	78
Wahrnehmen. Die konstruktivistische Perspektive bei Humberto Maturana und Francesco Varela	81
<i>Autopoiese</i>	82
<i>Der Beobachter</i>	83
<i>Wahrnehmen</i>	84
<i>Erkennen</i>	87
Ein vorläufig auswertendes Resümee	89

## **TEIL B (S. 92 – 168)**

### **ERINNERN UND IMAGINIEREN ALS ÄSTHETISCHER PROZESS**

#### **1. Aura wahrnehmen**

Weshalb dieser Bezug?	92
Aura als konstruierte Eigenschaft	94
Museal konstruierte Aura	97
<i>Neu-Wahrnehmung</i>	97
<i>Entgeschichtlichung</i>	100
<i>Berührungsverbot</i>	101
<i>Inszenierung</i>	103
<i>Ein Beispiel im Detail</i>	106
Exkurs: Verwandlung eines Objekts durch Wahrnehmung. Ein Fotoessay	108
Betrachter-konstruierte Aura	109
<i>Konnotationsfelder</i>	109
<i>Gegenstandserfahrung</i>	112
<i>Intensivierung</i>	114
Wahrnehmendes Wahrnehmen	118

#### **2. Erinnern**

Erinnern, subjektiv	123
Erinnern, kollektiv	125
Erinnern, autobiographisch	130

Zusammenfassung	137
Eine ästhetische Methode des Erinnerns	138
Erinnerndes Wahrnehmen	143
Didaktische Zwischensumme	147
<b>3. Imaginieren</b>	
Phantasieren - Ein <i>anderes</i> Erkennen	150
Das Imaginäre	154
Das Material der Imagination	156
„Sprechende“ Dinge	159
Imaginierendes Wahrnehmen	163
<b>4. Resümee</b>	166
<b>TEIL C (S. 169 – 217)</b>	
<b>VERSUCH: DAS WERKSTATT-MUSEUM ALS ÄSTHETISCHER SELSTBILDUNGSORT DES SUBJEKTS</b>	
<b>1. Theoretische Rahmenskizze einer volkskundlichen Sammlung als Ort ästhetischer Arbeit</b>	
Vorräume des Museums	169
Sprache	170
Gesten	173
Die Konstruktion von Vergangenheit	176
Werkstatt der Wahrnehmung - Wahrnehmung als Werkstatt	178
Der Kunstcharakter des Objekts	180
Vorläufiges Ideen-Fazit für subjektorientierte Praxis im Museum	182
Überlegungen zur ästhetischen Ökologie des musealen Werkstattraumes	184
Planung für ein stadtgeschichtliches Museum	185
<b>2. Verhaltens- und Handlungsmöglichkeiten im Raum</b>	
Praktisches Exempel 1	190
Praktisches Exempel 2	203
Praktisches Exempel 3	208
<b>3. Resümee der Begründungen</b>	212

<b>Nachwort</b> (S. 213 – 214)	213
<b>Postscriptum</b> (S. 215 – 225)	215
<b>Literatur</b> (S. 226 – 236)	226
<b>Bildnachweis</b> (S. 237 – 238)	237

## **ANHANG**

### **Bildteil**

### **Lebenslauf / Eidesstattliche Erklärung**

## Einleitung

### *Allgemeine Vorbemerkung*

Die Gegenwart ist unter anderem gekennzeichnet durch das Verschwinden korrespondenzfähiger Dinge. Heute gibt es in großer Zahl für den schnellen Gebrauch bestimmte Produkte, die sich dagegen sperren, zur Projektionsfläche des Subjekts zu werden. Ehe sie richtig wahrgenommen, d.h. angeeignet werden, sind sie schon wieder verschwunden. Umso bedeutungsvoller werden womöglich die im Museum gehorteten alten Dinge. Ob das heutige Subjekt auf dieses Potential für den Prozeß seiner Identitätsbildung verzichten kann, wie es die Entwicklung der Virtualisierung und Entgegenständlichung langfristig nahelegt, ist offen. Kulturgeschichtliche Museen scheinen sich gegen das Verschwinden der Dinge zu stemmen und einen Halt zu bieten. Sie bieten auf vielfältige Weise den versichernden Blick auf materielle Kulturgüter an. Das macht sie so modern.

Aber sie bleiben auch angreifbar als Orte einer sammlerischen Raffgier, die sich der Objekte wie selbstverständlich bemächtigt und sie (ver)formt. Denn Gegenstände verändern sich durch ihre Musealisierung, ja der endgültige Verlust ihres ursprünglichen Gebrauchswertes durch diesen Akt ist das didaktische Zentralproblem jeder Präsentation im Museum. Gegenstände verändern sich zwangsläufig für die Wahrnehmung, sobald sie im Museum einen Platz finden. Sie verlassen den Kontext des Gebrauchs und beginnen ihr museales Dasein, das ein Eigenleben mit einer Aura entstehen läßt, einer Erscheinung von Ferne und Unnahbarkeit bei gleichzeitiger Nähe. Diese benjaminsche Charakterisierung des Zustandes von Unerreichbarkeit entspricht dem Empfinden des Betrachters, vor Kultgegenständen oder Kunstgegenständen zu stehen<sup>1</sup>. Im kulturgeschichtlichen Museum entsteht eine derart aufgeladene Atmosphäre auch um Gegenstände des einst privaten Alltagslebens, wodurch sie, möglicherweise unbeabsichtigt, zu Kult- und Kunstobjekten avancieren. Demzufolge ist jede Art Museum einer ästhetischen Didaktik verpflichtet, die im Zwischenfeld von ästhetischer Bildung, Museumspädagogik und Geschichtsdidaktik kritisch entwickelt werden muß. Die steigende Tendenz zur Erlebnisorientierung kul-

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit, Frankfurt 1977

tureller Bildungsangebote<sup>2</sup> hat ein Weiterdenken von Vorstellungen ästhetischer Bildung auch im Rahmen des Museums notwendig gemacht. Eine Öffnung gegenüber (post)modernen kunstpädagogischen Modellen scheint heute angezeigt und im Rahmen des begründbar Möglichen zu liegen.

Meine Arbeit bewegt sich daher in einem Zwischenfeld oder Dreiecksrahmen von ästhetischer Erziehung, Museumspädagogik und Geschichtsdidaktik, wobei ich erstere schon durch die Tatsache hervorgehoben erachten muß, daß es für den Betrachter in der Regel zentral um ästhetische Erfahrung geht und das Wissensbedürfnis mir als vorge-schobenes Argument erscheint: Museum als Lernort - das war einmal, inzwischen ist es eher Erlebnisort, weniger eine Bildungsmaschine. Meine Grundannahme ist, daß Gegenstände im Museum sich weder durch Präsentation noch durch Wissensvermittlung „aneignen“ und „beherrschen“ lassen. Im Gegenteil: Die Gegenwart im Museum ist immer die Gegenwart des betrachtenden Subjekts. Sie kann nur die des betrachteten Objekts sein, insofern das Subjekt sich das Objekt vermeintlich aneignet und es beherrscht. Eine Didaktik, die die Gegenwart des Subjekts vorantreibt, könnte, von der Aura des Objektes ausgehend, hingegen ein Wahrnehmungsbewußtsein entwickeln, welches sich des Subjekts bemächtigen und sich der pädagogischen Kontrolle zunächst entziehen darf. Diese Auslöserfunktion könnte ein Hinweis sein auf etwas, was nicht gewollt und nicht gewußt ist, also auch nicht Bildungsbedürfnis. Von hier aus, vom Wahrnehmungsbewußtsein des Einzelnen, ist möglicherweise Selbstbildung in einer doppelten Begründung vorstellbar, als selbstgesteuerter Bildungsprozeß des Subjekts im „Nebenbei“ der Wahrnehmung als ein „Sich-inne-Werden“, das seinen Ursprung in bestimmten bevorzugten Wahrnehmungen hat, die nicht von den Gegenständen im allgemeinen oder von den Geschichtswissenschaften, sondern von der Welt der Beziehungen zwischen Subjekt und Gegenständen ausgehen. Ich beziehe mich damit auf Gert Selles Entwurf von ästhetischer Arbeit als selbstverantwortete Erkundungs-, Wahrnehmungs- und Formtätigkeit des Subjekts, in der sich ein Interesse an sich selbst artikuliert.<sup>3</sup> Die vorliegende Arbeit ist daher bewußt und entschieden „kunstpädagogisch“ orientiert und wird

---

<sup>2</sup> Vgl. Gerhard Schulze Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart, Frankfurt/New York 1997; Albrecht Göschel, Die Ungleichzeitigkeit in der Kultur: Wandel des Kulturbegriffs in vier Generationen, Essen 1995

<sup>3</sup> Gert Selle, Kunstpädagogik und ihr Subjekt: Entwurf einer Praxistheorie, Oldenburg 1998, insbesondere: Gert Selle, Das ästhetische Projekt. Plädoyer für eine kunstnahe Praxis in Weiterbildung und Schule, Unna 1992



in einem Fach geschrieben und betreut, das nicht unbedingt Ansehen bei Museumspädagogen genießt, was ich für ein (historisch bedingtes) Vorurteil halte, das ich gern ausräumen würde.

Erst in den achtziger Jahren hat die Diskussion um historische Museen das Problem der Ästhetisierung aufgeworfen. Im Raum stand die Frage, wie und ob historisches Wissen überhaupt museal vermittelbar sei. Das Museum als Institution des Ästhetischen wurde sozusagen von Historikern als Medium historischer Didaktik entdeckt. Die Vermittlung historischen Wissens in Ausstellungen wurde beschrieben als auf dem Erlebnis der raum-zeitlichen Erfahrung des Ausstellungsparcours basierend, in den die Exponate eingeflochten sind. Die Wirksamkeit solcher Ausstellungen beruhte demzufolge auf einer quasi-religiösen Interpretation dieser Erfahrung, die den Parcours als Besucherprozession formiert und an den Kreuzwegstationen der Exponate andachtsvoll verweilt<sup>4</sup>. Irgendwie hatte diese „Prozession“ ästhetische Züge, man wußte nur noch nicht so recht welcher Art.

Die Aufgabe eines Historikers bei einer Ausstellung mißt sich am Anspruch der Wissenschaftlichkeit und der Wissensvermittlung; Ausstellungen hingegen zeigen primär Dinge mit wahrnehmbaren Eigenschaften, sind also ästhetisch strukturiert. Das ist dem landläufigen Anspruch von Geschichtswissensvermittlung gegenläufig. Historische Ausstellungen dienen vorzugsweise der Vermittlung historischen Wissens zur kulturellen Sinnproduktion unter politischen oder kulturpädagogischen Aspekten der Gegenwart. Ihre ästhetische Struktur hat sich dem unterzuordnen. Die Frage, ob diese Hierarchie berechtigt ist, bleibt.

Ich suche nach etwas anderem. Nicht nach einer Eventhaltung des Museums - die liegt ja bereits vor. Benjamin hat Museen Traumhäuser des Kollektivs genannt und auf die Verschränkung von Museum und Interieur hingewiesen. Mit den Methoden der Traumarbeit wollte er, sich in Traumschichten versenkend, die Konturen des Banalen, Alltäglichen im Sinne eines Vexierbildes entziffern. Ich nehme diesen Faden auf: Nicht um möglichst schnell zu einem Erwachen zu kommen, sondern um die Strukturen des Träumens, der Arbeit mit Imaginationen zu untersuchen und auf das Erwachen als nicht herbeizuführendes Ziel zu begreifen, sondern als sich selbst einstellenden Vorgang, der sich als ästheti-

---

<sup>4</sup> Severin Heinisch, Ausstellungen als Institutionen (post-)historischer Erfahrung, in: Zeitgeschichte 15, Heft 8, Wien 1988

sches Arbeitsangebot in einem alltagskulturellen Museum begreifen könnte und damit die Frage der Vermittlung von Erinnerungsfähigkeit durch die Institution Museum neu stellt. Ich begreife das kulturhistorische Museum als Selbstbegegnungsraum in konkreten biographischen Situationen und „privatisiere“ es als Ort der Selbstdefinition des Subjekts. Damit wird es jenseits des Eventcharakters für die Wahrnehmung interessant.

Aus museologischer Perspektive ist zu fragen, ob Geschichte überhaupt und im kulturhistorischen Museum im besonderen sichtbar werden kann. Die Fragestellung wird im Hinblick auf die Unmöglichkeit der Darstellbarkeit von vergangener Wirklichkeit eindrucksvoll von Imre Kertész in seinem Galeerentagebuch über das Entgleiten von historischer Erfahrung dahingehend zugespitzt, daß das Konzentrationslager ausschließlich als Literatur vorstellbar sei, nicht aber als Realität, am wenigsten sogar für jemanden, der es erlebt hat.<sup>5</sup> Wie ist also mit den Gespenstern der Vergangenheit zu ringen, wie ein Anspruch auf ihre vielschichtigen und vieldeutigen Charaktere anzumelden? Gibt es institutionelle Formen der Auseinandersetzung mit welchen Zeugnissen der Vergangenheit auch immer, die über die offiziellen Formen von Instruktion hinausgehen oder diese unterlaufen? Welche Rolle spielt der Einzelne in diesem Prozeß? Wie situiert sich das Subjekt? Muß nicht museologische Strategie zwangsläufig künstlerisch vorgehen, wie Künstler, die Bilder freisetzen, welche nicht fertig vor Augen liegen, sondern sich erst im Erfahrungsraum des Betrachters bilden, fertigstellen und ausdehnen können?<sup>6</sup>

Begegnet man einem Gegenstand in einer Vitrine, ist man zunächst angewiesen auf das, was die Vorstellungskraft bereitstellt. Wissen spielt dabei zunächst eine untergeordnete Rolle, so behaupte ich. Erstens ist es selten zur Hand, zweitens sind es durch die eigene Erfahrungswelt geformte Bilder und Empfindungen, die ausgelöst werden. Vorstellen und Erinnern sind dabei eng verknüpft. Diese Verwobenheit und ihr Fortspinnen bezeichne ich als ästhetischen Prozeß, der untersucht und als wahrnehmungsorientierte Umgangsweise mit historischen und kulturgeschichtlichen Gegenständen beschrieben werden kann. Die Beschäftigung mit Alltagsgegenständen im Museum erfordert Bewußtheit darüber, daß eine Sammlung von Gegenständen keine Spiegelung ver-

---

<sup>5</sup> Imre Kertész, Wem gehört Auschwitz?, in: DIE ZEIT Nr. 48, 1998

<sup>6</sup> Vgl. Gert Selle, Erinnern - Suchbewegung in der Wirklichkeit. Einwände gegen eine selbstverständliche Musealisierung, in: Gerd Kuhn, Andreas Ludwig (Hg.), Alltag und soziales Gedächtnis. Die DDR Objektkultur und ihre Musealisierung, Hamburg 1997

gangener Wirklichkeit ist. Es ist illusorisch, mit einem Gegenstand alles in der Hand haben zu glauben, was historisch Fakt sein könnte. Dinge sind schweigsam und der Alltag, aus dem sie stammen, um so mehr verschwiegen, je länger er Vergangenheit ist. Konfrontiert mit einem Gegenstand beginnt ein Prozeß des Perspektivierens, des Einbettens in Vorstellungswelten, seien sie klischeehaft oder differenziert, naiv oder distanziert. Niemand kann alles sehen, vielmehr eröffnet der jeweilige Blickwinkel unterschiedliche Perspektiven. Gegenstände verweisen jedoch auf gesellschaftliche Bedingungen des Alltags und lassen sie in ihrer Historizität, ihrer Wandelbarkeit erkennen. Sie verweisen aber ebenso auf die Ebene subjektiver Imagination, indem sie diffus an etwas rühren, uns anrühren. Proust hat an Gegenstands-, Körper- und Raumerfahrungen die Komplexität von Erinnerungszusammenhängen aufgezeigt. Historizität betrifft intrasubjektiv das Gewordensein der Person im Alltag, so daß gerade an Alltagsgegenständen erprobt werden kann, wie sehr unsere Wahrnehmung von Erinnerungen und Vorstellungen durchsetzt und selbst ein historisches Produkt ist. Wahrnehmung geschieht gleichsam durch die Brille einer Zeit, einer Epoche.

Alltag ist gekennzeichnet durch Routinen und den Gebrauch vieler Gegenstände. Gefäße, Werkzeuge, Möbel formen Choreographien von Verrichtungen. Schreitet man den Bestand eines kulturgeschichtlichen Museums nur oberflächlich und zügig ab, kann man unterschiedlichste Lebensgefühle ahnen, die von Dingen mitproduziert werden können. Das Erlebnis des Gebrauchs, das ein Gegenstand zu vermitteln verspricht, kann den tatsächlichen Gebrauch auch überbieten. Glas fühlt sich an Händen und Lippen anders an als Steingut, seine Farbigkeit löst im Auge andere Geschichten aus: der Geschmack des Inhalts verändert sich an unserer Erfahrung. Es beginnt ein Imaginieren und Phantasieren über Materialcharaktere, Herstellungsarten und Benutzungszusammenhänge. Benjamin hat darauf hingewiesen, daß „die wahre Methode“, sich die Dinge gegenwärtig zu machen, diejenige sei, sie in „unserem Raum“, nicht uns in ihrem vorzustellen. So vorgestellt, dulden die Dinge keine vermittelnde Konstruktion aus „großen Zusammenhängen“. Benjamin hatte Pariser Passagen im Blick, deren Geschichte er aus der Versenkung in die tiefste Traumschicht entziffern wollte, als wären sie ihm zugestoßen, und die er mit Methoden der Traumarbeit, also freien Formen des Zusammenfügens und Assoziierens entziffern wollte. Mit der Intensität eines Traumes, also einer subjektiven, sogar unbewußten Sicht, wollte er Gewesenes durcharbeiten. Die Historizität im Prozeß des Imaginierens selbst hat Kamper aufgezeigt. Den Zusam-

menhang von Erinnern und Vorstellen, der Imaginieren als Spur von Einbildeprozessen auffaßt, die nicht nur in die Geschichte des Subjekts, sondern weiter in die Kulturgeschichte greifen, bildet einen Ansatz, Imagination als anthropologischen Rest einer *anderen* Form von Wahrnehmung aufzufassen, der die subjektive Grenze, die unserer autopoietischen Struktur zugrundeliegt, überschreitet. Aber kann das Aufgabe des kulturgeschichtlichen Museums sein?

Könnte Museumspädagogik sich neu im Sinne eines Selbstvermittlungsprozesses verstehen, als Institution einer ästhetischen Bildung, die ansetzt bei der Historizität des Subjekts, das sich in den Spiel- und Spiegelformen des Alltags definiert? Könnte sie von hier aus die Spur legen zu einer veränderten Wahrnehmung, die jenseits von Wissensvermittlung Menschen sich selbst, ihren Erinnerungen, ihren Erfahrungen und den Rissen darin auf die Spur kommen, diese Strukturen brüchig und durchlässig werden läßt für den Traumcharakter der Dinge und des Bewußtseins, um die Wachwelt als die Gegenwart zu erfahren, auf die der Traum sich bezieht? Gefragt werden soll nach einem Wahrnehmen, das sich von einem kontrollierenden Sehen hin zu einem empfindenden Begegnen entfernt, in welchem Selbstempfinden mit Wahrgenommenem zusammenfließt und den „reinen“, neutralen Blick überschreitet. Aus diesem Grund ist meine Dissertation zwischen Ästhetik, Kunst und individueller Erfahrungsarbeit als Kernkategorien einer Selbst-Bildungspraxis und nicht im museumspädagogischen Raum der Belehrung angesiedelt. Sie befragt aktuelle Intensivierungsversuche ästhetischer Eigenarbeit und Erkenntnisfähigkeit in künstlerischer Zentrierung und ganz persönlicher, individueller Situierung, in der das Subjekt sich selbst und seiner Befindlichkeit in Ort und Zeit des Wahrnehmens bewußt werden kann, auf ihre Brauchbarkeit für eine betont ästhetische Arbeit mit kulturhistorischen Gegenständen. In diesem Sinne überschreitet sie bewußt und provokativ die museumsdidaktische Debatte.

### *Zum Aufbau der Arbeit*

Um nach dem Stand der Vermittlungstheorie und -praxis der Institution Museum fragen zu können, skizziere ich zunächst in einem unvollständigen Literaturbericht museumsdidaktische Positionen, die zum einen kennzeichnend sind für die in der Literatur auffindbaren Strukturen seit dem Ende der 80er Jahre, zum anderen mich zum Weiterden-

ken angeregt haben. Die Ermittlung erfolgt also nicht systematisch sichtlich, sondern vielmehr anhand eines persönlichen Leitfadens, der Hinweisen auf die Wahrnehmung der spezifisch ästhetischen Verfaßtheit von musealer Präsentation und musealer Vermittlung nachspürt. Zum einen werden Aspekte aufgegriffen, die den hervorbringenden, tätigen Deutungscharakter musealer Verhaltensweisen betonen. Zum anderen kommen dabei zunehmend Tiefendimensionen des betrachtenden Subjekts ins Blickfeld, die eben diesen kontrollierbaren Deutungsgestus unterlaufen. In diesem Spannungsfeld sind auch meine Untersuchungen zu den Stichworten „Erinnern“ und „Imaginieren“ zu sehen, so daß meine Variante des ästhetischen Aspekts sich zwischen Autopoiese (Maturana) und Passion (Kamper) bewußt paradox bewegt. In diesem Feld der Paradoxien suche ich nach ästhetischen Verfahren, die als geeignete Erschließungsform der Annäherung an museale Gegenstände gelten und praktiziert werden können. Ausstellen und Vermitteln sind in diesem Prozeß untrennbar miteinander verbunden: Präsentationsformen legen Wahrnehmungs- und Arbeitsformen nahe und umgekehrt. Der zum Schluß entwickelte Gedanke eines Werkstattmodells greift diese Verknüpfungen auf und versteht sich als Modellvorschlag für einen Typ von Museum, der in vielen didaktischen Überlegungen seine Vorläufer hat: Historiker und Psychoanalytiker als Spezialisten für Erinnerung, Künstler als Spezialisten für Imagination, Kunstpädagogen als Spezialisten für ästhetische Arbeit. In der Institution Museum lassen sich ihre Arbeitsweisen miteinander verbinden. Es würde dann nicht so sehr um die nicht zu leistende Darstellung und Aufarbeitung von Geschichte gehen, sondern eher um ein unabschließbares Üben des Imaginierens, also um Öffnungen ästhetischer Praxis in die Konstruktion von Vergangenheiten hinein, ein Feld, das immer von der Gegenwart des Subjekts bestimmt bleibt.

Ich beziehe mich dabei aus konstruktivistischer Perspektive grundlegend auf subjektive Formen der Wahrnehmung von Objekten im Museum und beschränke mich auf den Typus eines „kunstfernen“ Museums, der sich jedoch immer auch ästhetischer Mittel für seinen Bildungsauftrag bedient. Gleichwohl werden die Grenzen hin und wieder zum Kunstmuseum hin überschritten, wo sich aus der aktuellen Diskussion verallgemeinerbare Aussagen in meinen Kontext übertragen lassen. Ausstellungspräsentation und personale Vermittlung sind als Eckpfeiler einer Museumsdidaktik anzusehen, die ineinandergreifen und sich überschneiden. Demzufolge werden sie in meiner Studie nicht voneinander getrennt behandelt.

Die Arbeit ist in drei Blöcke gegliedert: in eine kurze Darstellung gegenwärtiger museumsdidaktischer Konzepte in einer für mich relevanten Auswahl (Teil A), in Ausführungen zum ästhetischen Prozeß des Erinnerns und Imaginierens (Teil B) und in den modellhaften Versuch des Museums als Selbstbildungsort (Teil C). Teil A arbeitet den Diskussionsstand auf und gibt Gelegenheit, die eigene Position anzudenken; Teil B entwickelt die theoretischen Grundlagen eines differenzierten eigenen Ansatzes in Theorie und Praxis der „Selbstvermittlung“; Teil C skizziert die Umrisse eines praktischen Beispielmodells in der Ausarbeitung seiner theoretischen Legitimation, nachdem ich einmal im Rahmen einer Auftragsarbeit ein solches Modell für ein städtisches Heimatmuseum entworfen habe. Eigene pädagogische Praxiserfahrung aus jüngerer Zeit wird miteinfließen, ebenso wird meine Erfahrung mit künstlerischer Praxis eine Rolle spielen.

### *Kapitelübersicht*

Zu Teil A (gegenwärtige museumsdidaktische Konzepte). *Das erste Kapitel* hat Ausschnitte aus der museumsdidaktischen Diskussion zum Thema, die den Anspruch unterschiedlicher Bildungsinhalte zwischen Informationsvermittlung und ihrem Erlebniswert lokalisieren. Subjektive Wahrnehmung, die die ästhetische Dimension des Gegenstandes und des Besuchers betrifft, wird in der Vermittlung historischer Inhalte eher als ein Störenfried, der Informationsprozesse behindert, aufgefaßt. Hier bezeichne ich gleichsam die Negativfolie meines Interesses, bzw. dezidierte Gegenpositionen.

*Das zweite Kapitel* behandelt unterschiedliche Orientierungen in der Museumdidaktik, von pädagogischer Ausrichtung über geschichtsdidaktische Perspektive hin zu museologischer Zielrichtung. Ein sich neu entwickelnder Bildungsanspruch ist im Diskussionsfeld um Lernen und Unterhaltsamkeit je nach Bedarf in einem subjektivierenden Umgang mit Museumsobjekten zu sehen. Hier tauchen erste, meinen Ansatz mitbegründende Konzeptbestandteile auf.

*Das dritte Kapitel* entfaltet praxisnahe Positionen der Museumsdidaktik, die reflektieren, daß Museen Rahmungsinstitutionen sind, die Weltausschnitte konstruieren, Wahrnehmungsfelder erschließen und die Rolle von Dingen als Auslöser ansprechen, da alles alles bedeuten kann. Die

Bewußtwerdung der Rolle des Machersubjekts und des Besuchersubjekts wird zentral. Hier nehme ich Grundgedanken für eine spätere Vertiefung zum eigenen Deuten auf.

*Das vierte Kapitel* erweitert die Perspektive um außermuseale Diskurse. Zwischen konstruktivistischer Auffassung von Wahrnehmung als autopoietischem Akt und subjektorientierter psychoanalytisch fundierter Geschichtspädagogik entfaltet sich ein Begriffsspektrum, das auf die Fähigkeit zur Vergegenwärtigung zielt, die geschichtspädagogische Vermittlung dort lokalisiert, wo jeder immer schon ist, in seiner eigenen Gegenwart, die erheblich unbewußt bestimmt ist. Als ein entscheidendes Strukturmoment im Aneignungsprozeß von Geschichte erscheint mir das Unbewußte als der eigentlich latente Inhalt der Geschichte selbst und ihrer Aneignung. Von hier aus lassen sich für mich speziell intensiviertere Erwartungen an ästhetische Arbeit im Museum formulieren.

Zu Teil B (Prozeß des Erinnerns und Imaginierens) *Das erste Kapitel* untersucht Facetten der Konstruktion der „Aura“ von Gegenständen in ihrer Textur von Nähe und Ferne, die das Fetischhafte, die Besetzung von Gegenständen durch Erinnerungen und den Moment der Bemächtigung ins Spiel bringen. Im Vordergrund steht die ästhetisch-experimentelle Kategorie der Intensität als Anschauungs- und Durchdringungskriterium. Die Entwicklung eines Aura-Begriffs bewegt sich in Nähe zu kunstpädagogischer Vermittlung. Im Gegensatz zur Auffassung von Historikern gehe ich davon aus, daß die Aura eines historischen Artefakts nicht schwächer ist als die eines Kunstwerks<sup>7</sup>, vielmehr gehe ich mit Boris Groys davon aus, daß jedes beliebige Ding zum Kunstwerk werden kann, wenn sich (künstlerische) Subjektivität dazu entscheidet<sup>8</sup>. Das Bild des Tauchens weist dabei auf ein (eher) passives Sich-Einlassen in Vorgänge der Wahrnehmung und Deutung hin, statt auf eine Museumsdidaktik, die immer schon weiß, wie sich ein Subjekt bei der Betrachtung und Selbstbelehrung zu verhalten hat. Das Kapitel enthält außerdem als Vorausschau auf alternative Verhaltensmöglichkeiten gegenüber Objekten einen Fotoessay über einen eigenen ästhetischen Praxisversuch.

---

<sup>7</sup> Vgl. Walter Hochreiter, *Vom Musentempel zum Lernort: Zur Sozialgeschichte deutscher Museen 1800-1914*, Darmstadt 1994

<sup>8</sup> Boris Groys, *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*, München/Wien 1997

*Das zweite Kapitel* widmet sich unterschiedlichen Aspekten des Erinnerungsvorgangs. Das Verschwinden korrespondenzfähiger Dinge, das die Gegenwart kennzeichnet, bedeutet den Verlust eines Potentials für die Prozesse der Identitätsbildung, die ein Befragen und einen Neuaufbau gegenwärtiger Subjekt- und Identitätskonzepte erfordert. Der Prozeß des Erinnerns selbst erweist sich als zentral für die Formung der Elemente des Selbstbildes.

*Das dritte Kapitel* thematisiert die Verwobenheit von Historischem und Ästhetischem in der Unvermeidbarkeit von subjektiven Beziehungen zwischen Subjekten und Gegenständen. Die Unauflöslichkeit von Wahrnehmen, Erinnern und Vorstellen wird hier am weitesten vorangetrieben und auf ihre ästhetische Verfaßtheit hin betrachtet. Mein eigener Ansatz läßt sich hier zusammenfassend verdeutlichen und begründen.

In Teil C werden die auf der Grundlage von Teil A angedeuteten und die in Teil B weiterentwickelten Aspekte zu dem Entwurf eines Museums als ästhetischem Selbstbildungsort und einer Didaktik als ästhetische Praxis verdichtet.

*Das erste Kapitel* resümiert die in Teil B entwickelten Aspekte des Erinnerns und Vorstellens zu einer theoretischen Skizze. Daraus folgt ein virtueller Gang durch ein Museumsmodell, das ich im Rahmen eines Auftrags der Stadt Hattingen (Ruhr) für einen volkskundlichen Objektbestand entwickelt habe. Die Gesamtheit der Institution Museum wird als System gekennzeichnet, das produktiv generierend Erinnerungen hervorbringt.

*Im zweiten Kapitel* geht aus dem Eigenprotokoll einer subjektiven Annäherung an einen Gegenstand ein „methodisches Archiv“ hervor. An dieser Stelle wird deutlich, daß mein Modell eines Museums aus der subjektorientierten Praxis im Umgang mit Gegenständen resultiert: Museumsmodell und Didaktikmodell changieren ineinander. Die entstehende Didaktik versteht sich gleichzeitig als Plädoyer für eine Entdidaktisierung musealer Vermittlung, die sich individuellen Wahrnehmungs- und Selbstwahrnehmungsvorgängen verpflichtet fühlt, als auch als Vorschlag einer für Eigentätigkeit im Sinne ästhetischer Arbeit intentional und funktional ausgerichteten „Innenarchitektur“ eines bestimmten Museumstyps.



*Im dritten Kapitell* werden die didaktischen Vorschläge eines Werkstatt-Museums zusammenfassend begründet und im Ansatz als für alle Zielgruppen nutzbar ausgewiesen: als multifunktionale ästhetische Arbeitsstätte oder als ein kunst- und subjektpädagogisches Labor des Umgangs mit dem kulturhistorischen Bestand.

### *Persönlicher Nachtrag*

Anlaß, eine Arbeit über ästhetische Vorgehensweisen im kulturhistorischen Museum zu schreiben, war innerhalb meiner Tätigkeit in kulturhistorischen Museen die immer wieder auftretende Frage, wie im Museum mit Geschichte umzugehen sei, ob Geschichte überhaupt ästhetisch darstellbar sei. Auch wenn die Frage falsch gestellt zu sein scheint, da Geschichte immer im Kopf dessen zustande kommt, der eine Frage an die Vergangenheit stellt<sup>9</sup>, ließ mich diese Frage lange nicht los. In meiner Werkstattarbeit im Archäologischen Museum in Essen erprobte ich von 1987-90 mit Kindern und Erwachsenen kontinuierliche, selbstbestimmte, ästhetische Umgangsformen mit Objekten. Späterhin stand ich vor der Frage, wie eine solche Arbeit in der Organisation eines kulturgeschichtlichen Regionalmuseums zu gestalten sei, welche gestalterischen Bedingungen erfüllt sein müßten, um ästhetisches Arbeiten im Museum zu ermöglichen. Stand am Anfang mein Interesse an Objekten im Vordergrund, hat sich nach und nach die Perspektive auf die Wahrnehmung von Objekten, auf die Beziehung von Subjekt und Objekt verschoben. Durch eine Begegnung mit den Theorien von Maturana und Varela schien sich meine eigene Arbeit, die ich bis dahin intuitiv aus dem Reservoir meiner künstlerischen Praxis als Malerin genährt hatte, aus der Neurobiologie her neu zu begründen. Diesem Gedankengang wollte ich nachgehen, um zu fundierteren theoretischen Konzepten einer Praxis im Umgang mit Museumsobjekten zu gelangen. In dem Maße, wie ich sowohl in meiner eigenen Umgangsweise mit Dingen, wie in der von Künstlern und Laien enthaltenen Wahrnehmungsvielfalt immer fasziniert war, enttäuschten mich die in museumsdidaktischer Praxis zu Botschaften gezwungenen Objekte. Deshalb untersuche ich seit einigen Jahren Wahrnehmungsfragen im Museum mit Studenten des Fachbereichs Textilgestaltung der Universität Köln in unterschiedlichen Kölner Museen. Die anfängliche Angst, nichts zu wissen, oder nur mit Wissen ausgerüstet sich angemessen über Objekte äußern zu können,

---

<sup>9</sup> Vgl. Hartmut Boockmann, *Geschichte im Museum? Zu den Problemen und Aufgaben eines Deutschen Historischen Museums*, München 1987

steht in krassem Gegensatz zu dem wahrnehmungsgemäßen Erfindungsreichtum und der Vielfalt von Deutungsoptionen, die jeder Museumsbesucher meiner Erfahrung nach per se mitbringt. Das war eine überraschende und erhellende Erfahrung.

Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit ist deshalb die Untersuchung von museumsdidaktischen Positionen, die sich in diese Richtung bewegen und das kulturhistorische Museum als Arbeitsplatz des Besuchers zu verstehen, wie Bazon Brock<sup>10</sup> es bereits 1970 formuliert hat: Als Trainingsort, sich *selber* geschichtlich und individuell verstehen zu lernen. Aus dieser Perspektive heraus werde ich im folgenden Literaturbericht aus der Fülle von museumsdidaktischen Veröffentlichungen und Bezugskontexten bewußt vor allem eine Auswahl von Positionen treffen, die im Zusammenhang mit kulturhistorischen Museen ästhetische und subjektive Faktoren in ihren Mittelpunkt stellen. Da es sich bei jedweder Perspektive um die Konstruktionen von Personen handelt, lasse ich diese auch personenbezogen deutlich werden.

---

<sup>10</sup> Bazon Brock, Das Museum als Arbeitsplatz. Begründete Vermutungen, in: Gerhard Bott (Hg.), Das Museum der Zukunft, Köln 1970

## TEIL A

# MUSEUMSPÄDAGOGISCHE KONZEPTE HEUTE

*Es steht fest daß jedermann das heißt  
jedes menschliche Wesen zu keiner  
Zeit das gleiche Gefühl von etwas hat  
wie derjenige der etwas erzählt oder  
dem etwas erzählt wird, ein jeder der  
allein ist ist allein aber niemand kann  
das geschehen lassen und weiterleben  
das heißt fortgesetzt allein sein und  
daher erzählt der einzelne das heißt ein  
jeder immer irgendwem alles oder et-  
was.*

*Gertrude Stein, Erzählen*

## 1. Information versus Wahrnehmung

### **Ausschnitte aus der museumsdidaktischen Diskussion - ein impressionistischer Einführungsversuch**

Zu keiner Zeit hat es eine derart vielstimmige museumspädagogische Diskussion gegeben wie in den letzten drei Jahrzehnten des ausgehenden Jahrhunderts. Ich werde gar nicht erst versuchen, diese Vielstimmigkeit systematisch zu analysieren. Mein Interesse ist eher gestreut, auf Anregung oder Widerstand des eigenen Denkens gerichtet. Entsprechend den Aufgaben der Museen thematisieren die Konzepte lebenslanges Lernen, kritisches Bewußtsein, Orientierungsmöglichkeiten und Identitätsbildung, Kompensation kulturellen Vertrauensschwundes und vieles mehr. Vermittlungsbemühungen und konservatorische Anforderungen des Bewahrens können sich allerdings entgegenstehen. Hier besteht bis heute ein Widerspruch. Die Selektivität meines Vorgehens referiert solche Autoren, deren Konzepte eine Polarisierung der Aspekte Belehrung und Wahrnehmung vornehmen, um daran meinen Aspekt des wahrnehmungsorientierten, subjektiven Deutens von Museumsgegenständen deutlicher herausarbeiten zu können.

Ich suche nach einem produktiven Kontrastprofil, das mir hilft, die eigenen Gedanken zu ordnen und zu präzisieren.

Daher verzichte ich bewußt auf einen historischen Abriß der Entwicklung museumspädagogischer Ansätze seit Gründung der Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert<sup>1</sup> bis in die neuen Diskurse der letzten Jahrzehnte hinein, um sofort in eine in unsere Gegenwart hineinreichende Modelldiskussion einzusteigen. Ich verstehe diesen Anfang als eine impressionistische Selbsteinführungsstudie, als ein Herantasten an mein Thema, als Seiteneinstieg in einen professionellen Diskurs, der mir längere Zeit fremd war, während ich schon im Museum arbeitete.

Die Konzeptionen der 60er Jahre machen vor allem die Frage zum Ausgangspunkt, wie durch Lernen, d.h., strukturierte Erfahrungsorganisation, auf optimale Weise in die Gegenwart und Zukunft dieser Gesellschaft eingeführt werden könnte.<sup>2</sup> Konsequenterweise wurde dann in den 70er Jahren das Museum als „Ort des Lernens“ definiert, erst später folgte die Erschließung des Museums als „Unterhaltungsort“ mit dem Nebeneffekt beliebiger Bereicherung persönlichen Allgemeinwissens. In den 90er Jahren sind theoretische Systematisierungstendenzen zu verzeichnen, die sich nicht zuletzt in zahlreichen Dissertationen und Forschungsansätzen zu einer inhaltlich-methodischen Fundierung ausdrücken. Mit anderen Worten: Heute kann man sich auf eine vielgestaltige und auch kritisch durchreflektierte museumspädagogische Szene in Theorie und Praxis beziehen.

Ich skizziere nun ohne historisch-systematischen Anspruch eine Reihe von typischen Positionen zur Frage, was das Museum sein könnte oder sollte. Hervorstechende Aufgaben des Museums sind nicht nur das Sammeln und Bewahren von Objekten, sondern das Forschen und Bilden. Die Wahrnehmung dieser beiden letztgenannten Aufgaben verbindet das Museum mit anderen Institutionen: Bei der fachwissen-

---

<sup>1</sup> Zu Museumskonzeptionen in der Volksbildungsbewegung vgl. Andreas Kuntz, Das Museum als Volksbildungsstätte. Museumskonzeptionen in der deutschen Volksbildungsbewegung zwischen 1871 und 1918 in Deutschland, Marburg 1980; zu Formen musealer Überlieferung vgl. Beatrix Sauter, Museum und Bildung. Eine historisch-systematische Untersuchung zu Formen der Überlieferung und der Identitätsfindung, Baltmannsweiler 1994; Jutta Held, Konzeptionen historischer Museen, in: Kuhn 1978; Gottfried Fliedl, Karl-Josef Pazzini (Hg.), Die Erfindung des Museums. Die Anfänge der bürgerlichen Museums-idee in der französischen Revolution, Wien 1996

<sup>2</sup> Vgl. Gottfried Korff, Didaktik des Alltags. Hinweise zur Geschichte der Bildungskonzeption kulturhistorischer Museen, in: Annette Kuhn, Gerhard Schneider (Hg.), Geschichte lernen im Museum, Düsseldorf 1978; s. auch Heidi Hense, Aspekte einer pädagogischen Neubestimmung, Frankfurt 1990

schaftlichen Arbeit bestehen Ähnlichkeiten zur Forschungsarbeit der Universitäten - die Universitätsmuseen markieren diese Verbindung in besonderer Weise. Die direkt öffentlichkeitsbezogenen Tätigkeiten des Museums - Ausstellen und Bilden - rücken das Museum, Heiligenmann<sup>3</sup> zufolge, in die Nähe anderer Bildungseinrichtungen. Mit den Schulen stehe das Museum durch verschiedene Formen der Zusammenarbeit aber auch faktisch in Verbindung. Gleichzeitig liege die Eigenheit des Museums in Abgrenzung zu anderen öffentlichen Einrichtungen in der spezifischen Kombination seiner Aufgaben und Tätigkeiten (Heiligenmann 1986,18, 42f).

Vieregg<sup>4</sup> weist darauf hin, daß, wenn man der Tendenz, alle möglichen Kuriositätenstätten als Museum zu bezeichnen, weiter nachgäbe, man rasch anstelle des „klassischen Museums“ skurrile Orte vorfände, die sich den Begriff „Museum“ zwar angeeignet, ihn aber nicht verstanden hätten, sondern ihn benutzten, ja abnutzten, als „schlechte Imitation“, als „Klischee“ und „Attrappe“, was alles dem Anliegen der Museen im Wege stehe, die mit ihren Sammlungen dazu beitragen sollen, die Welt und unsere Kultur zu begreifen, Gegenwärtiges aus Vergangenen zu verstehen, Vergangenes im Kontext von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu sehen, Objekte interdisziplinär und multiperspektivisch zu betrachten. Dadurch werde allzuleicht die „spirituelle Substanz“ des Museums bedroht und einem „Zeitalter der Öffentlichkeit, des unreflektierten Total-Amüsemments und des schnellen Verbrauchs von Menschen, Werken und Ideen“ Vorschub geleistet (Vieregg 1994b,300).

Historische Sinnfindung wird hier als Bewußtmachen der Verbindung von Vergangenheit mit Gegenwart als Voraussetzung für historisches Verständnis definiert. Zur Typisierung des Museums ist häufig „das Kriterium des geographischen Bereichs angezeigt, auf den sich die Sammlungsobjekte beziehen: vom Kontinent oder Land über die Landschaftsregion [...] bis zum engeren Bereich einer speziellen Stadt (Stadtmuseum)“ (Heiligenmann 1986,20). Dabei könne man die Tendenz erkennen, daß größere Museen fachlich enger spezialisiert seien, jedoch einen größeren geographischen Bereich umfassten als kleine Museen, die als „Heimatismuseen“ ihr Sammlungsgut aus einem recht eng begrenzten geographischen Raum bezögen, dafür aber häufig mehrere Fach- bzw. Wirklichkeitsbereiche umfaßten - von der Stadt - über die

---

<sup>3</sup> Ursula Heiligenmann, Das Verhältnis der Pädagogik zu ihren Bereichen. Ein systematische Untersuchung am Beispiel der Museumspädagogik, Heidelberg 1986

<sup>4</sup> Hildegard Vieregg, Kein Museum in Disneyland. Vom großen Unterschied zwischen klassischen Museen und der Musealisierung der Umwelt, in: Vieregg 1994a

Siedlungsgeschichte bis zur biologischen und geologischen Dokumentation (Heiligenmann 1986,20). Wollte man nun die historischen Wurzeln der Museumspädagogik ausfindig machen, müsse man dort ansetzen, wo die Absicht der Bildung bei der Gründung eines Museums oder in seiner Arbeit neben anderen Absichten, die das museale Sammeln und Bewahren bestimmen, wirksam werde oder gar überwiege. An dieser Stelle, an der die Absichtlichkeit der Bildung gegenüber der bloßen Bildungsfunktion in den Vordergrund trete, lägen die historischen Vorläufer der Museumspädagogik (Heiligenmann 1986,59).

Kuhn beanspruchte in den 70er Jahren für die Geschichtsvermittlung im Historischen Museum die „Erlebbarkeit von Geschichte“ und suchte damit dem im Geschichtsunterricht vielfach beklagten Mangel an erfahrbarem Geschehen, mit dem Einsatz von Exponaten zu begegnen und dadurch vielfältige emotionale und praktische Erfahrung zu begünstigen (Kuhn 1978,7)<sup>5</sup>. Sie räumt damit ein, daß Museumsexponate nicht historische Realität konstituieren oder rekonstruieren, sondern nur Kommunikation über einen bestimmten, meist sehr eingeschränkten Sektor der überlieferten Geschichte ermöglichen (Kuhn 1978,10). Sie stellt fest, daß Exponate und Ensembles überlieferte und unter bestimmten Absichten gesammelte Gegenstände gesellschaftlicher Wirklichkeit seien, nicht aber diese Wirklichkeit selbst. Aufgeworfen wurde damit ein Problem des Zusammenhangs zwischen dem, was als geistige und materielle Kultur unterschieden wird.

Als Gegenpol zu meiner eigenen Orientierung möchte ich Jürgen Steen hervorheben, vor dessen Position mein Konzept zur sinnlichen Wirksamkeit des Objekts seine Trennschärfe erhält. Mein Referat historischer Ansätze der Museumspädagogik setzt in den 70er Jahren an, da sie als Bildungs- und Aufklärungsepoche anzusehen sind, in der sich Vermittlungs- und Bildungskonzepte verdichten. Die hier formulierte Auffassung hat das Museum als Lernort konzipiert, die davon ausgeht, daß Objekte überlieferte Geschichte sind, Geschichte als Spiegel der Realgeschichte nur in den Köpfen verarbeitete Vergangenheit ist, weshalb eine objektbelassene Ausstellung nicht historisch sein könne, sondern vielmehr die didaktische Verwendung weiterer Medien als fundamentale Entscheidung mit einschließen (Hochreiter 1994,216). Obwohl Museen heute längst Teil der Eventkultur sind, möchte ich, stellvertretend für diese Auffassung Steens Position als Kristallisationspunkt eines grundsätzli-

---

<sup>5</sup> Annette Kuhn, Gerhard Schneider (Hg.), Geschichte lernen im Museum, Düsseldorf 1978

chen musealen Dilemmas ansehen: Dem Konflikt zwischen gegenwärtigem Gegenstand und seiner vergangenen Gebrauchskontexte. Auf der Seite des Besuchers spiegelt er sich in dem Gegensatz von Belehrung und Wahrnehmung.

Steen vertrat den Standpunkt, daß das Museum, um „Vergangenheit im Museum lebendig werden zu lassen“, sich zwar in besonderer, jenseits des Museums nicht zu wiederholender Weise der überkommenen Altertümer sicher sein könne, aber die Altertümer, die sprichwörtlichen „Objekte“, dies nicht autonom leisten können, da sie ihres ursprünglichen historischen Kontextes bar, „auf Gegenwart und Museum“ gekommen seien. Die Unterstellung, daß den Objekten selbst die besondere Qualität der „Anschaulichkeit“ anhafte, impliziere, so Steen, gewollt oder ungewollt, daß die Objekte selbst unmittelbar „Geschichte“ präsentieren, und ignoriere so die Differenz zwischen realer und überlieferter Geschichte. Diese Differenz lege zugleich die „Begegnung“ auf eine „Attitüde“, die einer „individualisierenden Betrachtung“, fest (Steen 1978,51)<sup>6</sup>. So vermutete Steen auch, daß die konventionelle Rede von der „Anschaulichkeit“ der geschichtlichen Überlieferung ein Symptom der Ästhetisierung der Theorie des Historischen Museums sei (Steen 1978,60).

Steen kritisierte, daß gegenüber „Betrachtung“ und „Einfühlung“ „Lernen“ als die gleichsam „ordinäre“ und „erzwungene“ Tätigkeit des Alltags gelte, die in unaufhebbarer Gegensatz zur inszenierten Feierlichkeit unmittelbarer Anschauung stehe (Steen 1978,65). Er verweist auf einen Museumsbericht von 1919, in dem von Seiten der Besucher nach Menschen in musealen Environments gefragt wurde<sup>7</sup>. Die Antwort, das Museum sei kein „Theater oder Panoptikum“ und der „historischen Wahrheit“ verpflichtet, verstecke sozusagen den Zusammenhang zwischen den beiden Ebenen von Wirklichkeit, den die Fragen implizieren. Die Frage nach den Menschen und die in ihr enthaltene Kritik an der Objektbelassenheit der Ausstellung sei die Frage nach den historischen Subjekten. Kein Ensemble, wie zum Beispiel eine Zunftstube, sei „wahrheitsgemäß“ zu rekonstruieren, weil die Frage, ob bevor oder nachdem der Stubenknecht die Reste eines Zechgelages mit anschließender Prügelei beseitigt, geputzt und aufgeräumt habe, nicht als Frage „wahrheitsgemäßer Rekonstruktion“ zu sehen sei (Steen 1978,65). Steen

---

<sup>6</sup> Jürgen Steen, Didaktische Aspekte einer Theorie des historischen Museums, in: Kuhn 1978, 49-82

<sup>7</sup> Steen bezieht sich auf Werkstätten, Zunftstuben, Läden, Kaufmannskontore, die als vollständige Ensembles den verlorengegangenen Vermittlungszusammenhang der Vergangenheit kompensieren könnten.

macht auch darauf aufmerksam, daß der von der „Visuellen Kommunikation“ aufgedeckte Zusammenhang, demzufolge man nur sehe, was man wisse, verhindere, das Verhältnis von „Wissen“ und „Sehen“ als Gegensatz zu behandeln, welches dem Konzept der einführenden Anschaulichkeit zugrundeliege. Ähnlich führe die konsequente Anwendung hermeneutischer Verfahren zu dem Ergebnis, daß man schon vorab etwas wissen müsse. Genau das aber bestreite das Konzept der einführenden Aufschließung des individuellen Sinns der „Objekte“ (Steen 1978,66). So würden museale Gegenstände als aus ihrem historischen Kontext sozusagen entlassene Gegenstände zu *Zeichen, die das „Historische“* an ihnen, die Informationsmenge, die Herstellung und Gebrauch in und an den Gegenständen *codiert haben*.

Steen weist desweiteren darauf hin, daß der älteren Literatur zum Historischen Museum der theoretische Bezug der These, daß „Präsentation von Geschichte“ nicht identisch ist mit der „Präsentation ihrer Überlieferung“, noch bewußt war. Wenn nun aber die „Hebung der Bedeutung des Gegenstandes in das Bewußtsein des Publikums“ der „Belehrung“ bedürfe, dann könne „historische Bedeutung“ keine Qualität sein, die ein Gegenstand ausschließlich an sich selbst habe. „Bedeutung“ sei vom vergangenen Kontext nicht zu trennen, und dieser Kontext sei, da vergangen, nur noch vermittelt zu „rekonstruieren“.

Die „Belehrung“ sei also im Rahmen einer Ausstellungsmethodologie nicht als das instrumentelle Versatzstück zur Aufhebung eines Kommunikation unterbindenden Wissensdefizits beim Publikum zu sehen; vielmehr entspringe die Notwendigkeit der „Belehrung“ als „Vermittlung“ der strukturellen Differenz zwischen dem Status der Objekte als „inventarisierte Beispiele der historischen Überlieferung und ihrem ehemaligen historischen Status.“ Im Anspruch des Historischen Museums sei Geschichte der gleichsam hinter den Dingen liegende Zusammenhang (Steen 1978,70). Die Notwendigkeit einer „Vermittlung“ entspringt also bei Steen der Einsicht, daß erst im Rückverweis der Objekte auf ihre Vergangenheit Geschichte thematisierbar ist. „Vermittlung“ hat als Strukturmerkmal einer historischen Ausstellung die Funktion, Geschichte im Anblick ihrer Überlieferung zu thematisieren. Perspektive dieser so gefaßten „Vermittlung“ sei die Aufhebung des sinnlich konkreten Objekts als Überrest historischer Zustände und Prozesse (Steen 1978,71). Für Steen ist Didaktik unter der Voraussetzung des Museums als „Institution des öffentlichen Geschichtsbewußtseins“ Zentrum der Vermittlung von Theorie des Museums, von fachwissenschaftlicher



Kompetenz, Ausstellungsproduktion und -rezeption (Steen, 1978,71). Als geradezu gefährlich bezeichnet Assion daher das Museum, das „nur“ Objekte selber biete, die Gründe für deren Zusammenstellung aber verschweige und Fragen danach am schönen Schein abgleiten lasse (Assion 1978,93)<sup>8</sup>. Krasser kann der Wunsch nach Ausblendung der sinnlichen Wirksamkeit des Objekts und seiner Aura nicht gefaßt werden. Meine Position, die davon ausgeht, daß gerade die Auratisierung von Gegenständen teilhat an subjektiven Arbeitsweisen mit dem Objekt, findet hier ihren klarsten Kontrast, der in der gegenwärtigen Erlernisorientierung nur oberflächlich überwunden scheint: in der Vorstellung von kurzen Botschaften, die unterhaltsam und klar zu sein haben, um große Mengen von Menschen zu erreichen, ist im Kern die Belehrungsrichtung zwar verkürzt, aber nichtsdestotrotz enthalten.

Soviel zunächst als Andeutung zur Problematik des Vermittelns im Museum in der älteren museumspädagogischen Literatur. Nach Heiligenmann wird das Verhältnis der Museumspädagogik zur Pädagogik ignoriert. Ihrer Auffassung nach begründet sich Museumspädagogik als eine spezielle Pädagogik mit dem Ziel, die Erziehungswissenschaft um den museumspädagogischen Aspekt zu bereichern.

Gemeint ist hier nicht nur Schulpädagogik. Oft dienen Museen der Organisation von Freizeit wie VHS, Fernsehen oder öffentliche Parks. Damit solche Einrichtungen von möglichst großen Teilen der Bevölkerung möglichst häufig in Anspruch genommen werden, haben sie nach Treinen drei Voraussetzungen zu erfüllen: 1. kein Partikularcharakter: Die Einrichtung dürfe nicht nur für eine bestimmte Bevölkerungsgruppe nützlich sein; 2. Multifunktionalität: Es müsse möglich sein, mehrere und verschiedene Bedürfnisse (z.B. Information, Entspannung, Geselligkeit) bei der Nutzung dieser Einrichtung abzudecken; 3. keine Wertkonkurrenz: Es solle keine Spannung bestehen zwischen den in der Institution dargebotenen Werten und denen der Teilnehmer oder Besucher. Falls solche Wertkonkurrenzen bestünden, müßten auch Möglichkeiten zur Vermeidung von Wertkonflikten bestehen (Treinen in Heiligenmann 1986,43).

Heiligenmann greift auf Kerschensteiners Verständnis von der Funktion des Museums als „Bildungsmittel im Dienst anderer Bildungseinrichtungen“ zurück, das auch als Anregung für die Öffentlichkeitsarbeit

---

<sup>8</sup> Peter Assion, Lernort „Heimatmuseum“ und Lerngegenstand Geschichte, in: Kuhn 1978, 82-96

der Museen schlechthin angesehen werden könne. Nicht nur durch Neugründung von Museen, auch durch Veränderungen im Bereich der Präsentation werde die Erschließung der Museen als Bildungsstätten von innen her vorangetrieben: So schlage sich die verstärkte Berücksichtigung der Präsentation aufgabe, die seit der Jahrhundertwende zu konstatieren sei, beispielsweise in veränderten Öffnungszeiten (Öffnung auch an Wochenenden) nieder, in der Trennung von Studien- und Schausammlung, in weiträumigerer Aufstellung der Gegenstände, in Beschriftungstafeln, usw. Auch die Durchführung von öffentlichen Führungen und Vorträgen gehöre in die Reihe solcher Maßnahmen (Heiligenmann 1986,66). In jedem Fall aber handelt es sich um eine spezifisch offene, mehrere Intentionen umfassende Pädagogik in einem Mischungsverhältnis aus erwünschter Unterhaltsamkeit und anregender Wissensbereicherung. Für einen Großteil der auch bei wiederholtem Besuch noch unspezifischen Intentionen wird daher eine Zurechnung auf differenzierte „Motivationen“ mehr als fragwürdig. Museen müssen sich vielmehr auf diese unprogrammierten Besuchserwartungen einstellen, was vielfach heißt, in gefälliger Form Information und Unterhaltung, „kognitive“ Abwechslung und Überraschung, nach Möglichkeit auch „physische und geistige Erholungsgelegenheiten zu bieten“ (Klein in Heiligenmann 1986, 43f).

Daß es sich dabei um eine Medienpädagogik handelt, wird erst in den 80er Jahren deutlich und ist heute unbestritten. Damit wird angeschlossen an die von Hense in den 70er Jahren formulierte Aufgabe der Museen als gesellschaftliche Lernorte mit einem öffentlichen und auch kompensatorischen Bildungsauftrag, mit der Notwendigkeit einer Veränderung der Präsentationsformen, einer medienpädagogisch fundierten und besucherorientierten Kommunikationstheorie (Hüther 1994,62). Die besondere Stärke des Museums liege im „kumulativen Zusammenwirken der Aussagekraft von Exponat, audiovisueller Zusatzinformation und personeller Begleitung“ (Hüther 1994,62). Zu fragen sei, so Hüther, nicht mehr, was die Medien mit den Rezipienten machen, sondern vielmehr, was die Nutzer mit den Medien machen (Hüther 1994,64). Über den Umweg der Medien und ihrer Adressaten wird gleichsam das Besuchersubjekt entdeckt - der aktive Museumsgast (Vieregg 1994a,132). Ein weiteres Motiv taucht in Sloterdijks Vorstellung von der Museologie als einer „Xenologie“ auf, was pädagogisch auf eine „Phänomenologie der kulturellen Strategien des Umgangs mit dem Fremden“ hinausläuft.

Vieregg fordert darüberhinaus von der Museologie in allen ihren Funktionen die Entwicklung von mehr Dynamik, zum Beispiel mit dem Ziel einer in die Zukunft gerichteten Präsentation, die dem Museum nicht nur eine „epische Funktion“ (Sloterdijk) zuweise, also museale Objekte mit dem historischen Subjekt, dem personell-sozialen Umfeld, von der Vergangenheit bis in die Gegenwart zu verbinden, sondern eine Zukunftsvision der Weiterentwicklung von Objektfunktionen in Verbindung mit dem Menschen zu versuchen (Vieregg 1994a,137).

Aus diesen mehr oder weniger zufälligen Stichproben zur Diskussion in drei Jahrzehnten Entwurf und Begründung von Museumspädagogik läßt sich ein genereller Anspruch der „Vermittlung“ herauslesen, der im folgenden genauer untersucht werden soll im Hinblick auf seine fachwissenschaftlichen, pädagogischen, museologischen und fachdidaktischen, hier geschichtsdidaktischen Implikationen. Es läßt sich aber auch eine Tendenz zur Akzeptanz und Gewichtung des Besuchersubjekts ausmachen, die mit der als „objektiv“ gegeben dargestellten Funktionen des Museums versöhnbar erscheint, wenngleich der Widerspruch zwischen Wahrnehmung und Belehrung noch nicht in voller Schärfe ausgearbeitet wird<sup>9</sup>. Das fordert mich heraus, ein Denkversuchs-Modell zu entwickeln, in dem der Akzent nicht auf einer „Sicherung“ und Ausdifferenzierung des Museums als Institution der Vermittlung (und einer letztlichen Bewahrung der Objekte vor mißbräuchlicher Deutung durch die Betrachter) liegt, sondern auf einer radikalen Öffnung der Sammlung gegenüber dem Subjektiven.

Vorweg und noch ins Unreine formuliert vermute ich: Ein fortentwickelter besucherorientierter Ansatz könnte darauf zielen, daß Besucher sich ihr Museum selbst schaffen, indem sie die Objekte zu „ihrer“ Deutung metaphorisch „ausleihen“ - zu einer privaten Deutung, die sich einfügt in den Rahmen aller möglichen Deutungen. Subjekte objektivieren sich, indem sie sich einer Öffentlichkeit stellen und sich damit Möglichkeiten zur Kommunikation und zur Entgegnung eröffnen: „Bildungsprozesse“ verlaufen dann weniger als Vermittlungs- oder Übermittlungsprozesse von Informationen, sondern als individuelle Denk-, Such-, Beobachtungs-, Arbeitsbewegungen zu bestimmten Themen, Gegenständen, Objektgruppen, etc. Dieser angedeutete museumsdidaktische Vorschlag führt m. E. nur konsequent weg vom Pol einer Wis-

---

<sup>9</sup> s. Gudrun Krämer, Frank Jürgensen, Reproduzierte Zeiten. Besuch im inszenierten Museum, Unna 1994; Duisburg 1996; s. auch: Michael Fehr, Clemens Krümmel, Markus Müller (Hg.), Platons Höhle, Das Museum und die elektronischen Medien, Köln 1995

sensvermittlung und Belehrung durch Information an den Pol einer radikalen Benutzer-Subjektorientierung. Er soll im Laufe meiner Arbeit als Konzept theoretisch unterbaut, kritisch entwickelt und auf seine Praxisfähigkeit abgefragt werden. Dazu muß ich mich zunächst an neueren museumsdidaktischen Texten orientieren. Meine Auswahl habe ich nach folgenden Gesichtspunkten getroffen: Da ich nach Anhaltspunkten der Wahrnehmungs- und Arbeitsweise des ästhetischen Subjekts suche, gilt es, Widersprüche, Erweiterungen und Differenzierungen auszumachen, um der Frage nachgehen zu können, wo sich bereits innerhalb der museumsdidaktischen Diskussion so etwas wie eine Focussierung des Ästhetischen zeigt. Meine Suche nach dem ästhetischen Subjekt im Museum verstehe ich als Zuspitzung vorhandener Denksätze und Modellkonstruktionen, die ich versuchsweise radikalieren und durch den Filter eines eigenen didaktischen Grundverständnisses von ästhetischer Arbeit im Museum erweitern möchte.

## 2. Diskurs über museale Vermittlungstheorien

### Vermitteln 1

#### Fachwissenschaftliche und pädagogische Orientierung bei Diethard Herles

Seit den 90er Jahren sind Systematisierungstendenzen zu verzeichnen, die sich nicht zuletzt in den zahlreichen Dissertationen und Forschungsansätzen zu einer inhaltlich-methodischen Fundierung von Museumspädagogik ausdrücken<sup>10</sup>. Mein Interesse gilt nicht der Darstellung dieser breiten Absicherung, sondern der Untersuchung museumspädagogischer Bildungsansätze, aus denen sich subjektive ästhetische Praxis als adäquate Annäherungsform an kulturhistorische Gegenstände entwickeln läßt. Die Auswahl erfolgte anhand eines Leitfadens, der Suche nach Hinweisen auf die Wahrnehmung der spezifisch ästhetischen Verfaßtheit von musealer Präsentation und musealer Vermittlung: Zum einen werden Ansätze aufgegriffen, die den hervorbringenden, tätigen Deutungscharakter musealer Verhaltensweisen betonen. Zum anderen kommen zunehmend Tiefendimensionen des Subjekts ins Blickfeld, die eben diesen kontrollierbaren Deutungsgestus unterlaufen.

Unter diesem Blickwinkel habe ich aus der Vielzahl neuerer museumspädagogischer Veröffentlichungen drei strukturelle Ansätze ausgewählt, die eine Erweiterung und Fundierung der Diskursformen des museumspädagogischen Arbeitsfeldes nach meinem spezifischen Interesse an der Subjektivität befördern. Die Auswahl der vorgestellten Positionen richtet sich zunächst nach Kriterien, die das spezifisch „Vermittelnde“ in der Museumsdidaktik sichtbar machen. Ich beziehe mich dabei auf Publikationen von Herles, Rese und Fliedl. Alle drei Ansätze umkreisen die Notwendigkeit einer wissenschaftlichen Grundlegung von Präsentation und/als Vermittlung. Aber sie bringen mich auch

---

<sup>10</sup> Zum „Problemfeld Museum“, zum „Museumsboom“ und zur museumsbezogenen Fachdiskussion im deutschen Sprachraum seit den 70er Jahren, vgl. Diethard Herles, *Das Museum und die Dinge. Wissenschaft, Präsentation, Pädagogik*, Frankfurt, New York 1996; zugl.: München Univ., Diss. 1990. Zur Institution Museum von der Entstehung bis zur Weimarer Republik vgl. Frank-Olaf Brauerhoch, *Das Museum und die Stadt*, Münster 1993; zugl.: Frankfurt, Univ., Diss. 1992.

Zu Formen musealer Überlieferung s.: Beatrix Sauter, *Museum und Bildung. Eine historisch-systematische Untersuchung zu Formen der Überlieferung und der Identitätsfindung*, Baltmannsweiler 1994; zugl.: Augsburg Univ. Diss. 1992.

Zu musealer Vermittlung im Horizont der Geschichtsdidaktik, vgl. Bernd Rese, *Didaktik im Museum: Systematisierung und Neubestimmung*, Bonn 1995

weiter im Nachdenken über einen eigenen Entwurf der ästhetischen Teilhabe des Subjekts am Museum und dessen Grenzen.

Diethard Herles formuliert ausführliche Positionen zur Präsentation als Vermittlung. Seiner Meinung nach handelt es sich bei Museumspädagogik um eine Koalition von Fachwissenschaft und Pädagogik, deren Grundlage die Anerkennung der Gesichtspunkte und Fragestellungen der jeweils anderen Disziplin sein soll (Herles 1990,231)<sup>11</sup>. Pädagogik meine dabei mehr als Wissensvermittlung, da bei einer Verkürzung pädagogischer Konzeptionen auf Wissenslehren Potentiale historischer Relikte und Kulturgüter ungenutzt blieben. Grundlegend sei der Auftrag, „persönlichkeitsbildend“ zu wirken. Die Beschäftigung mit historischen Zeugnissen wird als Beitrag zur „aktuellen und zukünftigen Lebenssituation“ begriffen. Da wesentliche Kenntnisse aus der Anschauung allein nicht zu gewinnen seien, sondern über Wissensbereiche erworben werden müssen, bedürfe es eben der Zusammenarbeit von Fachwissenschaften und Pädagogik. Es gehe darum, das Museum als einen Erfahrungsraum zu organisieren. Demzufolge könne eine Strukturierung von Sammlungen nicht allein nach fachwissenschaftlichen oder ästhetischen Gesichtspunkten erfolgen.

Herles bezeichnet das durch Musealisierung veränderte Objekt, den Verlust seines ursprünglichen Gebrauchswertes als das pädagogische Zentralproblem der Präsentation im Museum. Den Sammlungsgegenständen komme ein Stellvertretercharakter zu, als Relikte seien sie Reliquien vergleichbar.<sup>12</sup> In der Zerstörung der ursprünglichen Sinnzusammenhänge sieht er eine pädagogische Chance der Musealisierung: gerade die Entfremdung mache erst möglich, anhand von Dingen zu Einsichten zu gelangen, die sich im ehemaligen Kontext nicht vermitteln (Herles 1990,59)<sup>13</sup>. Herles plädiert daher für eine Ausstellungsdidaktik,

---

<sup>11</sup> Diethard Herles, *Das Museum und die Dinge*. Wissenschaft, Präsentation, Pädagogik, Frankfurt/New York 1996; zugl.: München, Univ., Diss. 1990

<sup>12</sup> Vgl. Karl-Josef Pazzini, *Unberührte Natur* in: Gottfried Fliedl (Hg.), *Wie zu sehen ist*, Essays zur Theorie des Ausstellens, Museum zum Quadrat 5, Wien 1995

<sup>13</sup> Herles verweist auf ein künstlerisches Beispiel von John Cage, der 1991 in einer Ausstellung in der Neuen Pinakothek in München unterschiedlichste Exponate aus Münchner Sammlungen als „Museumscircle“ zeigte. Ihre Auswahl erfolgte per Zufallsoperation: diese „Komposition“ mit Museumsobjekten zeigte (laut Informationsblatt) ein „Freilassen“ der Gegenstände aus ihren gewohnten Bindungen.

Als vergleichbare Projekte verweise ich auf Ausstellungen des Boymanns van Beuningen Museums in Rotterdam, das seit den 90er Jahren Künstler Auswahlen und Arrangements der Sammlung treffen läßt. Hans Haacke („Viewing matters: upstairs“, 1996). „Whenever an object is exhibitet (or otherwise singled out), it enters into a „conversation“ with Äther artefacts and, according to the context in which it is placed, it champions an array of particular views. Both as a metaphor and agent (and not only within

die idealiter so anzulegen ist, daß sie den Besucher befähigt, dem originalen Gegenstand selbst Erkenntnisse abzugewinnen und ihn als Bedeutungsträger zu begreifen (Herles 1996,68).

Museumsdidaktik wird als Lehre von der Vermittlung der Museumsinhalte von der Pädagogik her entwickelt. Herles bezieht sich dabei auf Klafkis Definition von Didaktik als Wissenschaft und Lehre vom Lehren und Lernen, als Bildungslehre, als Wissenschaft vom Unterricht, als Theorie der Bildungsinhalte, das heißt, auf Museumsdidaktik als Lehre von der Vermittlung der Museumsinhalte, der Interpretation von Artefakten, der Transparenz der Arbeitsprozesse im Museum, sowie der Darstellung historischer und sozioökonomischer Zusammenhänge (Herles 1990,33). Er konstatiert, daß es eine verbindliche Übereinkunft für Angebote und Aktivitäten, die als Museumspädagogik bezeichnet werden können, nicht gebe, die Museen aber als öffentliche Einrichtungen ein geeignetes Angebot für lebenslanges Lernen darstellen könnten (Herles 1990,35). Dazu untersucht er Besucherverhalten als Maßstab für die Wirksamkeit von Präsentation und Vermittlung, da er feststellt, daß Besucher häufig eher als Legitimationsfaktor, denn als Adressat von Vermittlungsbemühungen interessant seien und Untersuchungsergebnisse, die über das Verhalten der Besucher vorliegen, kaum zur Kenntnis genommen werden.

Herles bleibt bei der These von Treinen, daß das massenmediale Verhalten der Museumsbesucher eine Reaktion auf die spezifischen Präsentationsformen im Museum sei (Herles 1990,146). Dabei müsse insbesondere die kurz bemessene Verweildauer vor Exponaten und die Tendenz der Besucher, möglichst alle Objekte und Abteilungen zu besichtigen, unter dem Gesichtspunkt der postulierten Bildungsfunktion des Museum Anlaß zu grundsätzlichen museumsdidaktischen Überlegungen sein. Grundannahme seiner Pilotstudie in der Alten Pinakothek zum Besucherverhalten war: „Wer ein Objekt, das neben vielen anderen gesehen wird, nur kurz betrachtet, wird davon keinen haltbaren tieferen Eindruck mitnehmen“ (Herles 1990, 152). Dem Anspruch des Museums, Wissensinhalte bzw. ästhetische Qualitäten zu vermitteln, stehe die Tatsache gegenüber, daß die exponierten Objekte zunächst nur Wissen repräsentieren. So kommt Herles zu dem Schluß: „Die Bezeichnung ‘Bildungsstätte’ trifft auf das Museum zweifellos weniger zu, weil es seine

---

the art world) it becomes part of the negotiations - and struggle - over how we understand the world and what our social relations should be. Viewing matters: upstairs.“  
Hans Haacke, Faltblatt zur Ausstellung.

Besucher bildet, als eher deshalb, weil seine Gegenstände als Gegenstand akademischer Disziplinen Bildungsgüter sind, die von ihren Betrachtern Bildung verlangen.“ (Herles 1990, 190)

Für das Museum als Bildungsinstitution, so folgert Herles, müsse das Angebot sukzessive und eingehender genutzt werden als bisher. Um über Erziehung im hier genannten Sinne sprechen zu können, sei es nötig, den Begriff seines negativen Beigeschmacks zu entkleiden, der an Unfreiwilligkeit und vorausgesetzte Unmündigkeit derjenigen denken lasse, die davon betroffen werden sollen. Der Begriff sei in dieser Weise stark mit Vorurteilen belastet: schon der Wortbestandteil „ziehen“ suggeriere, daß ein Betroffener ein gegen seinen Willen „Gezogener“ sei. Wenn allerdings Erziehung nicht mit „Drill“ verwechselt werde, dann stehe sie unter der Maxime der Selbstbestimmung und beruhe auf Einsicht und Aufklärung und sei an „Bildung“ gebunden. Erziehen meine mit Blick auf Verhaltensdispositionen: „Entwicklung fördern und geistige Möglichkeiten bilden“. Damit kann ich mich zunächst einmal einverstanden erklären - freilich nur vorläufig.

## **Vermitteln 2**

### **Pädagogische, museologische und geschichtsdidaktische Orientierung bei Bernd Rese**

Bernd Rese systematisiert Kategorien der Ausstellungsbeschreibung und Besucherrezeption.<sup>14</sup> Er entwickelt museale Vermittlung im Horizont der Geschichtsdidaktik, die sich in einer Systematisierung der Schnittstelle zwischen Museologie und Pädagogik versucht. In Ermangelung museumsspezifischer Ansätze greift er zunächst auf die aus Analysen schulischen Unterrichts herausgearbeitete lerntheoretische Didaktik der Berliner Schule zurück und gibt über eine Parallelisierung der Begriffe „kulturelle Identität“ und „Geschichtsbewußtsein“ dem Museum und seinen Vermittlungsformen einen klaren gesellschaftlichen Auftrag.

Rese situiert die Museumspädagogik vor allem im Feld der Erziehungswissenschaften und setzt sie in Beziehung zu Museologie und Geschichtsdidaktik. Er beklagt, daß Museumspädagogik und Muse-

---

<sup>14</sup> Bernd Rese, *Didaktik im Museum. Systematisierung und Neubestimmung*, Bonn 1995



umdidaktik eher als Aktivitäten mit dem Ziel der Vermittlung, nicht jedoch als wissenschaftliche Theorie verstanden werden, die über die Ziele dieser Vermittlung zu reflektieren hätte. Museumspädagogik/-didaktik verstehe sich als „Teilbereich der Erziehungswissenschaften, der normative Vorgaben macht“, als „Anhängsel der jeweiligen Fachdidaktik, das museumsspezifische Curricula erarbeitet“, oder als „Methodenkatalog, aus dem das gerade opportune Mittel der Vermittlung einfach nur auszuwählen ist“ (Rese 1995,116). Rese konstatiert, daß die aktuelle Situation der Museumspädagogik sich in ihrer fachlichen Positionssuche aufgrund eines fehlenden wissenschaftlichen Theoriegebäudes auf Teilbereiche der Vermittlungstätigkeit beziehe. Selbstdefinierte Aufgabe der Museumspädagogik sei es, die im Museum erarbeiteten fachlichen Inhalte und Interpretationen der Öffentlichkeit als Unterhaltung und Erkenntnisgewinn aufzubereiten. Ziele museumspädagogischer Arbeit seien heute generell auf das Interesse gerichtet, Objekte nicht nur zu erklären, sondern die über sie hinausweisenden Zusammenhänge deutlich zu machen mit der Absicht, dem Besucher beim Prozeß seiner Identitätsbildung und Identitätsentwicklung behilflich zu sein (Rese 1995,109). Rese sieht in einer ästhetischen Selbstbestimmung des Besuchers, seiner bewußten Aufklärung oder der Förderung der Alltagsbewältigung vor allem pädagogische Intentionen. Als defizitär bemängelt er, daß die sinnliche Anschauung am Objekt, die Anmutung oder Begeisterung an der Inszenierung beim Besucher Prozesse auslöse, die einer „zielgerichteten Informationsvermittlung“ entgegenlaufen können. Die Ästhetik gebe den Dingen zwar ihre Aura zurück, erschwere aber den für eine zielgerichtete Vermittlung beabsichtigten kognitiven Lernprozeß. Der ästhetische Gehalt von Objekten mache ebendiese sinnliche Anschauung möglich, lasse aber die sachlogische Struktur des Gegenstandes diffus werden. In die Multiperspektivität der Objekte seien zahlreiche, vom Aussteller nicht bedachte Zusammenhänge impliziert, die die Inhaltlichkeit, z.B. von Inszenierungen schwer entschlüsselbar machen. Rese diagnostiziert, daß sich aufgrund eines fehlenden wissenschaftlichen Theoriegebäudes die museumspädagogische Positionssuche museumsbezogen zwar auf Teilbereiche der Vermittlungstätigkeit beziehe. Dazu zählen der allgemein gehaltene Bildungsauftrag der ICOM-Erklärung<sup>15</sup>, die Konfrontation mit Schul-, Erwachsenen-, Freizeit und Kulturpädagogik, je nach Infrastruktur im

---

<sup>15</sup> „Ein Museum ist eine im öffentlichen Interesse verwaltete, ständige Einrichtung mit der Aufgabe, Objekte von kulturellem Wert zu bewahren, auf unterschiedliche Art und Weise zu erforschen und - vor allem - zur Freude und zur Bildung der Öffentlichkeit auszustellen.“ Definition vom International Council of Museum (ICOM), zit. nach Weschenfelder/Zacharias 1992, 21

Bildungswesen einer Region, Bezüge zur jeweiligen Fachdidaktik, auf die Museumspädagogik mit einer Vielzahl methodischer Möglichkeiten reagiert, sowie die Integration des museumspädagogischen Angebotes in die wissenschaftliche Konzeption des Museums.

Rese charakterisiert die Rolle der Museumspädagogik als grundsätzlich vermittelnd. Sie sei auch Mittler zwischen den verschiedenen Wissenschaften. Diese Mittlerrolle impliziere eine historische Dimension; so seien Objektinformationen durch ihre „Fachgebundenheit“ auf gesellschaftlich-historische Zusammenhänge bezogen (Rese 1995,139). Indem sich Wissenschaftler unterschiedlicher Fachrichtung über ihre Arbeit verständigen müssen, komme der Museumspädagogik die Aufgabe der Supervision zu. Eine solche Vermittlungstheorie, die für das Museum mit seinen zahlreichen fachlichen Schwerpunkten übergreifenden Charakter haben sollte, suche ihre Eigenschaften der Didaktik in der Art der Präsentation (Rese 1995,140). Damit setzt Rese die Beschaffenheit des Objektkontextes in das Blickfeld seiner theoretischen Überlegungen. In methodischer Umsetzung unterscheidet er museumsspezifische Verfahrensweisen. Der selbstgeschaffene Strukturzusammenhang einer Ausstellung ist als inhaltliches Umfeld der Objekte gekennzeichnet. Der Grad an Funktionalität beschreibt die Zusammenhänge unter den einzelnen Ausstellungsbestandteilen als *faktengebunden*, *bewertend* oder *konstruiert*. Welcher dieser Typen vorherrsche, sei eine Frage der hinter einem Ausstellungskonzept stehenden Absicht.

Als *faktengebunden* werden Objektzusammenhänge bezeichnet, die in einer einfachen direkten Form in einem Funktionszusammenhang stehen. Mit der wissenschaftlichen Objektbearbeitung werden die belegbaren, unmittelbaren Fakten über das Objekt zusammengetragen. Solchermaßen konzipierte Ausstellungen, die sich strikt an die wissenschaftliche Objektinformation halten, weisen einen *hohen Grad an Funktionalität* auf. Methodische Umsetzung dieses formalen Ausstellungstyps betreffen Aufbau und Behandlung der Themenkreise nach typologischen, systematischen, enzyklopädischen, analytischen, exemplarischen oder vergleichenden Gesichtspunkten. Der Stellenwert differenzierter Objektinformation wird auf dieser Ebene als beträchtlich erachtet.

Als *bewertend* wird ein Objektzusammenhang bezeichnet, der einen Bedeutungszusammenhang zwischen den Objekten möglich macht: auf der Grundlage wissenschaftlicher Auswertung wird ein Kontext ent-

worfen, in den das Objekt eingebettet ist. Die Interpretation gewinnt hier größeren Anteil, es handelt sich um einen *mittleren Grad an Funktionalität*. Der Ausstellungstyp ist methodisch interpretativ, es wird nach interpretierenden, ganzheitlichen oder prozessualen Verfahren gearbeitet. Der Bezug zu fachwissenschaftlich determinierten Inhalten bleibt noch von Bedeutung.

Der dritte Typ von Ausstellung wird als *konstruiert* bezeichnet. Er mache beliebige Objektzusammenhänge möglich. Hierzu zählt neben interpretativen Verfahren insbesondere die Präsentation nach ästhetischen Gesichtspunkten: „Wird die Ästhetik der Objekte ohne ausreichende Begründung (auf der Grundlage der von der jeweils maßgebenden Fachwissenschaft erarbeiteten sachlogischen Objektstruktur) zur Herleitung eines Ausstellungskontextes herangezogen, muß die Konstruktion eines solchen Ausstellungszusammenhangs im Rahmen der hier entwickelten Systematik als beliebig angesehen werden.“ (Rese 1995,142)

Die ästhetische Wirkung von Objekten oder Ausstellungen kann dabei der leitende Gesichtspunkt bei der Planung sein. Der „niedrige Funktionalitätsgrad“ lasse in diesem als „imaginär“ bezeichneten Ausstellungstyp, Formen der Montage zu. Fragmentarisch oder auratisch orientiert, sind Inszenierungen die vorherrschende Ausstellungsform.

Rese unternimmt in seiner Arbeit den Versuch, „vermittlungsrelevante Merkmale“ zu finden, die zugleich museumstypunabhängig und fachübergreifend sind und einer musealen Vermittlungstheorie nutzbar gemacht werden können. Er stellt fest, daß museumsspezifisches Argumentieren heiße, sich bezüglich der didaktischen Kategorien für oder gegen die typisch musealen Implikationen „Aura“, „Ästhetik“, „Anmutungsqualität des Objekts“ auch für eine Planung zwischen Erleben und Lernen zu entscheiden. Genau hier meine ich aus meiner Sicht fündig zu werden und einen Schwerpunkt meiner Museumsdidaktik jenseits der Bedenken setzen zu können, die Rese äußert.

Bei seiner Untersuchung objekt- und besucherbezogener Merkmale der Vermittlung nimmt er Bezug auf die Museologie, deren Forschungsinteresse sich auf die Gesamtheit des natürlichen und kulturellen Erbes bezieht. In den Wissenschaftsaussagen der Museologie sieht Rese eine dem Geschichtsbewußtsein<sup>16</sup> adäquate Kategorie von „kultureller Iden-

---

<sup>16</sup> Geschichtsbewußtsein ist eine Kategorie der Geschichtsdidaktik, die auf K.E. Jeismann zurückgeht. Jeismann sucht eine fachwissenschaftliche Orientierung der Ge-

tität“, die dem Museum entspricht: Kulturelle Identität bestimme sowohl die Bearbeitung musealer Objekte in Forschung und Präsentation als auch die Rezeption durch den Besucher. Die Kategorie der kulturellen Identität wird zur Grundlage und zum Ziel musealer Vermittlungstätigkeit erklärt. Die Geschichtsdidaktik bietet damit eine Kategorie an, die inhaltsunabhängig Vermittlungsprobleme didaktisch faßbar werden läßt. Die jeweils ablaufenden subjektiven Vorgänge musealer Rezeption kategorisiert Rese als „Adaption“, „Exploration“ und „Rekonstruktion“ (Rese 1995,169), die er folgendermaßen charakterisiert:

*Adaption* ist die unmittelbare Begegnung mit einem Objekt, einem Sachverhalt. Dazu gehören Fakten, Strukturen oder Begriffe. Es handelt sich um die informative Ebene, eindeutige und deutliche Beschriftungen und Bezeichnungen. Der Besucher im Museum bekomme Dinge zu sehen, auf die er seine Wahrnehmung richte. Er kann sie „dechiffrieren“ oder auch nicht. Die Vielfalt der Eindrücke könne er für sich sammeln. Ausstellungsrezeption bestehe grundsätzlich in diesem Vorgang der Sammlung. Die Komponenten der Adaption hätten eine Beziehung zu den Elementen kultureller Identität zu suchen und diesen Vorgang bewußt zu reflektieren.

*Exploration* ist derjenige Vorgang forschender Auseinandersetzung, der Interpretationen vornimmt, die auf bestimmte Kategorien der Deutung aufbauen. Es werden z.B. sozialpsychologische, logische, oder prozeßorientierte Deutungskategorien benannt, die hinter der Auslegung bestimmter Fakten oder Ereignisse stehen können. In der persönlichen Erforschung finde die kognitive Verarbeitung des Angebotes statt. Dazu sei der Vergleich mit Bekanntem notwendig, das als persönlicher Erinnerungsbestand Orientierungshilfe für den individuellen Umgang

---

schichtsdidaktik, denn jede „Aussage über Vergangenheit [enthält] ein didaktisches Element [...] als sie immer einem Kommunikationsprozeß gegenwärtiger Verständigung über Vergangenheit dient und einem gegenwärtigen Orientierungswillen [...] verpflichtet ist. [...] Vom Wirkungs- und Deutungswillen, der ihnen innewohnt, und von seinen Konsequenzen lassen sich Geschichtsforschung und Geschichtsschreibung nicht trennen. [...] Die didaktische Komponente steckt in der Forschung selbst.“

Jeismann sieht das Geschichtsbewußtsein als zentrale didaktische Kategorie „Didaktik der Geschichte hat es zu tun mit dem Geschichtsbewußtsein in der Gesellschaft [...]. Sie interessiert sich für dieses Geschichtsbewußtsein auf allen Ebenen und in allen Gruppen der Gesellschaft [...] unter der Frage, welche Bedeutung dieses Geschichtsbewußtsein für das Selbstverständnis der Gegenwart gewinnt; sie sucht Wege, dieses Geschichtsbewußtsein zu bilden oder zu beeinflussen [...].“ Geschichtsbewußtsein wird dabei aufgefaßt als „das Ingesamt der unterschiedlichen Vorstellungen von und Einstellungen zur Vergangenheit.“ Jeismann zit. nach Rese 1995, 131; vgl. auch Jörn Rüsen, Geschichtsdidaktik, in: Klaus Bergmann (Hg.), Handbuch der Geschichtsdidaktik, Braunschweig 1992

mit der vorgefundenen Informationen liefert. Es finde eine intensive, kritische Beschäftigung mit dem Gegenstand statt unter Einfluß bestimmter Beurteilungskriterien. Ziele für die explorative Tätigkeit lassen sich subsumieren unter Kategorien ihrer Deutung und Kriterien ihrer Beurteilung.

In der *Rekonstruktion* äußere sich die entwickelte Anschauung von einem Sachverhalt, im Museum ebenso wie beim Besucher. Dahinter stehe immer eine Bewertung als organisierendes Prinzip. Gesehenes werde interpretiert und in einen Zusammenhang gestellt. Als Sinnggebung verstanden, konstituiert sich Rekonstruktion an normativen Begriffen, die ihre Grundlagen aus dem Wertesystem der Gesellschaft beziehen. Werden Ziele dieser sinnggebenden Faktoren bewußt gemacht, belegen sie die Würdigung subjektiver Rekonstruktionsmöglichkeiten. Außerdem können sie die Differenzen zwischen den objektiv gedachten Vorgaben des Museums und den subjektiven Möglichkeiten der Sinnggebung offenlegen.

Unter Bezugnahme auf die Museologie stellt Rese einen Zusammenhang her zwischen der entwickelten Begrifflichkeit und den Grundfunktionen des Museums. Über den Zusammenhang von „Geschichtsbewußtsein“ und „kultureller Identität“ bekommt die Fachdidaktik der Museologie ihren Gegenstand.

Mit der Museologie<sup>17</sup> hat das Museum gleichsam eine Wissenschaft seiner Aufgaben und Wirkungen, eine Objektivierungsstrategie seines Tuns erworben. Ich frage mich, wie weit damit ästhetische Prozesse gekappt oder sogar ausgeschlossen werden oder ob eine ästhetische Museologie denkbar ist, die der wissenschaftlich orientierten nicht unterliegt, sondern ihr gleichberechtigt ist, ja diese sogar unterläuft zugunsten anderer Erfahrungs- und Bewußtwerdungsmodi - eine in meinen Augen bestehende Möglichkeit, die ich später herausarbeiten werde.

---

<sup>17</sup> Der Konstituierungsprozeß der Museologie gilt als noch nicht abgeschlossen. Museologie versteht sich als Wissenschaft, die sich mit Theorie und Geschichte des Museumswesens und der Museen, Prinzipien der Sammlung, Erhaltung und Erforschung des musealen Materials, Methoden der Museumspädagogik und Öffentlichkeitsarbeit, insbesondere des Aufbaus von Ausstellungen, Organisation und Leitung der Museen, Museumstechnik beschäftigt; vgl. Rese 1995, 152

### Vermitteln 3

#### Museologische Orientierung bei Gottfried Fliedl

Gottfried Fliedl untersucht das museumspädagogische Feld von dessen eigener Geschichtsschreibung her. Es gebe keine spezielle Geschichtsschreibung der Museumspädagogik, die sich für Fragen nach der Herkunft der Museumspädagogik interessiere, geschweige denn, sie aufarbeite. So Gottfried Fliedl anlässlich einer Tagung in Mannheim 1996.<sup>18</sup> Er wendet sich damit gegen die immer wieder in der museumspädagogischen Literatur hergestellten Brücken zu Vätern wie Lichtwark, Kerschensteiner, Reichwein.<sup>19</sup> Zähl halte sich eine patrilineare, genealogische Heroengeschichte, die große Männer der Museumsvermittlung in ihrem Pantheon versammle. Museumsarbeit fungiere als Einladung, dieses Pantheon immer wieder zu betreten und die Ahnen zu verehren.

In dem Sinne habe eine Geschichtsschreibung der Museumspädagogik vor allem die Funktion, das Selbstbild von Museumspädagogen zu stabilisieren. Fliedl kritisiert, daß eine solche Geschichtsschreibung keinen analytischen Zugang zur Frage der Vermittlung im Kontext einer historischen Museologie, geschweige denn zur Integration avancierter Theorien der Funktion des Museums und daraus resultierenden Anforderungen an den Beruf des Vermittlers habe. Eindeutig stellt er fest, daß es keine Geschichte des „Zeigens, des Zu-Sehen-Gehens oder des Sprechens im Museum“ gebe. Vermittlung sei vielmehr immer ambivalent und zweideutig, indem Erklären und Belehren, Überwachen und Disziplinieren, Veröffentlichen, Popularisieren aber auch Regulieren der Öffentlichkeit immer Teil der Vermittlungsproblematik sei. Er schlußfolgert, daß eine Geschichte der Methoden und Medien der Vermittlung sich nicht von der Geschichte der sozialen Funktionen des Museums trennen lasse.

---

<sup>18</sup> Gottfried Fliedl, Woher kommen die Museumspädagogen? Einige Anmerkungen zum Strukturwandel musealer Öffentlichkeit, in: Standbein Spielbein. Museumspädagogik aktuell, Nr. 44, April 1996

<sup>19</sup> Alfred Lichtwark (1852-1914) war Lehrer, Kunsthistoriker und Direktor der Hamburger Kunsthalle, Georg Kerschensteiner (1852-1932) kam aus der Arbeitsschulpädagogik und war einer der Väter des Deutschen Museums in München, Adolf Reichwein (1898-1944) war in der Volkshochschularbeit tätig und wurde 1939 Leiter der Abteilung Schule und Museum am Staatlichen Museum in Berlin. Zur historischen Entwicklung der Museumspädagogik vgl. Heiligenmann, Ursula, Das Verhältnis der Pädagogik zu ihren Bereichen. Eine systematische Untersuchung am Beispiel der Museumspädagogik, Heidelberg 1986; zugl. Nürnberg, Univ. Diss. 1986

Die Geschichte der Öffnung und Zugänglichkeit von Sammlungen mit der Geschichte der musealen Öffentlichkeit zu identifizieren, kennzeichnet Fliedl als folgenreiches Mißverständnis, in dem das Recht auf allgemeine Zugänglichkeit mit dem Formprinzip bürgerlicher Öffentlichkeit (der Bildung öffentlicher Meinung in einem sozial egalitären Diskurs) verwechselt und auf die Geschichte des Museums projiziert werde. Ein solches verengtes Verständnis von Öffentlichkeit werde mit der umfassenderen Möglichkeit verwechselt, an Bildungs- und Erfahrungsprozessen aktiv und diskursiv teilhaben zu können. Vielmehr gälte es, einen Begriff des Museums und der Museumspädagogik als Produktionsorte von Öffentlichkeit und Erfahrung aufrechtzuerhalten.

Deshalb solle Museumsgeschichte weniger linear, eher querliegend zu linearer Kontinuität, vorgestellt werden.<sup>20</sup> Bei einer solchen Suche handele es sich um eine Rekonstruktion, die immer auch eine Konstruktion sei und damit projektive Anteile enthalte, die von Wünschen und Ängsten zeugen und sowohl der Abwehr als auch der Belebung dienen.

Mit Blick auf die strukturalen Elemente des Museums greifen Jürgensen, Fliedl und Pazzini auf ein Wissen aus der Psychoanalyse zurück, welches nicht als fertiges bereitsteht, sondern vielmehr eine Form erst am Gegenstand findet. Als einfache Erwiderung auf die Frage, warum es Museen gibt, erscheint hier die Antwort: Weil etwas nicht verschwinden soll, weil etwas gezeigt werden soll, weil etwas nicht vergessen werden soll, weil etwas erzählt werden soll. Da das Bewahren aber ebenso zerstöre, bilden, so die Autoren, die rationalen Aspekte des Museums, namentlich Sammeln, Bewahren, Forschen, Vermitteln, also Pädagogisierung, nur eine dünne Schicht des schon Benannten. Daneben tue sich ein weites Feld verdichteter, verstellter, verschobener und verdrängter Bedeutungen der Institution Museum und des Prozesses der Musealisierung auf.

Könne die theoretische Museumspädagogik noch nicht für sich beanspruchen, eine autonome Wissenschaft zu sein, so stelle sie sich doch als eine Disziplin dar, die in integrativer Weise unterschiedliche Wissenschaften bemühe, deren Auswahl und Anteil nicht abschließend und verbindlich geklärt seien. Die Praxis der Museumspädagogik hingegen

---

<sup>20</sup> Vgl. Frank Jürgensen, Gottfried Fliedl, Karl-Josef Pazzini, Auf der Suche nach einer Geschichte der Museen. Notizen zum Kolloquium „Auf der Suche nach einer Geschichte der Museen“, (unveröffentlicht) März 1994 in der Bundesakademie für kulturelle Bildung Wolfenbüttel

erweise sich als uneinheitlich, ihr Arbeitsfeld sei Gegenstand von Kontroversen.

Die Methoden der Präsentation seien vielschichtig: es gebe argumentierende, narrative, literarische, vergleichende, plakative Ausstellungen, exemplarische, systematische enzyklopädische, analytische, hermeneutische, expressive, prozessuale, inszenierende, montierende, fragmentierende, heuristische Ausstellungssequenzen und abgeschlossene, anfaßbare, hantierbare, auratische, ostentative, desillusionierende Präsentationen; schließlich Ausstellungen, die im Zwangsrundgang oder offen aufgebaut sind, in architektonisch erzwungener Lage, mit transparenter der vorweggenommener Besucherführung, mit alternativen Wegesystemen (Jürgensen 1995).<sup>21</sup> Das läßt für mich den Schluß einer pluralistisch strukturierten Vermittlungspraxis zu, in der sich auch experimentelle ästhetische Haltungen ansiedeln und ausbreiten könnten, dazu eine gewisse Angstfreiheit vor Brüchen und Widersprüchen, auf die gerade Fliedl als fundamentale, wenngleich verborgene Gegebenheiten hinter einer Wand von Aufgabendefinitionen der Museumspädagogik hingewiesen hat.

### **Zusammenfassung**

Museumspädagogische Ansätze der 90er Jahre bemühen sich aus unterschiedlichen Blickwinkeln vor allem um wissenschaftliche Grundlegung. Wird der Bildungsanspruch neu formuliert, ist er vielleicht im Diskussionsfeld um Lernen und Unterhaltsamkeit ansatzweise in einem idiosynkratischen, subjektiven und selbstbestimmten Umgang mit Museumsobjekten zu fassen. Vermittlung siedelt sich jedoch immer wieder an zwischen Pädagogik und Museologie, historischer und ästhetischer Relevanz von Objekten und ihrer Geschichte. Mit der mehrfachen Hinwendung zu Museologie und Geschichte setzen einerseits selbstreflexive Themen ein - das Museum thematisiert sich zunehmend selbst und selbstkritisch - andererseits tritt die differenzierte Beschreibung musealen Rezeptionsverhaltens ins Blickfeld. In dem Versuch, Rezeptionswei-

---

<sup>21</sup> Frank Jürgensen, Museumspädagogen machen andere Ausstellungen - machen Museumspädagogen andere Ausstellungen? In: Julia Breithaupt, Peter Joerißen, (Hg.) Museumspädagogen machen (andere?) Ausstellungen. Publikation im Anschluß an die Jahrestagung der deutsch-sprechenden Mitglieder der CECA im ICOM, Oktober 1986, zit. nach Rese 1995. Ausführliche Positionen zur Präsentation als Vermittlung, vgl. Herles 1996



sen zu kategorisieren, entsteht ein Begriffsapparat, der ansatzweise auch die Randunschärfen, d.h., die bedeutungsoffenen ästhetischen Phänomene einzuholen versucht, sie aber gleichzeitig mit einem gewissen Unbehagen gegenüber dem nicht Faßbaren letztlich wieder ausgrenzt. Besonders bei Reses Versuch, Kategorien von Wahrnehmung und Wahrgenommenem im Museum zu bilden, ist in den ästhetisch aufgeladenen Begriffen 'Konstruktion' und 'Rekonstruktion' etwas Defizitäres zu spüren, das als „Beliebigkeit“ und „Bewertung“ zu fassen versucht wird. Gleichwohl werden in der Kategorisierung subjektive Möglichkeiten der Sinnggebung angesprochen. „Originäre Anschauung“, „bloß auratische Erlebnisse“, „geschichtliches Werden als Bestandteil der persönlichen Vita“ sind jedoch Formulierungen, die sich auch wie Abscheu vor ästhetischer Infiziertheit und als Anzeichen eines Objektivitäts- und Wissenschaftszwangs lesen lassen. Möglicherweise hat das mit der Modellbildung in Kategorien der Geschichtsdidaktik zu tun, die in Bezug auf die Differenzierung der ästhetischen Dimension von Gegenstand und Erinnerung ein Forschungsdefizit aufweist. Rüsen formuliert das als eine gewisse „Beunruhigung“, da gleichzeitig an der Bedeutung spezifisch ästhetischer Sinnbildungsfaktoren in der Erinnerungsleistung nicht mehr zu zweifeln sei: „Es gibt keine allgemeine Ästhetik des Historischen. Wir wissen nichts über Eigenart und Konstitution spezifisch historischer Erfahrung und Wahrnehmung, und auch nichts darüber, ob und wie auf der präkognitiven Ebene imaginative Sinnbildung spezifisch historische Prozeduren ausgemacht und beschrieben werden können.“ (Rüsen 1994,238)

Ich entwickle aus der Kenntnis der bisher anzitierten Positionen zur neueren Museumspädagogik Fragen nach der Bildungsfunktion gerade dessen, was sich den Bildungs- und Deutungsbemühungen zu entziehen scheint, nach idiosynkratischer Wahrnehmung, nach der Nahtstelle von subjektiver Sicht und Vorurteil: Auf dem Feld der sinnlichen Wahrnehmung gibt es unkontrollierte Impulse, die nicht programmfähig und vermittlungsfähig zu sein scheinen, die einfach nur „sind“. Zu fragen ist weiterhin nach der Ratlosigkeit gegenüber ästhetischer Verunsicherung auf Seiten der Rezipienten und Vermittler: Was, wenn Schaulust um ihrer selbst willen sich ernsthaft thematisiert, und, ernst genommen, sich möglicherweise gerade aus ihrer Selbsthaftigkeit Kanäle öffnen, die nach mehr Verstehen verlangen, ohne daß von vornherein versucht wird, ihr „Erkenntnis“ quasi legitimatorisch abzuringen? Was, wenn die Schaulust erst um ihrer selbst willen akzeptiert, zur ersehnten Erkenntnis führte und im Auskosten dieser voll akzeptierten Schaulust

zur Schau-Lust ohne Erkenntniszwang, zur Erkenntnisoption werden könnte? Was, wenn Erkenntnis nicht nur Konstruktion ist, sondern eine Ebene enthält, die sich der Konstruktion entzieht und einfach nur geschehen kann? Was, wenn Erkenntnis sich nur da entfaltet und nur da entfalten kann, wo Schaulust voll ausgekostet wird ohne den Beigeschmack des Obszönen, ohne irgendeine pädagogische Funktionalisierung? Solche Fragen drängen sich mir angesichts der Bedenkenträgerhaltung in der theoretischen Museumspädagogik auf. Diese Haltung ist gegenüber allem auf der Hut, was dem schaulustigen Besucher schaden oder ihn auf Abwege bringen könnte.

Geht das Bildungsverständnis der Museen davon aus, daß Museumspädagogen immer so etwas wie Führer sind, bleibt es möglicherweise im Kern dem Gedanken einer Selbstbildung fremd. Folgt nicht, wer einen Führer hat, vorgegebenen Pfaden statt seinen eigenen? Eher schon könnte von einer Reisesstruktur der Begleitung im Umgang mit Fremdem die Rede sein. Jedoch, welches Fremde ist eigentlich gemeint? Das andere Fremde, das, was nicht ich selbst bin? Das Fremde, was ich im eigenen Interesse entdecke? Das Fremde in mir? Das Kipphänomen, dem alles Vertraute unterliegt, wenn man sich nur lange genug damit beschäftigt, bis es plötzlich nicht mehr vertraut erscheint?

Meine Untersuchung ist bisher der Frage nachgegangen, inwieweit die Formulierung der Museumsaufgaben „Bildung“, „Erziehung“ und „Vermittlung“ aus Zweckbestimmung und Aufgabenfeld des Museums in museumsdidaktischen Vorschlägen zum Ausdruck kommt und wo einige Ansätze zu Selbstbildungsprozessen sich abzuzeichnen beginnen. Meine These ist, daß von Selbstbildung erst die Rede sein kann, wenn ein Museum von seiner Struktur her auch Besuchern die Möglichkeit bietet, nicht nur Wissen im Sinne von Wissen des Ausstellungsauteurs *vermittelt* zu bekommen, sondern wenn das Museum als Ort von Sachzeugen, Quellenmaterial, Beratung, Arbeitsraum, Darstellungsraum für die Entwicklung von persönlichen Deutungsmustern wählbar ist. Die Arbeit des Besuchers ist ihrem Wesen nach subjektiv und ästhetisch. Sie dient nicht zum Zeitvertreib, zur Zerstreuung, sondern dehnt den Augenblick durch Intensität der wahrnehmenden Konstruktion des Erlebens, einer Sich-in-Beziehung-Setzung zu den Dingen und Fakten. Das subjektive Dabei-Sein ist interesseleitend. Dabei ist nur, was zum Individuum dazugehört, in der Gegenwart. Ausgangspunkt ist das Jetzt. Museumspädagogik kann daher nur heißen, Jetzt-Sein zu entfalten, besser: mehrere individuelle Gegenwärtigkeiten, multiple Jetzts zu

ermöglichen, die in Beziehung zu einer Vergangenheit treten und sich in der Arbeit an dieser Beziehung ausdifferenzieren: Gegenwärtig ist - in welcher Form und Bewußtheit auch immer - nur derjenige, der Geschichte „hat“, d.h., der sie sich im Augenblick selbst produziert. Im Folgenden werde ich daher praxisnahe museumsdidaktische Ansätze darauf abfragen, inwieweit sich in ihnen eine intensive Gegenwarts- bzw. Vergangenheitswahrnehmung des Betrachter-Subjekts andeutet. Das schränkt meine Auswahl von Textquellen wiederum spezifisch ein. Ich muß Autoren finden, die sich offen oder verdeckt mit der Frage beschäftigen, inwieweit das Subjekt in musealen Rezeptions- und Produktionsformen enthalten ist.

### 3. Wer zeigt wem was wie und warum? Skizzen zu praxisnahen Positionen der Museumsdidaktik

#### Erzählen.

#### Die volkscundliche Perspektive bei Bernward Deneke

Deneke zufolge stellt Geschichte eine *Form des Wissens über Wirklichkeiten* vor, nicht die Wirklichkeit selber (Deneke 1990,75).<sup>22</sup> Diese Auffassung erweist geschichtliches Wissen als konstruiert bzw. *konstruierend und narrativ*, wodurch Geschichtsschreibung sich nach Prinzipien der Erzählung vollziehe und erst im Medium der Erzählung entstehe oder andersherum, Erzählen konstitutives Element historischer Erkenntnis sei.<sup>23</sup> In einem solchen konstruierenden Verständnis geschichtlicher Darstellung wird davon ausgegangen, daß museale Präsentation zu den Möglichkeiten gehöre, archivierte und voneinander isolierte Sachzeugen in sinnvolle, im Wissen gründende, wissenvermittelnde Zusammenhänge zu ordnen.

Prozesse, die der Historiker untersucht, seien abgeschlossen. Im Museum jedoch besetze die Konkretheit der Dinge die Wahrnehmungsfähigkeit: die Suggestionskraft authentischer Materialien ziehe die Sinne in ihren Bannkreis (Deneke 1990,66). Als Objekt historischer Forschung sei das Ding ausgegrenzt aus dem gelebten Leben, es werde zur Quelle, und die Überlieferung konkreter Zeugnisse gehöre zu der Voraussetzung jeder Geschichtsdarstellung. Jedoch sei der musealisierte Gegenstand in seiner Beschaffenheit selbst nicht gänzlich festgelegt. Zuständigkeiten seien auch abhängig von zeitgebundenen Erkenntnissen und Darstellungsabsichten. Informationen aus Überresten der Vergangenheit böten ihre Informationen als Quellen nur zufällig dar: „Der Überrest, genauer der Sachüberrest, ist in seinem Lebenskreis zum gegenwärtigen oder auf Dauer angelegten Gebrauch entstanden und von den Ereignissen oder Zuständen geblieben; die Quelle bietet insofern unabsichtlich, zufällig, unwillkürlich Informationen über Geschehnisse oder Situationen der Vergangenheit, wobei das Kennzeichen der Zufälligkeit darauf weist, daß die Informationen, die der Historiker für seine Zwecke auswertet, nicht vom Hersteller oder Benutzer des Gegenstandes beabsich-

---

<sup>22</sup> Bernward Deneke, Realität und Konstruktion des Geschichtlichen, in: Gottfried Korff, Martin Roth (Hg.), Das historische Museum, Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik, Frankfurt/New York 1990

<sup>23</sup> Vgl. auch: Reinhard Koselleck, Heinrich Lutz, Jörn Rüsen (Hg.), Formen der Geschichtsschreibung, München 1982

tigt waren, und darauf wiederum beruht seine Zuverlässigkeit als Quelle.“ (Deneke 1990,68)

Außerdem werde die geschichtliche Überlieferung im Museum von musealen Darstellungsabsichten beeinflusst, geformt und gestaltet, da *der subjektive, gesellschaftlich gefärbte Vorgang der Dokumentation* die zeit-spezifischen „Quellen-wertvorstellungen“ kontrolliere: „Unübersehbar ist [...] die subjektive, wenn auch gesellschaftlich vermittelte Färbung der Dokumentationsvorgänge, und mit zunehmender zeitlicher Erstreckung des Bestehens der Sammlungen wird es notwendig, die jeweils zeitspezifischen Quellenwertvorstellungen, die Deutungsmuster bei Vorgängen der Bestandsbildung erfahrbar und kontrollierbar zu halten und in der Rückschau zu kontrollieren.“ (Deneke 1990,69)

Vor der Deformation der Erkenntnis schütze, so Deneke, nur ein *Bewußtwerden der Rolle des Subjekts*. Das, was das Subjekt in die Erkenntnis des Objekts hineintrage, sage etwas darüber aus, wie das Objekt beschaffen sei. Mit Reinhard Koselleck verweist Deneke darauf, daß die Quelle etwas anderes ist als die Vorstellung des Geschichtlichen, sie weist hin auf eine Geschichte, die etwas anderes ist als der Überrest selber. Ein Überrest verwandelt sich erst dadurch in eine Quelle, daß er Fragestellungen unterworfen wird. So wisse perspektivierende Darstellung von der Multivalenz der Sachüberreste und begrenze diese in der Konstruktion des Vergangenen zugunsten einer immer relativen Aussage (Deneke 1990,76).

An Denekes Position finde ich interessant, wie er sich zum Subjektiven verhält: Da auch in der subjektiven Deutung etwas von der Objektbeschaffenheit enthalten ist, begegnet er der Unvermeidbarkeit des Subjektiven als mit der Notwendigkeit der Bewußtwerdung von Deutungsperspektiven verbunden.

### **Inszenieren.**

#### **Die kulturwissenschaftliche Perspektive bei Gottfried Korff**

Nach Korff ist der heutige Blick auf Dinge, auf ihre Bedeutungen und die durch sie repräsentierten Symbolzusammenhänge weder einheit-

lich, noch vollzieht er sich in verbindlicher Perspektive (Korff 1992)..<sup>24</sup> Vielmehr führen Dinge ein Leben in mehreren Gebrauchskontexten und in mehreren Bedeutungsfeldern. Aus diesem Grunde verlangt eine museale Präsentation die Konstruktion von Zusammenhängen im Plural, um durch eine Vielzahl von Dingkombinationen Ambivalenzen, Mehrdeutigkeiten, Vielfalt von Sinnbezügen und Bedeutungsdimensionen hervortreten zu lassen: „Eine Systematik der Dingbedeutungen gibt es nicht mehr (wenn es sie denn jemals in geschlossener Form gegeben hat). Die Verschiedenartigkeit der Umgangsformen mit Sachen und Symbolen und die Disparatheit von Zeichen- und Bedeutungsfeldern machen eine Auswahl nicht nur schwer, sondern geradezu unmöglich. In einer Gesellschaft, in der bedeutungsvoller Dinggebrauch und die dinghaften Symbolorientierungen durch eine Pluralität der Lebenslagen und -stile durch die Erweiterung von Verstehens- und Wissenshorizonten bestimmt sind, gibt es keine objektiven Kriterien für die Dingbedeutsamkeit. Alles kann alles bedeuten, jedes Ding kann zum Symbol werden, und das symbolische Denken kann sich in allem und jedem materialisieren.“ (Korff 1992,8)

Weder gebe es aus den „Dingen an sich“ abgeleitete Bedeutungsfixierungen übergeschichtlicher Art, noch stünden Bedeutungen ein für allemal fest. Vielmehr seien sie im Wandel von Geschichte entstanden und im Gefüge von Macht und Herrschaft zugeschnitten worden (Korff 1992,13). *Dinge seien Auslöser für einen Vorgang der Sinngebung*, die sich je nach Arrangement und Zusammenhang änderten: Kombinatorik steigere ihre Beredtheit, es entstünden Zeichenensembles, die eine Fülle von Verweisen, Bedeutungen und Mitteilungen enthielten.

Als unerledigtes Problem der Kulturwissenschaft sieht Korff die verworrene Beziehung von Archaik und Aktualität in Bild-, Ding- und Symbolvorstellungen. Er verweist auf die Bildgedächtnistheorie von Aby Warburg, nach der Bilder und Bildvorstellungen wie Engramme eines sozial-kollektiven Gedächtnisses wirken. Als solche Bildvorstellungen seien auch ikonische Klein- und Trivialformen wie volkskundliche oder kunstgewerbliche Gegenstände geeignet, die Geschichte menschlicher Geistigkeit zu spiegeln (Korff 1992,5). Damit transportiere sich weniger ein Bild des Überdauerns, als vielmehr ein Tauschverkehr der Formen im Rahmen einer kollektiven Gedächtnisleistung zum Zweck

---

<sup>24</sup> Gottfried Korff, Notizen zur Dingbedeutsamkeit, in: Martina von Eberspächer, Gottfried Korff u.a., 13 Dinge. Form, Funktion, Bedeutung; Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum für Volkskultur in Württemberg, Württembergisches Landesmuseum 1992

der Gegenwartsbewältigung. Sinn und Bedeutung erhalte das Umgehen mit Objekten vor allem von der kulturellen Umgebung. Konstitutiv für Dingbedeutungen sei eine Vielzahl von Konnotationen, da Dinge durch ihre materielle Eigenqualität, durch Beziehungsqualitäten und Funktionsqualitäten ausgezeichnet seien. Über die Dingexplikation könne ein Gespür für die „Lesbarkeit der Welt“ entwickelt werden (Korff 1992,8).

Inszenierung ist für Korff auf Schaulust gerichtet, nicht um ihrer selbst willen, sondern als Mittel der Erkenntnis. Es sei überlegenswert, ob der Verdacht der Schaustellerei, des Vernunftverlustes nicht eine spezifische Tradition deutscher Geschichtsschreibung sei, die sich in einem unsinnlichen Verhältnis zur Geschichte äußere. Korff führt die fachwissenschaftlichen Vorbehalte auf die Leugnung des „Kunstcharakters der Geschichtsschreibung“, auf deren „Ent - Kunstung“ im Zuge der Verwissenschaftlichung der deutschen Historiographie zurück. Deshalb sei die Entwicklung einer Präsentationssprache das Hauptproblem der Museumsarbeit (Korff 1990,23). Sie beziehe besonders auch Formen einer visuellen Rhetorik mit ein: „Sehen - das Ziel des Museums, sehen lernen - als Aufgabe des Museums, das sind Zuschreibungen, die so selbstverständlich nicht sind, wie sie sich anhören, und die deshalb stets aufs Neue erörtert werden müssen.“ (Korff 1990,24)

Die Inszenierung ist nach Korff die dem Museum besonders adäquate Präsentationsform als Mittel der Information und Interpretation, denn die ästhetische sei die dem Museum als Ort sinnlicher Anschauung eigene Dimension. Spricht Benjamin von Ausstellungen als „vorgeschobenen Posten auf dem Terrain der Veranschaulichungsmethoden“ (Benjamin 1980,27)<sup>25</sup>, ist Korff Benjamin nah mit der Idee einer der Volksbildung verpflichteten Ausstellungstätigkeit, die ihre Vorfahren weniger in den gelehrten Kabinetten und Galerien, den fachwissenschaftlichen Sammlungen sucht als in der Tradition des Jahrmarkts und der Schaustellerei (Korff 1990,28). Bei der Frage nach der Eigenart und Leistung der Objekte, der „Überreste“, der sachlichen Überlieferung geht es um die materielle Kultur im Ganzen, einschließlich der „Things with dirt on it“ (Korff 1990,30). Bedeutsam sind nach Korff Fragen nach der Authentizität und Fragmentarik, die Reizwirkungen der Anmutungsqualitäten musealer Objekte ebenso betreffen wie die Re-Dimensionierung der bruchstückhaften Überlieferung in musealen Arrangements. Eingeschlossen

---

<sup>25</sup> Walter Benjamin, Jahrmarkt des Essens, in: ders.: Gesammelte Schriften, Frankfurt 1980, Bd. 11

sind dabei Fragen nach Rolle und Bedeutung der Objekte für die Formen sinnlicher Erkenntnis, ebenso wie die Frage nach Potentialen ästhetischer Bildung im Spannungsfeld von Hoch- und Massenkultur.

An Korffs Position ist für meinen Zusammenhang von Interesse, daß es keine Systematik von Dingbedeutungen gibt und deshalb dem „Sehen“ von Dingen als „Zuschreibung“ eine zentrale Rolle zukommt. Auch der sorglose Umgang mit nichtwissenschaftlichen Präsentations- und Vermittlungsformen ist für mein Konzept anregend.

### **Aneignen.**

#### **Die aktionistische Perspektive bei Klaus Weschenfelder und Wolfgang Zacharias**

Weschenfelder/Zacharias charakterisieren das Museum als Lernort besonders für Kinder und Jugendliche. Ihre Pädagogik betont den Gegensatz zur Arbeit von Erwachsenen, Erwachsenenbildung als Sonderfall (Weschenfelder/Zacharias 1992).<sup>26</sup> Geschichte wird als zentraler Gegenstand der Museumspädagogik aller Museumstypen charakterisiert. Dabei wird zunehmend das „Ich“ und seine Lebenswelt als Schnittpunkt und Handlungsansatz von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gesehen.

Situationen personaler Vermittlung werden im Erziehungsfeld Museum zusammengefaßt, die sich an den subjektiven und objektiven Interessen und Bedürfnissen von Kindern und Jugendlichen orientieren. Suchen, entdecken, überprüfen, herauslösen von Dingen im eigenen Interesse und das Herstellen von Bezügen auf eigene Verhältnisse seien ein permanenter Prozeß aktiver Wahrnehmung (W/Z 1992,49). Weschenfelder/Zacharias gehen davon aus, daß Gesammeltes „weiterführende Tendenz“ hat, gerade im entfunktionalisierten Rahmen einer musealen Sammlung. Indem die Erstverwendung im alltäglichen funktionellen Gebrauch vorbei sei, können neue Interessen daran festgemacht werden. Gerade *dieser Zustand der Funktionslosigkeit schaffe Raum für Neudefinitionen, für Phantasie und Deutungen, Erfindung und alternative Verwendungen*: „Gesammeltes löst Tätigkeiten aus - im Museum wie anderswo. Es sind dies die weiteren Museumsfunktionen von Bewahren, Sichern,

---

<sup>26</sup> Klaus Weschenfelder, Wolfgang Zacharias, Handbuch Museumspädagogik. Orientierungen und Methoden für die Praxis, Bramsche 1992



Ordnen, Forschen, Kombinieren, Präsentieren, Informieren, Bildern, usw.“ (W/Z 1992,50)

Weschenfelder/Zacharias schließen an frühes Sammlungswesen an, das einen engen Bezug zwischen Entstehung einer Sammlung und ihrer Nutzung, ihrem Eingebundensein in konkrete und vitale Verwertungsinteressen aufweist, wie etwa des Museion des Ptolemäus Philadelphos in Alexandria, das im Erkenntnisinteresse des Auftraggebers mit Bibliothek, botanischen und zoologischen Gärten, einem Observatorium den Studien einer exklusiven Gelehrtenschaft diene (W/Z 1992,26). Sie weisen darauf hin, daß solche strukturellen Beziehungen zwischen Museum und Benutzer auch heute noch existieren, daß daran allerdings lediglich Museumsangestellte und Fachwissenschaftler partizipieren, für die Museumsgegenstände keine Kunst- und Kulturobjekte „an sich“ seien, sondern *Arbeitsmaterial*. Zukunftsperspektive sei, daß es keine ausschließlich öffentlichen und nichtöffentlichen Bereiche dieses Materials geben dürfe. Mit Hinweis auf skandinavische Museen wird hier die Bedeutung der Depots reformuliert, die, wenn sie begehbar seien, mit Bücherspeichern und Freihandbibliotheken verglichen werden können. Magazine und Archive enthielten als *begehbare Depots* Entlastungsfunktion für die Aufgabe der Schausammlung und böten im Sinne eines Aktivmuseums Möglichkeiten zu weiteren Tätigkeiten.

Mit Treinen kennzeichnen Weschenfelder/Zacharias Objektsammlungen in Museen als nicht unmittelbar der Alltagserfahrung zugehörig, für Besucher ohne instrumentelle Bedeutung, weder magisch besetzt, noch zum Handeln auffordernd, wohl aber mit einem Symbolcharakter für die Angehörigen eines bestimmten Wissensbereichs ausgestattet. Sie machen auf die Verödung dieser „Ader von Bedürfnislage“ aufmerksam, die vom Benutzer zum Museum führe und betonen, daß es wichtig sei, für die „Durchblutung“ des Museums zu sorgen. Die Wiederbelebung einer solchen „Ader“ sehe ab vom Objekt „an sich“ (W/Z 1992,27).

Das Potential des Museums bestehe in einem spezifisch musealen Umgang mit dem Wissen von ideeller und materieller Produktion des Menschen (W/Z 1992,43). *Bildung verstehe sich als Lernen und Aneignen, das seinen Sinn und Zweck im subjektiven Bedürfnis des Einzelnen habe und als selbstorganisierter Prozeß dem Begehren nach Erfahrung, Horizonterweiterung und Wissen folge*. Aufgabe der Museumsdidaktik sei es, Tätigkeiten aus dem gesamten Spektrum der „Museumsrealität“ und darüber hinausführend in nahe und ferne Wirklichkeiten zu transformieren (W/Z

1992,45). Suchen, Entdecken, Überprüfen, Herauslösen von Dingen im eigenen Interesse, herzustellender Bezug dieser Dinge auf die eigenen Verhältnisse, selbst zu schaffende Umgebung werden verstanden als permanenter Prozeß aktiver Wahrnehmung.

Dieser erscheint mir in der Tat wichtiger als das Museum als Institution mit dem Hang zur Distanzierung des Objektivierens. Ich möchte später an dieser Idee der Aktivierung des Wahrnehmungsvermögens als einer ästhetischen Praxis anknüpfen. Dabei kommt es weniger auf objektivierbare Daten und Verläufe an, als auf die verschiedenen durchaus seltsamen Motivationen, Emotionen, subjektiven Wahrnehmungen von Betrachtern. Eine solche Praxis orientiert sich an Modellen ästhetischer Bildung, die sich nicht auf eine bestimmte methodische Zurichtung eingengen lassen, sondern sinnliche Erfahrung als Wert und Ziel selbst postulieren.

## **Arbeiten.**

### **Die kulturpolitische Perspektive bei Dieter Kramer**

Ich möchte die meiner Vorstellung nach bei den letztgenannten Autoren wirksame Tendenz der Subjektivierung durch weitere Bezugstexte untermauern und von differenten Standpunkten aus behandelt sehen: Kramer nähert sich einer Museumskonzeption für ein Stadtmuseum in Wiesbaden von einer Art der Museumsarbeit, die eindeutig auf Prinzipien beruht, wie sie bei künstlerischer Arbeit eine Rolle spielen, nämlich Auswahl, Verdichtung, Symbolbildung und Konfrontation.<sup>27</sup> Angesprochen ist eine Kunstpraxis, die sich weniger als kultischer Entwurf versteht, sondern eine Vielfalt künstlerischer Aufgaben wahrzunehmen bereit ist (Kramer 1990,17). In der Konzeption wird ein Werkstatt-Museum entworfen, das den Lebensraum Stadt in allen seinen Bezügen zum potentiellen Arbeitsgebiet erklärt (Kramer 1990,16). Es ist frei von der Vorstellung, daß Thema und Zeitraum hierarchisch gegliedert sind, umbaut von Raum- und Funktionsprogramm eines Museums. Vielmehr versteht es sich als angenehmer Aufenthaltsort, der seine Attraktivität durch die sinnlich-reale Gegenwart von Kunstwerken und Sachzeugen

---

<sup>27</sup> Vgl. Margarethe Goldmann, Dieter Kramer; Ein Museum für die neunziger Jahre. Materialien und Diskussionsergebnisse der gleichnamigen Fachtagung der hessischen Landeshauptstadt Wiesbaden und der Kulturpolitischen Gesellschaft vom 13. bis 15. März 1987 in Wiesbaden. Dokumentation Nr. 33 der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V. Hagen 1988/1990

erhält. Es ist Werkstatt, die fachlich qualifiziertes Personal, Ausstattung und Räumlichkeiten bietet. Es ist Sacharchiv, Kursgebäude, Ausstellungshaus (Kramer 1990,4). Es knüpft, neben öffentlichem, allgemeinem Bildungsanspruch, auch an den Bildungsanspruch voraufklärerischer Sammlungen an: das privilegierten Einzelpersonen vorbehaltene „Studiolo“, dessen Motivation der Wunsch nach Selbstfindung durch das historische Objekt ist (Kramer 1990,19). Als Museum ohne Sammlung will der Wiesbadener Entwurf das arbeitende Museum zur „Werkstatt in Permanenz“ erklären und als Institution lebensbegleitendes Dienstleistungszentrum für Stadtinformation, Stadtgeschichte, Stadtarchitektur, Denkmäler, Lehrpfade etc. sein (Kramer 1990,19). Es bringe in die aktuellen Diskurse unabhängige Expertenkapazität ein. Als arbeitendes Museum beherberge es verschiedene Arbeitsgruppen und Kurse (Geschichtswerkstätten, Volkshochschulkurse, Umweltarbeitskreise) und schließe an die sozialen Museen der Jahrhundertwende in Paris und Frankfurt an, die in erster Linie Informationssekretariate, Bibliotheken und Archive waren. Es verfolge das Ziel, einer Stadt und ihren Bürgern breiten wissenschaftlichen Sachverstand zu erschließen (Kramer 1990,12).

Die generelle Arbeitsform dieses Museums wird als prozeßorientiert charakterisiert. Sie beziehe sich auf den Besucher als Subjekt und Partner, der nicht pädagogisiert, sondern als gleichberechtigter Mitwirkender angesehen werde. Arbeitsgruppen und Kurse sollen über längere Zeiträume hinweg mit dem Museum zusammenarbeiten und das Ergebnis ihrer Arbeit in Ausstellungen zeigen oder „nur“ erweiterten Sachverstand erlangen. Auf diese Weise zeichne sich der Neugewinn gemeinsamer Grundkenntnisse über Dinge ab, wie sie einst im Rahmen einer bürgerlichen Öffentlichkeit Voraussetzung für einen produktiven Umgang mit Kunst und Sachzeugen in Museen gewesen sei. Als Komplexmuseum beinhalte es bildende Kunst, Geschichte, Naturwissenschaft, und beziehe sich auf objektgebundene Wahrnehmungserlebnisse aller Art. Es könne Zentrum für die Entwicklung von Kunst im öffentlichen Raum sein. Der Entwurf entsprechender Konzepte könne in Teilen von Laien produziert werden (Kramer 1990,15). Gleichzeitig könne das Museum selbst Gegenstand prozeßorientierter ästhetischer Gestaltung sein, Vorbild etwa nach dem Modell einer Wohnberatung (Kramer 1990,16).

Für das „arbeitende Museum“ sind die Objekte primär Belegstück, Originaldokument, und zwar für vergangene oder für noch aktuelle Zustände und Prozesse (Kramer 1990,23). *Je stärker das Museum sich auf die Objekte selbst rückbesinnt, desto wichtiger werden die Formen des Umgangs mit*

*ihnen*. Formen, mit Kunstwerken umzugehen, nähern sich den bei Sachzeugen angewandten an - ein umgekehrtes Verfahren, nämlich Umgangsweisen mit Sachzeugen denen mit Kunstwerken anzugleichen, möchte ich später in meinem Modell vorschlagen. Bei Kramer werden gegenständliche Sachzeugen in offenen Prozessen Anlaß komplexer Assoziationen: Neuere Ausstellungsdidaktik pendelt zwischen ausgeprägter Inszenierung unter bewußter Interpretation der Ausstellung als Form der Kunst und großer Nüchternheit unter Einschluß intensiver schriftlicher Vermittlung (Kramer 1990,27).

Das arbeitende Museum setzt den Akzent anders als der Lernort Museum. *Im Zentrum steht, anstelle der Vermittlung eines vorhandenen Fundus, der Prozeß, bei dem sich auch das Museum selbst verändert. Es wird zum Arbeitsplatz* (Kramer 1990,25).<sup>28</sup> In Übereinstimmung mit den meisten Museumspädagogen beharrt Kramer darauf, daß nicht eine von außen hinzugefügte Museumspädagogik das Ziel sein könne, sondern daß das ganze Museum eine auf Vermittlung angelegte Institution sei. Vermittlung wiederum sieht sich als Einfügung musealer Arbeit in den gesellschaftlichen Lebens-, Handlungs- und Entscheidungsprozeß auf breiter Ebene (Kramer 1990,25). Mit Heiderose Hildebrand verweist Kramer darauf, daß *Bildungsarbeit* ein integraler Bestandteil jeder verantwortungsvollen Bildungspolitik sein müsse (Kramer 1990,26).<sup>29</sup> Neben Überblicksführungen sei vor allem Detailarbeit das anzustrebende Ziel, was bedeute, daß Bildungsarbeit im Museum aufwendig, personenintensiv, zeitintensiv, methodenintensiv, materialintensiv sei (Kramer 1990,26).<sup>30</sup>

Da das Wiesbadener Konzept ohne Sammlungsbestand entstand, begründet es sich als institutionelle Umgangsform mit gegenständlichen Zeugen, deren Entwicklung sich nicht unabhängig von der Art des Reagierens der Partner des Prozesses sieht. Als funktionsfähig im Sinne eines arbeitenden Museums wird eine solche Institution nur dann angesehen, wenn sie im Rahmen der Freiheit der Wissenschaft und Lehre frei von Weisungen, Vorwegnahmen, Zensur arbeiten kann. Diese Au-

<sup>28</sup> Vgl. auch: Ilse Dahmer; Theorie - Geschichte - materielle Dokumentation: Funktionelle Beziehungen zwischen erziehungswissenschaftlicher Theoriebildung und sozialisationsgeschichtlichem Material (Bericht), in: Mitteilungen & Materialien der Arbeitsgruppe Pädagogisches Museum 3-4/1978

<sup>29</sup> Vgl. auch: Heiderose Hildebrand, Der Stellenwert der Bildungsarbeit in den Museen, in: Kaiserforum, Museumsinsel, Kulturpalast. Ein neues Museum als Jahrhundertchance? Wien 1986 (Kulturjahrbuch 5. Wiener Beiträge zu Kulturwissenschaft und Kulturpolitik)

<sup>30</sup> Vgl. auch: Heiderose Hildebrand, Kolibri flieg oder ein Anbeginn. in: Olaf Schwencke (Hg.), Museum - Verklärung oder Aufklärung. Kulturpolitisches Kolloquium zum Selbstverständnis der Museen. Rehburg - Loccum 1986 (Loccumer Protokolle 52/1985)

tonomie gelte es gegenüber Verwaltungen ebenso wie gegenüber potentiellen Mäzenen und Sponsoren zu verteidigen. Allein gültiger Maßstab für die Arbeit im Museum sei der wissenschaftliche Diskurs, freilich geführt in der Atmosphäre einer „Werkstatt“, also einer Praxis. Auf dieses Werkstatt-Modell werde ich in Teil C zurückkommen. Es ist der für mich bisher fruchtbarste Ansatz einer Entdidaktisierung des Erprobungsortes Museum, wenngleich für einen speziellen Fall (das Museum ohne Sammlung) konzipiert.

## **Begehren.**

### **Die psychoanalytische Perspektive bei Karl-Josef Pazzini**

Die psychoanalytische Sichtweise bringt die individuelle Selbsterprobung entschieden ins Blickfeld: Das Subjekt in seiner Inter- und Intra-subjektivität wird zum Thema. Aus dieser Perspektive hat Pazzini auf der Grundlage von Lacan das Theorem des Museums als „Ort des Begehrens“ entwickelt und anlässlich der Tagung „Auf der Suche nach einer Geschichte des Museums“ in der Bundesakademie für kulturelle Bildung in Wolfenbüttel 1995 vorgestellt<sup>31</sup>. Pazzini richtet sich an Pädagogen, Vermittler und Lehrende und fordert eine aufklärerische Haltung gegenüber der Wahrnehmung des Museums ein. Als wichtigsten Zuruf, den ein Museumsbesucher erhalten könne, formuliert er denjenigen der eigenen Sterblichkeit, mit dem ein Museumsbesucher konfrontiert werde. Dieser decke die Wahrnehmung aber gleich wieder zu: „Man möchte sich bestätigen, noch überlebt zu haben, zu den Siegern zu gehören, zu den Kulturtragenden, zu denen, die wissen, zu denen, die autonom sind in der Konstruktion ihrer Geschichte, ihrer Herkunft, zu denen, die sich spiegeln wollen in der Pracht der Errungenschaften der Gesellschaft, zu der sie sich zählen, um nicht in der Einsamkeit zu versinken.“ (Pazzini 1995,3)<sup>32</sup>

Pazzini expliziert damit den Schutz vor der Zumutung der Bewußtheit der eigenen Sterblichkeit, die Museumsobjekte einem zu gewähren

---

<sup>31</sup> Vgl. auch Karl-Josef Pazzini (Hg.), Unschuldskommödien. Museum und Psychoanalyse, Wien 1999

<sup>32</sup> Karl-Josef Pazzini, Das Museum als Ort des Begehrens: die Geschichte des Museums ist eine Geschichte des Jenseits. Vorläufiges Diskussionspapier anlässlich der Tagung „Auf der Suche nach einer Geschichte des Museums“ in der Bundesakademie für kulturelle Bildung Wolfenbüttel, 22.5.1995

scheinen<sup>33</sup> und vor dem die konventionelle Vorgehensweise des Museums beschütze; derzufolge müsse ein Museumsbesuch sich „lohnen“, sei es als Ereignis, als Erlebnis, als Wissenszuwachs oder Akkumulation von kulturellem Kapital. Handele Kunst z.B. davon, mit dem Begehren umzugehen, diene der museale Rahmen dazu, das Begehren zu beseitigen, zu domestizieren, zu kontrollieren. Indem alle Gegenstände in einem Museum einer Art Transsubstantion unterlägen, seien sie Bestandteil eines Zusammenhangs, der als Museum einen neuen Diskurs einführe, zu dem u. a. Gebäude, Wissenschaftler, Kulturpolitiker, Pädagogen, Sponsoren, Konservatoren, Kustoden, Wärter, Sammlungen, Ausstellungen, Kataloge, Konzepte gehören. Dieser Diskurs konstituiere ein Jenseits, das dazu nötig sei, ein Begehren, ein Wünschen zu evozieren, das sowohl Individuen als auch Gesellschaft am Leben erhalte. Dabei trenne und verbinde es, indem es Metaphern zwischen Gegenwart und Vergangenheit, zwischen Individuum und Gesellschaft, zwischen Materie und Immateriellem demonstriere und konstruiere.

Der Begriff „Begehren“ leitet sich bei Pazzini von Lacan her (vgl. Sturm, Kap. A2 und Knigge, Kap. A4). Es versteht sich generell als *eine Form intensiven Lebens*, das Hunger, Verdauung, Ausscheidung, Sexualtrieb als Äquivalente auf der physiologischen Ebene hat. Das Begehren wird von Lacan als Wunsch in einen Zwiespalt von Mangel und Erfüllung ebenso wie von Einheit und Spaltung aufgefaßt, es ist unstillbar (Pagel 1991,70) <sup>34</sup>. „Das Museum als Ort des Begehrens zu beschreiben“, so Pazzini, „ist einigermaßen erstaunlich, da das Museum in der Regel nicht mit Begehren, einer Form intensiven Lebens assoziiert wird, sondern mit Staub, mit „museal“ eben. Begehren will aber keineswegs sagen, das Museum solle eigentlich ein Ort des Erlebnisses, des Erlebens, des Abenteuers, usw. sein. Das Begehren hat nicht unbedingt etwas mit skandalierendem Verhalten zu tun.“ (Pazzini 1995,5) Vielmehr umschreibe Begehren zunächst etwas grundlegend Rätselhaftes: Das Begehren impliziere die Frage „Was willst Du?“, in der das Rätsel des „Begehrens des Anderen“ (Lacan) auftauche und die in abgeschwächter Form die Frage „Was hat das zu bedeuten?“ haben könnte. Damit weist Pazzini auf die Ordnung hin, zu der das, was im Museum geschieht, gehört, nämlich, daß nur das ins Museum komme, dem man unterstelle, daß es etwas zu bedeuten habe. Erst dadurch, daß sich eine Translation vollziehe, durch die ein rätselhafter Gegenstand in eine Ordnung von schon Bekanntem

<sup>33</sup> Vgl. auch Karl Josef Pazzini, Tod im Museum. Über eine gewisse Nähe von Pädagogik, Museum und Tod, in: Wolfgang Zacharias (Hg.), Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung, Essen 1990

<sup>34</sup> Gerda Pagel, Lacan zur Einführung, Hamburg 1991

gelange, könne die Bedeutung des Gegenstandes im Museum gefaßt werden und entstehe der für Museumsgegenstände spezifische Diskurs. „In der isolierenden Betrachtung wird es möglich, eine Distanz zu finden zum factum brutum des Todes, auch des eigenen Todes. Die ästhetische Zurichtung erzeugt einen Schutz.“ (Pazzini 1995,6)

Als Kern eines jeden Museumsbesuches nimmt Pazzini also eine Suche an, die beängstigend und mit Nachdruck betrieben mit einem Mangel konfrontiere, der durch die Suche erst richtig produziert werde und sich lediglich in einem Phantasma<sup>35</sup> als Schema zur Verknüpfung stelle, der als Schutz ebenso wie als Antrieb des Begehrens fungiere. Dieses Phantasma sei grundsätzlich narzistisch, im Imaginären konstruiert, da es seinen Ursprung im Spiegelstadium<sup>36</sup> der frühen Mutter-Kind-Beziehung habe, in der das Kind zwischen Ich und nicht Ich zu unterscheiden beginne: „Das Phantasma als Koordination und Antwort auf das unerträglich rätselhafte Begehren des Anderen muß in seiner Labilität und Ambivalenz zwischen Schutz und immer neuer Strukturierung gehalten werden.“ (Pazzini 1995,7)

Museumsobjekte bezeichnet Pazzini daher als Übergangsobjekte. Der Begriff geht auf Winnicott zurück und bezeichnet ein materielles Objekt, das für das Kleinkind einen selektiven Wert besitzt und ihm erlaubt, den Übergang zwischen der ersten Beziehung zur Mutter und der wirklichen Objektbeziehung zu vollziehen. Bei Kindern sind solche Übergangsobjekte Deckenzipfel o.ä., an denen z. B. zum Einschlafen gelutscht wird. Es steht auf der genetischen Ebene zwischen „Daumenlutschen“ und „Teddybären“. Diese Übergangsobjekte bieten dem Kind *etwas aus dem Gebiet der Illusion als einem Zwischenbereich der Erfahrung von innerer und äußerer Welt*, der das ganze Leben hindurch in der intensiven Erfahrung auftritt, wie sie in den Künsten, in der Religion, im imaginativen Leben und der wissenschaftlichen Arbeit gemacht wird (Winnicott). Das Übergangsobjekt stellt ein Übergangsmoment zur Wahrnehmung eines vom Subjekt klar unterschiedenen Objekts dar. „Diese Objekte und Phänomene bieten dem Kind ein Etwas, das von da an seine Bedeutung für den Menschen nicht mehr verlieren wird: einen neutralen Erfahrungsbereich, der nicht mehr in Frage gestellt wird.“ (Winnicott zit. n. Laplanche/Pontalis 1972, 549)<sup>37</sup>

<sup>35</sup> Vgl. dazu Kap B 4c, Das Imaginäre

<sup>36</sup> Vgl. Jacques Lacan, Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion in: Norbert Haas, (Hg.) Jacques Lacan, Schriften I, Olten 1986 (a)

<sup>37</sup> J. Laplanche, J.P. Pontalis, Das Vokabular der Psychoanalyse, Frankfurt 1972

Übergangssobjekte werden so zu Trägern dessen, was die Psychoanalyse Übertragung nennt. Grenzen werden verwischt, Differenz verschwindet, Phantasie und das Wünschen beginnen Ergänzungsarbeit zu leisten. Wo Wünsche im Spiel seien, so Pazzini, sei Realitätsveränderung beabsichtigt. Der Wunsch repräsentiert in dieser Argumentation ein Triebgeschehen. Der Wunsch sei die psychische Repräsentanz des Triebes und seine Erfüllung ziele auf die Veränderung von Realität (Pazzini 1995,10).

Pazzini deckt somit die gesamte Institution Museum und damit ihre verdrängten Bildungsinhalte als eine *des subjektiven Begehrens* auf und schlägt damit eine Bresche in diejenigen Diskursformen, die bemüht sind, das sprechende Subjekt außen vor zu halten. Im Hinblick auf die Rolle des Betrachtersubjekts ist diese Position für mein Modell insofern von Bedeutung, als sich in jedweder Gegenstandsbeziehung zu Objekten im Museum immer schon das Subjekt in seinen biographischen Bezügen meldet, die die Bedeutungszuweisung innerhalb des Museums nicht nur ergänzen, sondern sie unterlaufen oder überbieten kann.

## **Sprechen.**

### **Die kunstwissenschaftliche Perspektive bei Eva Sturm**

Auch Eva Sturm entwickelt eine Museumstheorie des Sprechens auf der Grundlage der Psychoanalyse. Ihr zufolge sind Museen „Rahmungs-Institutionen“, die Weltausschnitte konstruieren und Wahrnehmungsfelder erschließen: „Zwischen Dingen und Sachverhalten, die vorher nicht unbedingt in einem Zusammenhang standen, legen sie Schienen für Lektüren. Sie sind und schaffen Kontexte, Neu- Ordnungen und visualisieren diese in einem Raum.“ (Sturm 1996,19)<sup>38</sup>

Sturm stellt verschiedentlich die Frage nach dem Sprechen im Museum (Sturm 1992, 1996)<sup>39</sup>. Sie bezieht sich dabei auf Kunstmuseen. Da ich im vorliegenden Zusammenhang Kulturgegenstände und Kunstgegenstände als äquivalent behandeln werde, ist die Perspektive auch für Sachkul-

---

<sup>38</sup> Eva Sturm, Im Engpaß der Worte. Sprechen über moderne und zeitgenössische Kunst, Berlin 1996

<sup>39</sup> Eva Sturm, Sprechen im Museum. „Der Mund ist die Wunde des Alphabets“, in: Gottfried Fliedl, Roswitha Muttenthaler, Herbert Posch (Hg.), Erzählen, Erinnern, Veranschaulichen. Theoretisches zur Museums- und Ausstellungenkommunikation. Museum zum Quadrat 3, Wien 1992, 117-132



turmuseen relevant. Eva Sturms Frage lautet: Welches Lesen und Sprechen fordert der Rahmen? Finden sich Worte, die Dinge in sicherer Distanz hielten, würden sie nicht so gefährlich, wie sie sprachlos unbezeichnet seien (Sturm 1994,57)<sup>40</sup>. Mit Foucault verweist sie auf den bestimmten Diskurs einer jeden Disziplin, der ihrem inhärenten Kontrollprinzip unterworfen ist. Dieser Fachdiskurs habe Einschränkungs- und Kontrollfunktion. Außerhalb der Disziplin gebe es kein wahr und kein falsch, außerhalb sei es unberechenbar. Sinn solcher Prozeduren sei die Bändigung von Ereignissen und Eingrenzung des Zufalls. Der Nichteingeweihte pralle ab und wisse nicht, wie er sich einem Objekt nähern solle. So könne niemand in die Ordnung des Diskurses eintreten, ohne gewissen Erfordernissen zu genügen und dafür qualifiziert zu sein.<sup>41</sup> Gesten, Verhaltensweisen, Umstände und Zeichen definierten ein Ritual, welches die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Diskurs bestimme. Der Diskurs wirke als Verknappung, die den Zufall bändige, ebenso wie er in befugte und unbefugte Sprecher unterscheide (Sturm 1994,58), ein Innerhalb und ein Außerhalb erzeuge. Dieses „Außerhalb“ klassifiziert Sturm allerdings als nicht wirklich ausschlußfähig, da es jeden Diskurs unversehens durchquere als „Monstrum des Zufalls“, als Ereignis des verbotenen Wortes, als Wahnsinn, etc. Mit Bourdieu weist Sturm darauf hin, daß nur die Spezialisten sich einem Werk oder Objekt in seiner Befremdlichkeit überlassen dürfen. Mit der Sprechakttheorie von Searle<sup>42</sup> erschließt sie, daß durch Sprechen eine Handlung vollzogen wird (Sturm 1992,122). Anhand der Reflexion eines literarischen Museumsgespräches<sup>43</sup> zwischen einer Touristengruppe und einem Führer in einem algerischen Sahara-Museum arbeitet sie heraus, daß Objekte sich dem Museum und seinen versuchten Erklärungen letztlich entziehen (Sturm 1992,129). Sie bezieht sich auf Lacan mit der Aussage, daß Sprechen

---

<sup>40</sup> Eva Sturm, Verbindungen vorübergehend, in: Gudrun Krämer, Frank Jürgensen (Hg.), Reproduzierte Zeiten. Besuch im inszenierten Museum, Unna 1994

<sup>41</sup> Vgl. auch: Michel Foucault, Die Ordnung des Diskurses, München 1974

<sup>42</sup> Searle eröffnet den Gegenstand seine Sprachphilosophie wie folgt: „Worin besteht die Beziehung von Wörtern zur Welt? Wie kommt es in einer Situation, in der ein Sprecher einem Zuhörer gegenübersteht und ein akustisches Signal aussendet, zu so bemerkenswerten Dingen wie den folgenden: der Sprecher meint etwas; die Laute, die er von sich gibt, bedeuten etwas; der Zuhörer versteht, was gemeint ist; der Sprecher behauptet etwas, stellt eine Frage, oder gibt einen Befehl? [...] Welchen Unterschied macht es, ob man etwas sagt und es meint, oder ob man etwas sagt, ohne es zu meinen? Und was heißt es, einen bestimmten Sachverhalt zu meinen und nicht einen anderen? [...] Und worin besteht die Beziehung zwischen dem, was ich meine, wenn ich etwas sage und der Bedeutung, unabhängig davon, ob sie sprachlich ausgedrückt wird oder nicht? Auf welche Weise vertreten Wörter Dinge? Worin besteht der Unterschied zwischen einer Folge von Wörtern, die Bedeutung, und einer, die keine Bedeutung hat? Welche Bedeutung hat es, ob etwas wahr oder falsch ist?“ John R. Searle, Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay, Frankfurt 1992

<sup>43</sup> Michel Tournier, Der Goldtropfen, Frankfurt 1990

grundsätzlich ein Akt der Verminderung ist, der ausschließt und zum Verschwinden bringe, gleichwohl aber notwendig sei, um mit anderen in Austausch treten zu können (Sturm 1992,130). Sprechen sei demzufolge als *ein Sprechen einzuführen, das, dem Nomadischen verwandt, erzählend und dialogisch mit Objekten und Menschen verhandele* und sich seiner Notwendigkeit ebenso wie seiner Unzulänglichkeit bewußt sei, ein Sprechen, das Dinge umkreisend, Sichtweisen andauernd relativiere (Sturm 1992,132): „In schwierigen, fremden Sprechsituationen wie solchen, in denen ein symbolischer Kanal zwischen zwei Liebenden eröffnet werden soll, oder in denen Worte sich an künstlerischen Arbeiten entwickeln, gelangt der „stammelnde Poet“ an eine Grenze zwischen Sagbarem und Unsagbarem, zwischen schon Ausgesprochenem und Noch-Nichtsymbolisiertem. Dieser Ort ist das Ende der Sprache. Und genau hier liegt ihr schöpferisches Potential.“ (Sturm 1996,262)

Für Sturm ist die Institution Museum im Sinne der strukturalen Psychoanalyse eine „symbolisch-imaginäre Zeigevorrichtung“, ein Schau-raum, der durch den Zeigegestus „Hier sehen Sie!“ geschützt wird (Sturm 1996,240). So wie Berührungen Vereinnahmungen wider Willen seien, „Attacken, die das Werk in seinem Status als reines Schau- Objekt bedrohen“ (Sturm 1998,240), weise der Zeigegestus nur dorthin, „wo das Ding sich entzieht, ohne die Illusion, der Zugang wäre zu haben, zu zerstören. Er ist ein perfektes Täuschungsmanöver.“ Sprechen auf der Grundlage der strukturalen Psychoanalyse bedeute, daß sich ein Besucher immer zweifach konstituiere, d.h., daß er aus einer bewußten und einer unbewußten Person bestehe.<sup>44</sup> Demzufolge produzieren Sprechende permanent im Sprechen Unbewußtes, sie artikulieren ununterbrochen und ohne davon zu wissen ein Wissen, von dem sie nichts wissen (Sturm 1996, 253).

Sprechen unterscheidet Sturm mit Lacan in „volles“ und „leeres“ Sprechen<sup>45</sup>. Das Subjekt spreche dort „voll“, wo es sich nicht sehe, wo es zögere, sich im Sprechen selbst nicht wahrnehme. Das Subjekt spreche „leer“, wenn es manifestes Wissen formuliere, sein Unbewußtes übermanne, sein Begehren maskiere (Sturm 1996,303f). Es gebe in dieser Konzeption nur ein dezentral organisiertes, radikal schwankendes *Subjekt, das*

<sup>44</sup> Die struktural Psychoanalyse lehrt das Subjekt, sein Unbewußtes als seine Geschichte zu erkennen; das Unbewußte hat eine tragende Rolle in der theoretischen Erfassung von Sozietät, d.h., ohne den Anderen kann es keine Ichkonstitution geben. Das betrifft „das Andere“ als Symbolisches Objekt, „das andere“ als imaginäres Objekt und „der Andere“ als Person. Vgl. dazu Malcolm Bowie, Lacan, Göttingen 1994, 23 ff

<sup>45</sup> Vgl. dazu: Jacques Lacan, Leeres Sprechen und volles Sprechen in der psychoanalytischen Darstellung des Subjekts, in: Haas 1986 (b)

*sich Objekte suche, um sich anhand dieser Objekte zu konstituieren, indem es sie begehre und indem es sie sich bedeutend mache* (Sturm 1998,136). Objekte sind in diesem Sinne gleichzeitig unentbehrlich und verloren, da das Subjekt im Objekt sowie in der Sprache seinen Mangel auftauchen sehe (Sturm 1996,137).

Wie Pazzini behauptet Sturm für das (Kunst)Museum, daß es von einem dauernden Widerspruch handelt: Umgang mit und Beseitigung von Begehren. Kunst gehe mit Begehren um, entstehe im Wissen, um die Spaltung des Subjekts (Lacan)<sup>46</sup>, um etwas „abgesprungenes“, um Symbolisierung aus einem Mangel heraus, um die Nicht-Erfüllbarkeit des Mangels, sozusagen als Umgangsform mit diesem Mangel. Der museale Rahmen diene dazu, das Begehren zu beseitigen, zu domestizieren, zu „rahmen“, zum Verschwinden zu bringen. Er diene der Fixierung, der Hoffnung auf Lösung, der Erfüllung, der Kontrolle, dem Versuch des Abschlusses und der Erfüllung der Wünsche, des Begehrens (Sturm 1996, 91). Der daraus resultierende Bildungsansatz lautet: „Es gälte also, Spielzeit zu eröffnen, um andere kulturelle Leistungen des Umgangs mit dem Mangel einzuüben als Gewaltanwendung.“ (Sturm 1996,93)

Die Möglichkeit einer unmittelbaren sinnlichen Erfahrbarkeit lehnt Sturm ab. Vielmehr existiere Unmittelbarkeit immer nur vermittelt durch das Symbolische. Lacan nennt das sprachliche System, das wesentlich die Dimension des Symbolischen ausmacht, „das Gesetz“ (Sturm 1996,83). Einerseits werde das Subjekt von diesem Gesetz bestimmt und strukturiert, andererseits ermögliche es ihm erst, Subjekt zu werden. Anhand des von Freud als Weg ins Symbolische angeführte „Fort-Da“ Spiels entwickelt Sturm eine Theorie von Sprechen über Kunst als „realitätsbildende Wirkung des Symbolischen“ (Sturm 1996,87). „Abwesendes wird ... anwesend und Anwesendes abwesend“ (Widmer in Sturm 1996,87), es produziert eine Kluft, die das Auftreten dieser Abwesenheit einführt und immer offen bleibt. „Fort“ und „Da“ sind keine einfachen Alternativen, so Sturm, sondern „oszillierende Unzulänglichkeiten, fundamentale Entfremdungs-Bewegungen“ des Subjekts: „Es ist ein durch sein eigenes Symbolisieren gespaltenes Subjekt, ein Subjekt in Bedrängnis, in Bewegung. Lacan hat der Bewegung einen Namen gegeben. Es geht um das Begehren.“ (Sturm 1996,89) Daher könne es auch kein unmittelbares Sprechen über Dinge geben. Die Rede von Unmittelbarkeit verwechsele

---

<sup>46</sup> Lacan verortet das Subjekt genau an der Schnittstelle der drei untrennbar miteinander verbundenen Register des Symbolischen, Imaginären und Realen. Für das Sprechwesen Mensch bestehe die Dominanz des Symbolischen. Vgl. dazu Bowie 1994, 87 ff

vielmehr die Register, da es die Ausklammerung des Realen bedeute. Statt von Unmittelbarkeit sei es vorzuziehen, von „schmerzenden Stellen“ im Sinne von Merleau-Ponty zu sprechen (Sturm 1996,98). Mit der strukturalen Psychoanalyse gedacht, lasse sich ebensowenig eine Unterscheidung von Richtig-Falsch-Kategorisierungen aufrechterhalten, „denn das Subjekt ist ... immer schon auf der Seite des Objekts bzw. umgekehrt“ (Sturm 1996,156). Vielmehr gelte es, „den Rest als Grenze mitzudenken“, der auf die „Unmöglichkeit einer endgültigen Ankunft beim Objekt“ verweise, sowie auf die „Unmöglichkeit der sich *vergewissernden* und *begründenden* Subjekte, in ihrer Andersheit zueinander zu kommen. In seiner/ihrer Besonderheit bleibe jeder/jede Sprecher/in allein, unverständlich“ (Sturm 1996,157).

Sturm bewegt sich im Diskurs der Psychoanalyse, in dem es darum geht, „fragend ein Begehren zu erzeugen“ und „sich anerkennen zu machen“, vielmehr als um Fragen an sich (Sturm 1996,175). Damit lasse sich ein Muster von Situationen beschreiben, in denen geredet wird, um gehört zu werden (Sturm 1996,177). Bedeutung werde dabei als „Effekt des Begehrens“, als „drängende Sehnsucht nach Zusammenfügung von Gedanken“ hervorgebracht. Begehren und Genießen spielen bei der Erlangung von Wissen demnach eine entscheidende Rolle: „Und der Genuß im Moment der Entladung ist das Genießen eines Subjektes, welches sich in der *Jouissance* einen Moment lang als Ganzheit, als nicht gespalten erlebt. Sobald das Wissen „entladen“ ist, das aus einer Frage entwickelt wurde, beginnt es in einem neuen Diskurs weiterzuleben. In einer Situation des Genießens wird konventionsfähiges, zukünftig tradierbares, *anderes ... Wissen* produziert und im selben Moment verschwindet das jeweilige Subjekt als Fragendes/als Frage, als Begehrendes.“ (Sturm 1996,179)

Wissen unterscheidet Sturm in drei verschiedenen Arten: „Rede- oder Körperwissen“, „Unterweisungswissen“ und (mit Pazzini) „Reflexionswissen“ (Sturm 1996,180). Eine zentrale Kategorie bildet dabei die Situierung des „Sich-Aussetzens“ (vgl. auch Selle, Kap C 1). „Das Subjekt befindet sich als sprechender Leib auf der Seite der Objekte, er setzt sich ihnen aus, gibt sich hin, geht durch.“ (Sturm 1996,140) *Sich-Aussetzen* ist immer doppelt kodiert: „Es findet auf der Seite der Metapher und des Bedeutens statt und ereignet sich in den Momenten, in welchen das Subjekt sich als Effekt bildet, indem es in den anderen eingeht, symbolisierend durch ihn hindurchgeht.“ (Sturm 1996,150)

Sich-Aussetzen ist sich verorten und produziert Rede- oder Körperwissen. Kann das Unterweisungswissen durch das Fragen des Subjekts zum „Zündstoff“ werden, so ist der Leib dem Subjekt Erkenntnismedium und damit „das Sich-Aussetzen auf der Seite des Objektes der Humus, der sein Fragen im Symbolischen gedeihen läßt“ (Sturm 1996,218). Damit werde ein Wissen charakterisiert, welches sich im Anspruch auf Ganzheit, Antworten und Endlichkeiten als Illusion von Regierbarkeit manifestiere (Sturm 1996,227f).

Deutlicher als bei Pazzini kommt bei Sturm die subjektiv-unbewußte Perspektive ins Spiel der Beziehung zwischen Betrachter und Objekt. Das Bild des „settings“, des Sich-Aussetzens möchte ich für mein Modell als eine wesentliche Erschließungs- und Beziehungskategorie entwickeln.

### **Konstruieren.**

#### **Die archivarische Perspektive bei Eckhard Siepmann**

Siepmann betont auf der Grundlage konstruktivistischer Ideen, daß das Museum sich als künstlerisches Medium begreifen müsse, Ausstellen selbst eine Kunstform sei.<sup>47</sup> Raumgefüge werden auf dieser Basis zu „dinggenerierten Assoziationsfeldern“, zu „interagierenden Sphären“, „Montagen“ und „Verfremdungen“. So müsse das Museum die Emanzipation der künstlerischen Mittel des 20. Jahrhunderts nachholen. „Wie diese Mittel durchläuft auch der Ausstellungsraum einen Prozeß der Emanzipation, der Autonomisierung. Er ist nicht mehr der zentrale Behälter, der Dinge gleichgültig in sich aufnimmt, sondern er selbst wird zum zentralen Exponat.“ (Siepmann 1995,5) Dieser autonom gewordene Raum trete in ein spannungsreiches Verhältnis mit dem Besucher, er werde tätig, nehme die Eigenschaften eines Subjekts an. Der Besucher wird nicht mehr länger als Zuschauer angesehen - Zuschauer existieren nicht länger, vielmehr wird der Raum so konzipiert, daß der Besucher, ähnlich dem Agieren im Cyberspace, mit jedem Schritt in neue Konstellationen eintritt: Siepmann schließt damit das Museum konzeptuell an das Funktionieren digitaler Netze an. Mit räumlichen Entsprechungen werden museale „Umgebungen“ geschaffen: Das Museum könne einem Beitrag zu dem Befreiungsprozeß von linearem und reduktionistischem

---

<sup>47</sup> Eckhard Siepmann, Räume gegen die Beschleunigung. Zu einer Poetik des Museums, [www.werkbundarchiv-berlin.de/poetik1.html](http://www.werkbundarchiv-berlin.de/poetik1.html), 1995

Vorstellen leisten, weil es die Möglichkeit habe, die neu entstehende Kategorien wie „qualifizierter Raum“, „Autopoiese“, „Beobachter als Teilnehmer“, „Ordnung durch Fluktuation“, „Vernetzung“, „Chaos“ in konzentrierter Form sinnlich erfahrbar mache, und zwar „nicht, indem es sie ‘illustriert’, sondern indem es mit anderen Augen in die Geschichte blickt“ (Siepmann 1995,2). Geschichte wird in diesem Entwurf nicht erzählt, sondern die museale Aufgabe besteht darin, Geschichtsbilder zu konstruieren: „*An die Stelle der Faktenaneinanderreihung, der Nacherzählung und der Inszenierung tritt dabei eine Begegnung radikalisierter Gegenwartigkeit mit einem vergangenen Weltentwurf (Herv. A. K.)*“ (Siepmann 1995,3).

Die von Siepmann entworfene Position geht vom Museum als ästhetischem Medium aus und versetzt den Betrachter in die Position des am Ausstellungs-geschehen Beteiligten. Die Einbeziehung des Subjekts in die Raumkonstruktion wird zur Vermittlungsaufgabe des Museums. Das Augenmerk liegt allerdings auf der Seite des künstlerisch agierenden *Ausstellungsmachers*, der Geschichtsbilder konstruiert, indem er Erfahrungsräume schafft, nicht auf der Seite des durch Wahrnehmung gestaltenden Besuchers, der Wahrnehmungsereignisse konstruiert. Insofern finde ich das Modell von Siepmann wegen seiner schlüssig behaupteten Kunstnähe interessant (worauf ich zurückkommen werde); weniger aus meiner Sicht der Subjektivierung des Museumsbesuchers, der hier, trotz der Offenheit gegenüber subjektiven Beziehungsebenen von Besucher und Objekt, eher als Kunstkonsument aufgefaßt wird, was in meinen Augen unter dem Aspekt einer ästhetischen Arbeit des Subjekts an sich selbst im Museum eben didaktisch nicht zu sein hat.

### **Zusammenfassung**

Was erscheint mir wichtig im Ergebnis des knapp referierenden, exemplarischen Durchgangs? Die psychoanalytische Kategorie des Begehrens überführt Sachzeugen in die Kategorie psychoanalytischer Objektbildung. Damit wird auf den ambivalenten Charakter des Museums hingewiesen, der einerseits Angebote zum Umgang mit dem Begehren macht und es gleichzeitig zu domestizieren sucht. Grundlegend ist hier eine Tiefendimension der Auseinandersetzung mit Tod und Wunschvorstellung.

Da Sprechende permanent im Sprechen Unbewußtes produzieren, ist Sprechen im Museum als ein Sprechen einzuführen, das erzählend und dialogisch mit Objekten und Menschen verhandelt, das Dinge umkreisend Sichtweisen andauernd relativiert. In diesem Sinne kann Bedeutung als Effekt des Begehrens entstehen. Eine besondere Rolle spielt dabei die Dimension des Sich-Aussetzens, die den Körper ins Spiel bringt als „Körperwissen“, welches „Unterweisungswissen“ umfärbt und fundiert. Das sind für mich zentrale Gedanken.

Versucht man die einzelnen referierten exemplarischen Positionen im Vergleich zu sehen, ergibt sich grob folgendes Bild: Sie variieren das Thema nach ihrem jeweiligen Bezugshintergrund. Wird von fachwissenschaftlicher Seite eine Öffnung und positive Bestimmtheit von Bildungs- und Dingoptionen zur Verfügung gestellt (Deneke, Korff), so ist auf der Seite der Vermittelnden der Bezug auf die Rolle des Rezipienten mit einer zunehmenden Subjektorientierung der Bildungsinhalte und Rezeptionsweisen festzustellen (Sturm, Weschenfelder/Zacharias, Pazini). Es ist zu fragen, welche Formen von „Bilden“ und „Vermitteln“ aufrechterhalten werden können, inwieweit sie Konzepte des Aufbaus sind, die eher mit „Gebilden“ und „Gebäuden“ zu tun haben als mit Menschen, die möglicherweise lediglich Unterstützung und Wachstumsmöglichkeit benötigen. Siepmanns Idee des Museums als künstlerischer Raum interpretiert zwar die Rolle des Besuchersubjekts neu, ordnet aber seine Erinnerungstätigkeit tendentiell der Ausstellungsgestaltung unter. Ich muß also den Faden des in relativer Autonomie wahrnehmenden und handelnden ästhetischen Besuchersubjekts neu knüpfen.

Dazu ist nach dem Körpermodus in der Formulierung des „Aneignens“ zu fragen. Welche Bedeutungsdifferenzen ergeben sich, wenn stattdessen von „Anverwandeln“ die Rede wäre? Kommen beim „Aneignen“ Aspekte des Verschlingens, des hastigen Verspeisens in den Sinn, ebenso des sich zu eigen Machens, des Besitzverhältnisse Veränderns, klingt eine gewisse Gewalttätigkeit an. Spreche ich von „Anverwandeln“ ist ein anderer Typ von Veränderung im Spiel, eher eine Transformation als Bewegung, ein langfristiger, langsamer Vorgang mit dem Körper als Urheber und unersetzlichem Mittler. Zu fragen ist, ob das Museum als Ort des Gegenständlichen ein Ort des Körpers ist oder sein kann. Zur Disposition stehen Formen der Anverwandlung, die sich alternativ eher aus Suchbegriffen, mit weniger vernunftorientiertem Aroma als mehr Traum- und Subjektivitätsgeruch herleiten; Formen, durch die der Kör-

per nicht Objekt wird, wie bei irgendeiner Arbeit. In Kategorien wie „Arbeiten“ oder „Aneignen“ schimmern Kontrollierbarkeit und Nüchternheit als Grundwerte protestantischen Bürgertums durch, die auch dem psychoanalytischen Begriffsinventar noch anhaften. Andersherum zeichnen sich in Formen psychoanalytischer Arbeit Aspekte subjektiver Auseinandersetzung ab, die sich der Kontrolle entziehen.

Noch immer unzufrieden mit dem „Angebot“ neuerer museumspädagogischer Theorien und der wenigen praktischen Verweise, die ich verwenden könnte, muß ich mich Theorien der Subjektorientierung über Knigge und Rumpf und - völlig außerhalb des museumspädagogischen Diskurses - im Rückbezug auf Maturana/Varela zuwenden, um meinem eigenen Begehren nach Intensität der Erfahrung und einer reflektierten Freiheit museumspädagogischen Handelns Rechnung zu tragen. Die folgenden Ausflüge in teilweise fachfremdes Gebiet sind für mich als fiktive Museumsbesucherin, die sich selbst beobachtet, und zur Entwicklung eines für mein Interesse einigermaßen tragfähigen museumspädagogischen Handlungsmodells unverzichtbar. Ich muß also noch weitere publizierte Ansätze einer dem Ästhetischen verpflichteten allgemeinen Pädagogik referieren, ja den pädagogischen Rahmen sogar ganz verlassen.



## 4. Erweiternde Grundlagen außermusealer Diskurse

### Vergegenwärtigen.

#### Die pädagogische Perspektive bei Horst Rumpf

Rumpf untersucht Strebungen in Kunst, Kunsttheorie, Psychoanalyse und Pädagogik, die einen Gegenstrom zur Tendenz des Beherrschens erzeugen und in der Lage sind, Sicherheiten, die sprachliche Erfahrungen und ihre Zuordnungen zu bieten scheinen, zu relativieren und zu erschüttern (Rumpf 1987,107)<sup>48</sup>. Stichworte seiner Denkfiguren sind Vergegenwärtigung, das Verhältnis von Kunst und Pädagogik, Subjektivität, Intensität.

Nach Rumpf hat Kulturarbeit zwei Richtungen: Beschleunigung und Teilhabe. Nun bedürfe aber die Richtung der Beschleunigung der Verlangsamung, die Richtung der Teilhabe bedürfe der Ernüchterung. Beide bedürften des Fremden, des Widerstands, der sich nicht dem Schema fügenden Erfahrung, um Wirklichkeit weder zu bewältigen noch zu „überspringen“ (Rumpf 1987,25).

### *Intensität*

Intensität gewinnen heißt bei Rumpf *sich einlassen*, ohne in rauschhafte Identifikation zu geraten, gleichwohl Intensität immer etwas Unberrschbares behalte. Normen der Planbarkeit zwingen im Bildungsbereich jedoch dazu, die Diskontinuität der wirklichen Auseinandersetzung, der wirklichen Nachdenklichkeit „auszufallen“. Angesprochen wird damit die subjektive Vergegenwärtigung mit ihrem eigenen Zeitrhythmus: „Normen der Vereinzelung, der Homogenisierung, der Planbarkeit, der Kontrollierbarkeit, der subjekt- und inhaltsneutralen Handhabbarkeit zwingen dazu, das auszufallen, was ihnen ins Gehege kommen könnte: das nicht Vorhersehbare, die subjektive Vergegenwärtigung mit ihrem persönlichen Zeitrhythmus, die Diskontinuität der wirklichen Auseinandersetzung, der wirklichen Nachdenklichkeit; eine nicht nur simulierte oder in Medien gezähmte und didaktisierte Praxis. So droht die Durchsetzung von Wissen und Bildung, mit den Macht-

---

<sup>48</sup> Horst Rumpf, *Belebungsversuche. Ausgrabungen gegen die Verödung der Lernkultur*, Weinheim/München 1987

mitteln der Verwaltung, gerade jene Lernqualitäten auszutrocknen, die einerseits die persönliche, in eigenen Erfahrungen wurzelnde Vernunft stärken - und die andererseits durch die Durchtechnisierung und Kommerzialisierung der (außerschulischen) Erfahrungswelt von Kindern und Heranwachsenden eh schon geschwächt sind.“ (Rumpf 1987,14)

Rumpf fordert daher eine Stärkung der Subjektivität als einen gefährdeten Kernbereich menschlicher Selbst- und Weltvergewisserung und eine nicht planbare Verständigung zwischen Menschen, als eine andere Art, *sich Welt nahe kommen zu lassen* und sie zu verarbeiten (Rumpf 1987,15). Mit seinem Begriff der Vergegenwärtigung verweist er auf die Forschungen Piagets zu Nachahmung als Unterströmung zu begrifflichem Denken. Nachahmen sei eine Art, sich die Welt nahe zu bringen. In der Nachahmung überlassen die Menschen dem Nachgeahmten die Regie über ihre Gesten, für die eine Art Hingabe und Preisgabe der Selbststeuerung, eine Art Versenkung Voraussetzung sei (Rumpf 1987,68). Im Zug dieser Überlegungen werde der Blick auf ein Lernen gelenkt, das nicht auf begriffliche Durchdringung und Einordnung, Distanzierung und Beherrschung aus ist, sondern das Annäherung und Gegenwart suche. Wie Piaget findet Rumpf solche Phasen sowohl in der frühen Kindheitsentwicklung als auch beim Erwachsenen, besonders bei Künstlern. So sieht er Künstler als Erwachsene, die Fähigkeiten kultiviert haben, nachahmende Tätigkeiten im Sinne einer Einschmiegung als beschreibende Bewegungen aus der Alltagsroutine der Zweckorientierung herauszulösen, die im normalen Leben von zweckgerichteten Bewegungen gehemmt werden. Intensität ist eine nicht verfügbare, letztlich auch nicht pädagogisierbare Qualität des individuellen Interesses an der Welt.

### *Vergegenwärtigung*

Mit diesem Begriff wird angemahnt, daß Menschen ihre Welt nicht nur haben, indem sie sie bewältigen, sondern auch, indem sie sie vergegenwärtigen. Rumpf fragt nicht nur nach den Erscheinungsformen der Vergegenwärtigung und den Bedingungen ihres Entstehens, sondern grundsätzlich nach einer Pädagogik symbolischer Formen und damit nach *Atmosphären der Vergegenwärtigung*, die anstelle von nutzender Ordnung von Weltdingen auf Nachahmung und Vorstellungsbilder zurückgehen (Rumpf 1987,74). Er verweist mit Piaget darauf, daß eine Nachahmung, die vergegenwärtigt, stärker von persönlich-biographischen

Zügen durchdrungen sei, im Gegensatz zu einer begrifflich-sprachlichen Verarbeitung, in der sich das Allgemeine der Gesellschaft nachhaltiger durchsetze, da die persönlich biographischen Impulse das nachgeahmte Material überformen. Wandelte sich die Nachahmung in Vorstellungsbilder, transformiere sie sich bis in den Traum, in die Tagträumerei hinein. Die Realisierung der Nachahmung, das Heranlassen der Vergegenwärtigung wird als zentrale Aufgabe ästhetischer Erfahrung und ästhetischer Erziehung gefordert: „Die Vergegenwärtigungskraft, die Fähigkeit präsentative Symbole als solche zu realisieren, sich ihnen gewissermaßen nachzubewegen, ist herausgefordert. Das ist eine Provokation von Kunst gegen das Beherrschungslernen; die andere liegt in ihrer Tendenz, die von den herrschenden Normen und Aufmerksamkeiten einer Gesellschaft gewöhnlich unterdrückten Erfahrungen, Brüche, Leiden ans Licht zu bringen und das schwer Erträgliche auszugraben. Solche Arbeit macht Kunst leicht zum Fremdling oder Störenfried [...]. In doppelter Hinsicht hat also Kunst das Zeug in sich, die Konventionen des Einordnens und Beherrschens zu zersetzen.“ (Rumpf 1987,80) Vergegenwärtigung sei die Fähigkeit, präsentative Symbole als solche zu realisieren, sich ihnen nachzubewegen. Gegen das Beherrschungslernen liege in ihr die Tendenz, normalerweise unterdrückte Erfahrungen wahrnehmbar zu machen. Problem eines am Begriffswort orientierten Denkens sei demnach der Mangel an Vergegenwärtigung des Denkgegenstandes (Rumpf 1987,82).

Rumpf charakterisiert durchgehend eine Gestaltwahrnehmung, die sich in Bildern, Geschichten, Szenen, in Nahebringung und Nahehaltung von leibhaftigen Nachahmungen im Gegensatz zu begrifflich distanzierendem Aufschließen als Eigentümlichkeit von Kindern und Künstlern zeige, die bislang mangelhaft in den Kanon von Bildungswerten eingegangen sei (Rumpf 1987,13). Damit wird eine Verwandtschaft zwischen pädagogischem und künstlerischem Prozeß behauptet. Es wird auch gefragt, ob pädagogisches Handeln bei der Kunst in die Schule gehen könne, da sie in der Lage sei, Fixierungen in nur allgemeine Formen *rückzuverflüssigen* (Rumpf 1987,64). Kunstwerken gelinge es, die Differenz zwischen dem sozialisierten Ich und dem in einer Bildung begriffenen Ich aufrechtzuerhalten. Aufmerksamkeit gelte damit den Erfahrungs- und Erlebnispartikeln, den Erinnerungsfragmenten, den Körpersensationen und deren versprengte Spuren im Gedächtnis, den Bruchstücken von Imaginationen als Ahnungen, die sich den wissenschaftlichen Diskursen nicht einfügen lassen (vgl. auch die Argumentation von Sturm in Kap. A 2). Kinder und Künstler behalten Affinität zu *beschreibenden*

*Bewegungen*, die weniger das Nützliche im Sinn hätten (Rumpf 1987,71). Das, was Künstler tun, ließe sich als „eine Manifestation der Nachahmungs-tätigkeit, der nachahmenden Weltrepräsentation entziffern, welche sich qualitativ vom nützlichen Gebrauch und von operativ-begrifflicher Weltverarbeitung unterscheidet.“ (Rumpf 1987,72)

Rumpf diagnostiziert den Verlust an Gegenwart und den damit einhergehenden Verlust an Sinn als Mangelerfahrung einer einseitigen und isolierten Lernkultur. Er lenkt die Aufmerksamkeit auf *Erfahrungen der Teilhabe, des Sich-Treffen-Lassens, des Spürens von Gegenwart*. Gegenwart komme in solch tastenden Bewegungen *als subjektiver Prozeß, als Vergegenwärtigung* daher. Mit Husserl bezieht Rumpf Wahrnehmung auf Gegenwart: Das aktuelle Ich richte sich in einen lebendigen Horizont, in Atmosphären stummer verborgener Geltungen hinein, aktiviere altes Erworbenes, das aktives „beschäftigt-Sein“ umspiele (Rumpf 1987,94). So hätten Theaterszenen, Bilder, Kultgebärden Züge von Beschwörungen, indem sie über ihren Verweischarakter hinaus „bezeichneten“ und „vergegenwärtigten“ (Rumpf 1987,222).

### *Vorsprachliche Wahrnehmung*

Rumpf unterscheidet damit unterschiedliche Symbolisierungsfähigkeiten, die sich in „Schichten“ organisieren. In einer Fußnote, die sich auf Habermas bezieht, ist ein Verweis auf eine Symbolform, genannt „Paläosymbole“, zu finden (Rumpf 1987,222). Paläosymbole erschlossen sich anhand von Sprachpathologie oder Traummaterial. Solche Symbole gestatteten, aus tiefenhermeneutischer Perspektive „vernünftige Rede“, aus der Umgangssprache als notwendiges Regulativ „wirklicher Rede“ abzuleiten, wie immer entstellt sie auch sei (Habermas 1973,155).<sup>49</sup> Sturm hat auf die psychoanalytische Kategorie in der Dimension sprachlichen Verhaltens im Museum hingewiesen. In der Symbolisierung der Paläosymbole tritt eine andere, nicht nur verzerrte, sondern *vorsprachliche*, ältere Kommunikationsform in den Blick, die sich gegen eine Umsetzung in geregelt-sprachliche Umsetzung sperrt: Bilder und Gefühle, die in Tiefenschichten der Kommunikation mit Dingen und Menschen unablässig hervorgebracht werden. Neben den strukturellen Bedingungen sogenannter „normaler“ umgangssprachlicher Kommunikation treten genetisch aufeinanderfolgende Stufen der

---

<sup>49</sup> Jürgen Habermas, Der Universalanspruch der Hermeneutik, in: Karl-Otto Apel (Hg.), Hermeneutik und Ideologiekritik, Frankfurt 1973

Symbolorganisation ins Blickfeld, die einen Hinweis auf *einen Dialog jenseits von Sprache zwischen Objekt und Subjekt* geben. In psychoanalytischer Entschlüsselung von „verzerrter Kommunikation“ läßt sich eine vorsprachliche, ältere Symbolorganisation, z.B. in Traumanalysen erschließen, die sich „gegen eine Umsetzung ihrer Gehalte in grammatisch geregelte Kommunikation sperrt“ (Habermas 193, 142). Bei solchen Paläosymbolen handelt es sich um „verhaltensteuernde Symbole, und nicht bloß um Zeichen, denn die Symbole haben echte Bedeutungsfunktion; sie stellen Interaktionserfahrungen dar“ (Habermas 1973,143). Vielmehr seien diese Paläosymbole vorsprachliche Symbole, die stark affektiv geladen seien und jeweils an bestimmten Szenen hafteten, *bei denen eine Trennung von sprachlichem Symbol und leibgebundener Expression fehle*. Sie seien „privat“ organisiert, wiesen auf eine „archaische Klassenbildung“ hin und tauchten in verdrängten Inhalten unter. Auf diesen Zusammenhang von Körper und Sprache werde ich im Kontext von Erinnern und Imaginieren noch zurückkommen (vgl. Kap. B 3)

Als „paläosymbolisch gebundene semantische Gehalte“ kapseln sie sich in die „sprachlich geregelte Symbolverwendung wie Fremdkörper“ ein, die in Verdrängungen als Verzerrungen aus dem unkontrollierten Eindringen in die Sprache resultiere, stellt Habermas fest. Aber: „In Prozessen der Sprachschöpfung [...] vollzieht sich eine echte Integration: Das paläosymbolisch gebundene Bedeutungspotential wird im kreativen Sprachgebrauch öffentlich eingeholt und für eine grammatisch geregelte Symbolverwendung verfügbar gemacht [...]. Das Moment des Gelingens am kreativen Sprachgebrauch ist eines der Emanzipation.“ (Habermas 1973,147) Ich würde hinzufügen: Emanzipation des Subjekts von den Regeln und Zwängen umgangssprachlicher Bedeutungsgeneration.

Rumpf zufolge sind in diesen Paläosymbolen frühe Erfahrungen in Symbolschichten gespeichert, die sowohl blind durchschlagen als auch den Erfahrungs- und Handlungsspielraum erweitern, sofern sie in ein Zusammenspiel mit realitätsbezogener Vernunft kämen. Durch den Hof, das „Halo“, das solche Symbolisierungen umgebe, werde Phantasieren möglich, das ebenso Sprachsymbole unterströme und als nicht-identisch lebendig bleibe gegen allgemein Anerkanntes, welches möglicherweise mit einem Wiedererkennen vergleichbar werde. Die Durchlässigkeit des Bewußtseins für solche Symbole kann - z.B. im künstlerischen Produktionsprozeß - neue Bewußtseinsfiguren in den Kommunikationsprozeß einfädeln. Solche Durchbruchstellen von Subjektivität

zeigten sich in Spuren, die die Glätte der normal-allgemeinen Strukturen „aufrauhten“ oder „durchbrächen“ (Rumpf 1987,62).

Hier deuten sich wichtige Kernbezüge für mein Konzept an: Gerade in der paläosymbolischen Erinnerungsmöglichkeit ist ein Potential für ästhetische Verhaltensweisen und Formen radikalierter Subjektivität im Deutungs- und Bedeutungszuweisungsprozeß anzusiedeln, welches Erkennen immer schon in den Zusammenhang von Wiedererkennen, d.h., im Verankern in der eigenen Wahrnehmungsgeschichte und damit im Subjekt ansiedelt. Paläosymbolisches Wahrnehmen, paläosymbolisch gebundene Bedeutung kann sich zunächst nur in „ungeregeltem“ Sprachgebrauch ausdrücken, in dem Maße, in dem eine Beziehung von Gegenstand und Subjekt gelingt. Oder andersherum: Eine Beziehung zwischen Subjekt und Objekt gelingt nur in dem Maße, wie die Ausdrucksweise eben solche „privaten“ Fremdanteile enthalten kann. Dieser Zusammenhang von Körper und Ausdruck geht meiner Meinung nach weit über Sprache hinaus auf vielfältige Formen gestisch-prozessualen Ausdrucks des „bewegt-Seins“ und damit der Bewegung, die dem stillgestellten Blick und den im Museum stillgestellten Dingen gegenläufig sind. Rumpf bezieht sich u.a. auf Lacan, der diese Spuren als das „andere Ich“ beschreibt, das, überlagert vom „moi“, dem Träger der strukturalen Aktivitäten des Alltags mit seinen Ordnungen der Sprache, der Dinge, der Ökonomie, sich nur im vorsprachlichen Begehren meldet und nur als Mangel Aufmerksamkeit erreicht: in Äußerungen des Leibes, der Erinnerungen, in Unstimmigkeiten des Vokabulars (vgl. Knigge, Kap. A 4).

### *Die erste Vision*

Rumpf unterscheidet zwischen einem in offenen Situationen situierten Handelnden und einem überschauenden Forscher: der erste reise mit Ungewißheit konfrontiert, während der zweite diese Ungewißheit nur prädikativ benennen könne. Das Urteilen und Erkennen des Handelnden sei mit „todesbedingter Ungewißheit durchtränkt“. Diese Ungewißheit sei für die Aktualität der Sozialwelt konstitutiv, für die dokumentierende, beschreibende und auslegende Arbeit eines Historikers hingegen nicht faßbar, da ihr das Moment der Ungewißheit der Kenntnis des Ausgangs einer Situation fehle, das den aktuell Handelnden bestimme (Rumpf 1987,102). Rumpf findet eine Erklärung in einer Notiz von E. L. Kirchner: „Immer mehr sehe ich, daß es darauf ankommt, im Bilde

auf die Formen und Farben zu kommen, die die erste Vision gestalten. Die ganze mühsame Arbeit des Malers läuft darauf hinaus, diese Punkte wiederzugewinnen auf der Fläche. So entstanden sicher die geheimnisvollen Dunkelheiten Rembrandts bei diesem Suchen. Erst wenn das Unbewußte instinktiv mit den technischen Mitteln arbeitet, kommt die reine Empfindung auf die Tafeln und die technischen Beschränkungen werden zu Helfern, nicht zu Hemmungen. Dann folgt nach dem Schaffen die hohe Ruhe und im Erschöpfungsrausch die eigentliche Vollendung.“ (Kirchner in. Rumpf 1987,104) <sup>50</sup>

Die „erste Vision“ sei demnach nicht etwas, was durch genaueres Hinschauen, durch Überprüfung oder Perspektiveverschiebung zu korrigieren sei, das es als vorläufig und anfänglich zu überwinden gelte. Vielmehr sei ebendiese „erste Vision“ gegen die sie schnell überlagerten Konventionen, Sichtgewohnheiten, Einordnungen etc. zu retten, frisch zu halten, auszuarbeiten; alle technischen Mittel hätten dazu zu dienen, diese erste Vision zu gestalten: „Das Konventionelle, das Unbekannte aussperrende Aufordnen der sozialen und natürlichen Welt wird unterlaufen - und zwar im Rückgriff auf die verschüttete vorprädikative Erfahrung. Die Übermacht und Gültigkeit der landläufigen und gesellschaftsfähigen Wahrnehmung erhält einen Stoß, sie wird untergraben, durch vorbegriffliche Erfahrung.“ (Rumpf 1987,105) In Gegenrichtung zu dem, was traditionell unter Bildung verstanden wird, wird hier *Anfängerhaftigkeit und Laienhaftigkeit ohne Führungsnotwendigkeit* hin zu einer „ersten Vision“ in ihrer Wucht und ihrem Lebensreichtum gegen die Überschaubarkeit von Ordnungsformen der Wirklichkeit behauptet. Es geht um *sinnliche Erlebnisse als Initialerschütterungen*, die eine Gestaltung, welcher Art auch immer, bestimmen (Rumpf 1987,106).

Auf der Grundlage der Gedanken von Rumpf läßt sich der Umgang mit kulturhistorischem Material in folgender These zuspitzen:

*Als unmittelbare Verbindung des Subjekts mit Vergangenen besteht ein Interesse an Geschichte nur, insofern sie Spuren der eigenen Geschichte enthält, und nicht umgekehrt. Bedeutungen sind verknüpft mit Erinnerungsspuren an Szenen des eigenen Lebens* (Rumpf 1987,65-67). Geschichtsbewußtsein könnte eine neue Realität dadurch erhalten, daß subjektives Arbeiten der historischen Dimension eigenen Empfindens nachgeht und dafür *einen Ort*

---

<sup>50</sup> Vgl. dazu auch Sturm 1996, 152: „Kostbarer Augenblick erster Begegnung, kostbar entwickeltes *eigenes (anderes) Wissen*. Was den Augenblick der *Erstbesteigung* so kostbar macht, ist schmerzlich, kraftvoll, fröhlich, lustvoll, vergeblich, zwanghaft ... erlebte Wiederkehr des Subjekts in seinem Gegenüber als besonderes, in der auch das Werk als Besonderheit entsteht.“

*weiß, an dem radikale Subjektivität ihren Arbeitsplatz hat: sich selbst als zutiefst historisch, als geworden zu begreifen und so unmittelbare Verbindung mit Vergangenen zu ahnen. Darin sehe ich erstmals eine Intention formuliert, wie sie meinem Entwurf eines Werkstatt-Museums zugrundeliegt (s. Teil C).*

### **Doppelt sprechen.**

#### **Die geschichtspädagogische Perspektive bei Volkhard Knigge**

Wo immer das Subjekt hervortritt, wird das in seiner Geschichte Unbewußte mitzubedenken sein. Ich muß daher psychoanalytisch orientierte Ansätze im Auge behalten und sie auf ihre Verwendungsfähigkeit für meinen später zu formulierenden „Werkstatt“-Gedanken überprüfen.

Detlef Hoffmann und Volkhard Knigge haben die Implikationen der psychoanalytisch orientierten Geschichtsdidaktik von Knigge unter kulturpädagogischen Gesichtspunkten auf museumspädagogische Arbeit übertragen. Museumspädagogik müsse, so lautet die Forderung, dafür sorgen, daß Menschen ihre Geschichte nicht vor der Tür des Museums abstreifen müssen, sondern daß sie diese Erfahrung sowohl thematisch wie auch aneignungsmethodisch zum Ausgestellten in Beziehung setzen können.<sup>51</sup> So müßten Besucher als „Co-Autoren“ der Ausstellung zum Zuge kommen, anstatt zum Verstummen gebracht zu werden, und Museumspädagogik müsse „Situationen in Ausstellungen ermöglichen, in denen sich solche, in die Gegenstände der Ausstellung hineingeschnittenen, auf sich und die Gegenstände selbst verweisende Subjekt-ausdrücke so mit sich konfrontieren können, daß sie sich in Auseinandersetzungen mit den Realien an diesen selbst übersteigen können“ (Hoffmann/Knigge 1988,126). Sinnenarbeit wird dabei als Denken verstanden, Erkenntnis und Sinnenentfaltung ohne die libidinöse Besetzung der Erkenntnisobjekte nicht als möglich erachtet, denn forschend neugierig sein könnten nicht nur Wissenschaftler, sondern auch Museumsbesucher, vor allem dann, wenn man ihnen dafür eine Basis schaffe. So müsse sich Museumspädagogik vor Ort und vor Sachen selbst immer wieder neu erfinden. Diesem Ansatz stimme ich voll zu, möchte allerdings modellhaft darüber hinausgehen: Wird von Hoffmann/Knigge formuliert, daß die von der Museumspädagogik angewandten Methoden

---

<sup>51</sup> Detlef Hoffmann, Volkhard Knigge, Museumspädagogik, in: Sebastian Müller-Rolli (Hg.), Kulturpädagogik und Kulturarbeit, Weinheim 1988



immer wieder auf die Gegenstände selbst zurückführen „müssen“, so möchte ich dem den Möglichkeitsraum des Wahrnehmungs-Offenen entgegensetzen, wie er nach meiner Lesart in dem geschichtsdidaktischen Ansatz von Knigge angelegt ist.

### *Das Subjekt*

Obwohl sich dieser Ansatz zunächst auf den schulischen Geschichtsunterricht bezog, ist er für mein Museumsmodell von Interesse. Ebenso wie die Überlegungen von Sturm relevant sind für den Umgang mit Kunst im Museum, erweist sich Knigges Ansatz als diskutabel für den Umgang mit jedwedem historischen Material. Knigge baut auf den Überlegungen von Rumpf auf und untersucht tieferliegende Schichten von dem, was Rumpf „Geschichtsbedürfnis“ nennt. Dabei befaßt er sich mit dem von Historikern vernachlässigten Bereich der Emotionalität in der Annäherung an Geschichte, indem er gerade freiere, subjektorientierte Formen des Umgangs mit historischem Material stützt.

Knigge geht davon aus, daß das Feld des Unbewußten der eigentlich latente Gehalt der Geschichte ist. Das Unbewußte sei ein entscheidendes Strukturmoment im Aneignungsprozeß von Geschichte, der von der Geschichtsdidaktik besonders stark vernachlässigt werde. Damit kritisiert er die normative Grundhaltung einer Geschichtsdidaktik, die übersehe, das Gehörte kaum jemals einfach wiedergegeben, sondern immer *gestaltet* werde. *In dieser Gestaltungsarbeit äußere sich das Subjekt.* Er stellt damit die Frage nach Umgangsformen der Geschichtsdidaktik mit ersten Äußerungen über historisches Material, mit Identifikationen, Einfällen, Phantasien, Emotionen, Erinnerungen, Übertragungen, etc., wie sie sich im Aneignungsprozeß bilden. Er stellt fest, daß solche subjektiven Äußerungsformen im Geschichtsunterricht entweder nicht vorgesehen seien oder durch Selbstdistanzierung zum Verschwinden gebracht werden. Durch deutliches Mißtrauen gegenüber dem, was Subjekten in einem ersten Zugriff auf Geschichte zur Geschichte wird, werde demzufolge eine Strategie der Ausgrenzung geradezu untermauert: „Daß das Subjekt hierin keinen heilsamen, sondern einen verstümmelnden Eingriff sieht, ihn nicht als Einführung in die Geschichte erlebt, sondern als Austreibung aus ihr, daß es sich gegen solche Interventionen sperrt, hartnäckig bei seinen Überzeugungen bleibt, sie notfalls versteckt und übertüncht, weil es mit seinen Erfahrungen, Gefühlen und Geschichten im Abzustoßenden enthalten ist, ist naheliegend

und erklärt - so unsere Hypothese - die Hartnäckigkeit, mit der das Entgleiste sich gegen *solche* Aufklärung sperrt.“ (Knigge 1988,45)<sup>52</sup>

Knigge bezieht sich auf die emotionale Ebene innerhalb des alltäglichen Geschichtsbewußtseins und rekurriert in der Subjektkategorie auf Freud und besonders Lacan, die das Unbewußte als strukturierendes Element des Subjekts angenommen haben. Sprechen als solches, die Erlaubnis zu freiem Sprechen in unzensurierter Breite nimmt hier eine zentrale Stellung ein, da Sprechen auf der Folie der Theorie von Lacan die Anerkennung des Begehrens beinhaltet. Lacan zufolge wird das Subjekt durch die Sprache erst hervorgebracht. Subjektivität wird in der Verknüpfung von Sprache und Unbewußtem bestimmt<sup>53</sup>. Die Subjektwerdung beginne mit dem Erkennen des Spiegelbildes, die Wurzeln des Ich/Selbst entspringen in der Identifizierung mit dem Selbstbild<sup>54</sup>. Demzufolge sei der Andere in dieses „imaginäre Feld“ eingebunden, der Andere ist in der imaginären Sphäre das Wunschbild des anderen. Das Imaginäre bleibe als Funktion der einbildenden Repräsentation dauerhaft lebendig und strukturiere Wahrnehmung und Objektbeziehungen mit (vgl. zum Imaginären auch Kap. B 3). Diese imaginäre Wahrnehmungsstrukturierung äußere sich fortlaufend in der Tendenz des Subjekts, sich im Abbild zu verlieren, Unterschiede zu verkennen, zu verleugnen oder auszumerzen, falsche Ganzheiten zu schaffen, den Mangel nur im Anderen zu situieren und sich in Allmachts- und Größenphantasien zu entäußern. Die imaginäre Totalität des Kindes erfahre eine Erschütterung durch die Entdeckung der Geschlechterdifferenz, die Lacan als die Frage nach Anwesenheit und Abwesenheit des „Phallus“, nicht als Organ, sondern als Signum der Vollständigkeit und Allmacht bezeichnet. Das Subjekt könne nur zu sich kommen, wenn es sein eigenes Begehren konstituiere, wenn es sich dem Gesetz der Trennung und der Differenz unterwerfe und den Mangel von Allmacht akzeptiere. Mit der Kastration, die hier als Befreiung verstanden wird, trete das Subjekt in das Feld der Sprache ein, die Sprache selbst sei der Mangel.

Knigge faßt Lacan`s Sprachtheorie im Hinblick auf sein Thema folgendermaßen zusammen:

1. Sprache reduziert sich nicht auf die Funktion von Informationstransport und Kommunikation, sondern ist die lebendige Struktur, die das

---

<sup>52</sup> Volkhard Knigge, „Triviales“ Geschichtsbewußtsein und verstehender Geschichtsunterricht, Pfaffenweiler 1988

<sup>53</sup> Vgl. Gerda Pagel, Lacan zur Einführung, Hamburg 1991

<sup>54</sup> Vgl. Lacan, Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktionen, in: Haas 1986 (a)

Subjekt erst erzeugt: Das Subjekt hat die Sprache nicht, es ist in ihr verborgen.

2. Insofern das Subjekt begehrendes, gespaltenes Subjekt des Unbewußten ist, spricht es nicht, sondern es wird gesprochen, der Sinn seines vollen Sprechens entgleitet ihm ständig.

3. Der Diskurs des Subjekts ist zerklüftet, überdeterminiert und dezentriert. Sein voller Sinn ist nicht auf der manifesten Ebene (Signifikat), sondern als latenter Inhalt im Manifesten (Signifikant), so daß selbst das unsinnigste Sprechen nicht allein unsinnig ist.

### *Das Unbewußte*

Lacan zufolge ist das Unbewußte „der Teil des konkreten Diskurses als eines überindividuellen, der dem Subjekt bei der Wiederherstellung der Kontinuität seines bewußten Diskurses nicht zur Verfügung steht.“ (Lacan 1986, 97)<sup>55</sup> Auch versteht es Lacan als „das Kapitel meiner Geschichte, das weiß geblieben oder besetzt gehalten wird von einer Lüge. Es ist das zensierte Kapitel“, dessen Wahrheit wiedergefunden werden könne im Körper, in Erinnerungen an die Kindheit, in der semantischen Entwicklung, in der Tradition und in den Spuren, „die notwendig sind, um das gefälschte Kapital in Übereinstimmung zu bringen mit den anderen, die es umgeben.“ (Lacan in Haas 1986 (b), 99)

Knigge folgert, daß *das Unbewußte sich auf die Geschichte selbst als Entwurf und auf die Aneignung von Geschichte auswirken müsse*. So sei es naiv, diese Struktureigenschaft des Subjekts zu mißachten oder gar zu übersehen. *Qua Natur liege sie quer zu jedem Versuch einer Didaktisierung*. So ergeben sich aus der psychoanalytischen Subjekttheorie radikale Konsequenzen für die Auffassung von Geschichte: Geschichte ist demzufolge eine Verobjektivierung des Begehrens, das heißt, des unbewußten Wunsches, und bestimmt von der Logik dieses unbewußten Wunsches. „Anders gesagt, das unbewußte Geflecht entstellter Signifikanten gestaltet nicht nur den Diskurs des Subjekts, sondern mit ihm auch seine (Welt-)Wahrnehmung und sein Handeln; d.h., es schreibt sich in die „Realität“, in die Geschichte selbst ein.“ (Knigge 1988,114)

Knigge folgt damit der Auffassung von Deleuze und Guattari, derzufolge es nicht die „gesellschaftliche Produktion von Realität auf der ei-

---

<sup>55</sup> Lacan, Leeres Sprechen und volles Sprechen in der psychoanalytischen Darstellung des Subjekts, in: Haas 1986 (b)

nen, Wunschproduktion von Phantasie auf der anderen Seite“ gebe. Vielmehr sei die gesellschaftliche Produktion allein die „Wunschproduktion selbst unter bestimmten Bedingungen“ (Deleuze/Guattari 1974,38).<sup>56</sup> Ebenso im Vergangenheitsmaterial wie im Diskurs des Subjekts gebe es ein „Anderes“, ein „Gesperrtes“, das sich auf dem *Weg der Übertragung* mit dem Unbewußten in der Geschichte verbinde. „Vielmehr verbinden sich das Register des Unbewußten in der Geschichte mit dem Unbewußten des Subjekts auf dem Weg der Übertragung. Die Übertragung ist ihrem Wesen nach selbst unbewußt und jenseits des Wollens des Subjekts angesiedelt.“ (Knigge 1988,116)

Als „Übertragung“ wird in der Psychoanalyse der Vorgang bezeichnet, wodurch die unbewußten Wünsche an bestimmten Objekten im Rahmen eines bestimmten Beziehungstypus, der sich mit diesen Objekten ergeben hat, aktualisiert werden. Psychologisch wird Übertragung in verschiedenen Bedeutungen verwendet: der Übertragung von Sinnesindrücken, z.B. einer Wahrnehmung von einem Sinnesgebiet auf ein anderes, Übertragung von Gefühlen und Übertragung von Lernerfahrungen und Gewohnheiten: „Die Begegnung mit Übertragungsäußerungen in der Psychoanalyse, einem Phänomen, von dem Freud immer wieder betonte, wie befremdlich es sei, machte es möglich, die Übertragungsaktion in anderen Situationen zu erkennen, sei es, daß diese gerade der betreffenden Beziehung zugrunde liegt ..., sei es, daß sie in einem anderen, jeweils zu bestimmenden Rahmen eine wichtige Rolle spielt (... auch Lehrer-Schüler ...).“ (Laplanche/Pontalis 1992, 551)<sup>57</sup> Diese *Übertragung entzieht sich absichtsvoller Herstellung*: „Sie kann nicht absichtsvoll hergestellt oder initiiert werden, sondern sie geschieht dem Subjekt, ist ein Diskurs, der sich nicht aussprechen, sondern nur „ausagieren“ kann - ähnlich dem latenten Trauminhalt, der als solcher auch nicht aussprechbar ist, sondern der als Signifikantenverkettung „geschieht“.“ (Knigge 1988,116)

*Eben dieser Kontrollverlust ist als Möglichkeits- oder Ausdehnungsraum des Ästhetischen zu beschreiben, geht mit dem Ästhetischen doch immer das Gefühl des Unabschließbaren, Offenen, nicht Kontrollierbaren einher. Dieser Möglichkeitsraum öffnet sich als Grenzerfahrung: Orientierungslos, im Übergang (aber zu was?), als Aussetzung (an was?), in der ein Individuum seiner eigenen Erfahrungsgeschichte begegnet in Vorliebe oder Abneigung, im Aufleuchten von Ereignisfragmenten, in Gefühlsfetzen.*

<sup>56</sup> Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Anti-Ödipus*, Frankfurt 1974

<sup>57</sup> J. Laplanche, J.-B. Pontalis 1992

An dieser Grenze steht man zunächst irritiert, gleichwohl es einen Einstieg in sein eigenes Archiv zu geben scheint: „Irgendwie“ bleibt meine Aufmerksamkeit hängen, „plötzlich“ überkommt mich ein Gefühl, „unerwartet“ nimmt mich etwas gefangen. Ein Gegenstand irritiert mich, scheint mich in Panik zu versetzen, saugt mich auf, absorbiert mich, läßt die Grenzen verschwimmen. Wage ich, einzutauchen, und damit den Abstand zur gut organisierten Gegenständlichkeit aufzugeben? Bietet mir der Raum die Möglichkeit, mich solchen Prozessen auszusetzen, sie geschehen zu lassen, sie auszukosten? Meine *eigene* Geschichte mit dem Gegenstand zu beginnen? Die Bilder, Worte, Gedanken treiben zu lassen? Diese Phänomene der Verunsicherung lassen sich beschreiben - ich deute sie später positiv im Sinne meines noch auszuführenden Modells.

Auf der Ebene des Diskurses des Wissens, so Knigge, erscheine eine Redundanz als diffuses Rasonieren, als merkwürdiger, unerwarteter Gefühlsausdruck, als unpassender Affekt, als abseitiger Einfall, als unerklärliche Assoziation - also als Effekte, die durch das Aufkommen von unbewußter Angst, als einem weiteren Moment der Übertragung eine Verstärkung erführen. Die tendenzielle Auflösung der Grenzen zwischen Subjekt und Vergangenheitsmaterial führe zu einem unkontrollierbaren Verschwimmen, so daß sich das Subjekt auf der Beziehungsebene von einem Verlust seiner selbst bedroht fühle. Gegen diese Bedrohung würden nun vom Subjekt Formen der Angstabwehr aufgebaut, so daß sich die Übertragung ebenso in Formen des Widerstandes gegenüber dem Vergangenheitsmaterial äußern könne. Dazu zählten Versuche, das Vergangenheitsmaterial selektiv und möglichst affektneutral wahrzunehmen, ebenso wie Versuche, es neu zu formulieren. Starre Identifikation, Umverwandlung bis hin zur totalen Anverwandlung deutet sich hier als Verleugnung von Differenz, Verwerfung des „nicht-spiegelnden Anderen“ (Lacan), „Verwerfung des Vergangenheitsmaterials“ als subjektgerechte, den „imaginären Anteilen dienende“ (Lacan) Abwehr. Gerade diese Prozesse könnten sich jedoch als „Geschichtsgeschichten“ verobjektivieren.

### *Geschichtsgeschichten*

Damit bezeichnet Knigge die Aneignung von Geschichte als Doppelbewegung: Der historische Gegenstand evoziere etwas am Subjekt - Assoziationen, Erinnerungen, Querverbindungen, Gefühle, Körperzustände -, er vermittele Subjekteigenschaften, er setze Effekte am Subjekt, die sich zu Spuren verdichten könnten. Gleichzeitig bildeten sich die Subjekte selbst in den historischen Stoff ein mit Vorerfahrungen, affektiven Prägungen und (unbewußten) Wünschen. Im Lichte der vorgestellten Auffassung von Geschichtsaneignung erscheinen sie als Produktivkräfte - Effekte, die hier für einen latenten Gehalt an Objektivierung stehen und nicht allein für einen Mangel an wissenschaftsgeleiteter Bewußtseinsbildung. Eine Unterscheidung zwischen *trivial* und *nicht trivial* wird obsolet. Solche Geschichtsgeschichten seien als Antworten auf die *Beziehungsbewegungen zwischen Subjekt und Vergangenheitsmaterial* zu verstehen, auf wissenschaftlicher Ebene ebenso wie auf laienhafter, bei Forschern ebenso wie bei Lernenden: „Der Bewegung vom Vergangenheitsmaterial hin zum Subjekt entspricht die Gegenbewegung vom Subjekt hin zum Vergangenheitsmaterial. Sei es, weil der Forscher oder Lernende schon auf der manifesten Ebene des Vergangenheitsmaterials mit dem Stoff eigener Verdrängungen konfrontiert wird; sei es in Gestalt der Gegenübertragung, mit der sein Unbewußtes auf die latenten Gehalte der Geschichte und die aus ihnen resultierenden Übertragungen antwortet; sei es, weil das Begehren im Vergangenheitsmaterial Signifikanten seines Wunsches findet.“ (Knigge 1988,117)<sup>58</sup>

Knigge schlußfolgert, daß das Vergangenheitsmaterial innerhalb der Geschichtsgeschichten aus der „Ordnung des Wissens“ in die „Ordnung des Begehrens“ (Lacan) überführt werde. Es entstünden *Metaphern einer anderen Geschichte*, aus der Perspektive des Wissens möglicherweise falsche, unlogische, irrationale Diskurse, dem Subjekt aber Träger einer Wahrheit, die sich als die *Wahrheit der Geschichte des Subjekts* erweise: Sie könne sich als Redundanz, als Fehler, Sprung, Entgleisung oder Irrationalität zeigen. *Gerade erst darin erscheine als Wurzel und Prozeß produktiver Aneignung das Begehren des Subjekts, sich mit Hilfe des Vergangenheitsmaterials zu artikulieren* und im Vergangenheitsmaterial auf ein anderes Begehren zu treffen, nämlich das Begehren des Anderen. Gerade das Auftauchen von Geschichtsgeschichten zeige das Zustandekommen einer Beziehung zwischen Subjekt und Vergangen-

---

<sup>58</sup> Knigges Auffassung deckt sich hier mit dem Vorschlag von Pazzini, das Museum als „Ort des Begehrens“ zu beschreiben

heitsmaterial an, in der die volle Geschichte des Subjekts erst erscheine: „In der Abwesenheit von Geschichtsgeschichten müssen wir mit Lacan die Abwesenheit des Subjekts in seiner schärfsten Form erkennen; mag sie nun einer Austreibung oder einer Selbstzensur, wie sie in der Schule aus Opportunitätsgründen nahe liegt, verdankt sein. Denn das Subjekt ist nur ganz da und kann nur dort ganz sein, wo volles Sprechen ihm erlaubt und möglich ist ... Denn die volle Geschichte des Subjekts ist eben gerade da ... wo seine Rede „quietscht“ und „quietschen“ darf.“

(Knigge 1988,119)

Knigges Grundforderung für den Geschichtsunterricht ist, daß es seitens des Lehrenden darum gehen müsse, Situationen zu schaffen, in denen Schüler ihre Beziehung zum Vergangenheitsmaterial voll entfalten können und zum Ausdruck bringen dürfen, d.h., Geschichtsunterricht müsse sich erfahrungsbezogen und handlungsorientiert gestalten, sinnlich-praktische Aneignungsweisen einschließen und dürfe nicht auf Affektdämpfung und Selbstdistanzierung hin ausgerichtet werden. Er nennt das „verstehend unterrichten“. Die Frage nach „falschem“ oder „richtigem“ Bewußtsein, das einer Aufklärung bedürfe, wird als Rollenzuschreibung mit „imaginärem“ Charakter identifiziert, die den Blick auf das Subjekt und seinen Diskurs verstelle. Schüler würden so als erzählende Subjekte vermieden und auf die Rolle der Aufzuklärenden oder Manipulierten reduziert: „Verstehen im Geschichtsunterricht ist - so stellen wir ausdrücklich fest - darauf angewiesen, in den Schülern nicht mehr und nicht weniger zu sehen als Subjekte, die eine Geschichte erzählen, eine Geschichte, die Mittencharakter hat.“

(Knigge 1988,126)

Knigges Rat für Unterrichtende ist, erzählen zu lassen und noch mehr erzählen zu lassen, bis ein „überraschender Sinn aufblitze“ und ein neues Erzählen anhebe. Der möglichen Kritik gegenüber einer Form verstehenden Unterrichtens nach mangelnder fachwissenschaftlicher Wahrheit begegnet er mit dem veränderten Platz von Argument und Urteil: Sie folgten dem Verstehen nach und fänden so eine Stütze im Subjekt selbst, das ein Begehren zu wissen und einen Hunger nach Wahrheit habe. Wahrheit in diesem Sinne sei immer die „Wahrheit des Subjekts“, welches sich Lacan zufolge durch die „Suche nach Wahrheit“ konstituiere<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> Jacques Lacan, Symbol und Sprache als Struktur und Grenzbestimmung des psychoanalytischen Feldes, in Haas 1986 (c), 4

Bezogen auf den Umgang mit historischen Objekten läßt sich nun als These formulieren, daß die Untersuchungen Knigges nahelegen, *daß es etwas wie objektives Sprechen über Objekte gar nicht geben kann.*

Geschichtsdidaktik zeigt hier ihren doppelten Boden: *Umgang mit historischem Material schließt immer den Umgang mit der eigenen Geschichte ein.* Um einem Gegenstand demzufolge als Subjekt begegnen zu können, spielt Subjektivität des Zugangs nicht nur eine erhebliche Rolle, sondern ist vielmehr die Grundbedingung produktiver „Aneignung“. Der Vorschlag des unendlichen Erzählens anhand eines Gegenstandes, das monologisierende Sprechen, welches überraschend „Sinn“ aufblitzen läßt, schließt an die Vorstellung an, daß das Unbewußte nur dialogisch erfahren, nicht aber in der reflexiven Einsamkeit interpretativ erfaßt werden könne, sich also immer an einen anderen richte. Ich möchte das monologische Erzählen allerdings noch anders wenden: als ein Eintauchen in das eigene Inventar, in eigene Gedächtnisfolien, in die eigene Erfahrungsgeschichte, um sich damit in „innere Archivarbeiten“ (Sloterdijk) zu versenken. Daß darin nicht nur Inhalte und Informationen, sondern ebenso Erinnerungen an die informierenden Szenen eine Rolle spielen, werde ich später ausführen ( Kap B 2 und 3).

Ich habe jetzt mit dem Vorschlag des subjektiven Vergewärtigens (Rumpf) und der „quietschenden Rede“ (Knigge) zwei für mein didaktisches Denken wichtige, vielleicht zentrale Grundpositionen aus der Literatur herausgefiltert, möchte aber, bevor ich mein Denken und Entwerfen konkretisiere, noch einen dritten Schritt der Vergewisserung tun, nämlich der Frage nachgehen, was eigentlich die Wahrnehmung für die Konstitution des Subjekts und seines Erkenntnisvermögens leistet. Ich beziehe mich dabei auf Maturana/Varela, da sie die Subjekt- und Körperbedingtheit unserer Wahrnehmung und Wirklichkeitskonstruktion ins Blickfeld rücken und so Wahrnehmen beispielhaft eindringlich und überzeugend wahrnehmbar machen. Dabei verfolge ich den Gedanken der „Wahrheit des Subjekts“ (Lacan) auf der neurobiologischen Ebene weiter.



## Wahrnehmen.

### Die konstruktivistische Perspektive bei Humberto Maturana und Francesco Varela

Es scheint zunächst weit hergeholt, sich mit einer neurobiologischen Position im pädagogischen Kontext des kulturhistorischen Museums zu befassen. Rudolf zur Lippe hat jedoch mit seiner Grundlegung einer anthropologischen Ästhetik nicht nur Fragen der Wahrnehmung, sondern auch der Geschichte aus biologischem Leben heraus bestimmt, um im Biologischen eine Tiefendimension ästhetischer Überlegungen darzustellen.<sup>60</sup>

Auch Bernd Woltmann hat darauf aufmerksam gemacht, daß durch das naturwissenschaftliche Standbein des Konstruktivismus alte Diskussionen der Pädagogik und Didaktik - also auch der Museumspädagogik und -didaktik - neu geführt werden müssen<sup>61</sup>. Für meinen „Werkstatt“-Gedanken des Museums finde ich in den Arbeiten von Maturana und Varela eine Auffassung von Subjekt und Wahrnehmung vor, die eine Relativität von Beobachtungen behauptet, wie sie mir für ästhetische Arbeit besonders geeignet erscheint, subjektives Erleben und Erfahren, „Einfühlen“ in Dinge beschreibbar zu machen. Es geht dabei um individuellen Sinn und die ästhetische Arbeit daran und nicht um wahr-falsch-Entscheidungen. Subjektiver Sinn wird dabei als letztlich unzugänglich respektiert. Gerhard Frank hat mit Verweis auf Maturana/Varela darauf aufmerksam gemacht, daß auf der Grundlage der Neurobiologie immer der Körper als das ursprüngliche Organ der Erfahrung angesehen wird und damit eine Begründung für „Hands-on“-Museen entwickelt.<sup>62</sup> Die körperliche Verfaßtheit der Wahrnehmung greift aber m.E. viel weiter als zur Forderung, Dinge berühren zu müssen, um sie begreifen zu können. Ich sehe sie auch als Indikator dafür, daß, wie Rudolf zur Lippe sagt, „jede Didaktik des Ästhetischen unsinnig“ ist, da ästhetische Bildung nur Selbstgestaltung und Selbstbildung sein kann“ (zur Lippe 1987,469).

---

<sup>60</sup> Rudolf zur Lippe, Sinnenbewußtsein, Grundlegung einer anthropologischen Ästhetik, Hamburg 1987, 116

<sup>61</sup> Bernd Woltmann, Planen, Autopoiese und Sozialpädagogik. Ausführungen zu einer Epistemologie didaktischer Wirklichkeitskonstruktion, in: Theodor M. Bardmann..., Irritation als Plan: Konstruktivistische Einredungen, Aachen 1991

<sup>62</sup> Gerhard Frank, Das Bild dahinter. Zur Philosophie des Hands on, in: Nel Worm (Hg.), Hands on! Kinder und Jugendmuseum. Kulturort mit Zukunft. Konzepte und Modelle im internationalen Spektrum, Unna 1994

Knapp gefaßt läßt sich die Konzeption von Erkenntnis und Wirklichkeit bei Maturana/Varela folgendermaßen zusammenfassen: *Wirklichkeit und Erkenntnis sind nicht unabhängig voneinander, Erkenntnis ist der Autopoiese der Erkennenden untergeordnet; da es keinen absoluten Beobachter gibt, ist Objektivität unmöglich, so daß die Frage nach einer objektiven Realität sinnfrei wird.* Vorgänge im Nervensystem lassen deutlich werden, daß bei Wahrnehmungsereignissen eine Trennung von „innen“ und „außen“ nicht möglich ist. Schlüsselbegriffe sind für mich in diesem Zusammenhang Autopoiese und Beobachter.

Maturana/Varela ist vorgeworfen worden, eine autistische, solipsistische Welt der Individuen zu konstruieren.<sup>63</sup> Möglicherweise ist das so, bleibt doch die tatsächliche Entwicklung des Subjekts und die Genese sozialer Identität ungeklärt. Zwar ist bei der Konzeption des Beobachters nur am Rande vom Subjekt die Rede, vielmehr geht es generell um die Regeln lebender Organismen, nicht die Verfaßtheit eines Selbst als eines gesellschaftlichen Individuums.

Ich meine jedoch, daß die Auffassung der Neurobiologie, die davon ausgeht, daß das Individuum es nicht mit von ihm unabhängigen und daher unbeeinflußten „Objekten“ zu tun hat, sondern interaktiv mit ihnen verschränkt ist, eine Auffassung von Gegenstandswahrnehmung vorantreibt, die die subjektive Bestimmtheit jedes Wahrnehmungsgeschehens verdeutlicht. Ich wende mich also der Wahrnehmung nicht außerhalb ihrer Geschichtlichkeit, sondern vielmehr innerhalb derselben zu und dem, was darin und dadurch beim Individuum geschieht, und was, wie sich zeigen wird, als Teil der Subjektaktivität anzusehen ist, wodurch sich das Schwergewicht vom Aspekt der Wahrnehmungskontrolle auf den der Wahrnehmungsautonomie verlagert.

### *Autopoiese*

Autopoiese sei, so Varela, eine Explikation der Autonomie des Lebens (Varela 1988,119)<sup>64</sup>. Maturana/Varela haben den Begriff der Autopoiese als Begriff für die Selbstgestaltung von Lebewesen geprägt. Autopoietische Systeme sind demnach *plastische Systeme, die ihre jeweilige Struktur variieren können*, d.h., sie wachsen, altern, lernen, differenzieren sich, etc. Unter Autopoiese wird die Organisation lebender Systeme verstanden, die

---

<sup>63</sup> Vgl. Norbert Schneider, Erkenntnistheorie im 20. Jahrhundert, Stuttgart 1998

<sup>64</sup> Francisco J. Varela, Autonomie und Autopoiese, in: Siegfried J. Schmidt, Der Diskurs des radikalen Konstruktivismus, Frankfurt 1988

aufgrund ihrer Organisation sich selbst homöostatisch regulieren und durch ihre Aktivität ihre eigene Organisationsform konstant halten können. So ist ein autopoietisches System materiell-energetisch offen, organisatorisch und funktional hingegen geschlossen. Seine Aktivitäten dienen nur einem einzigen Ziel: sich als System selbst zu erhalten: „Und es ist diese Eigenschaft, auf die ich mich beziehe, wenn ich Lebewesen *autopoietische* Systeme nenne, die nur dann lebendig sein können, wenn sie sich in Autopoiese befinden.“ (Maturana 1988,289) <sup>65</sup> Aufgrund seiner Struktur bestimmt ein autopoietisches System seine Zustandsfolgen selbst. Sie können zwar von außen gestört, nicht aber von Einwirkungen determiniert werden. Autopoiese ist, nach Maturana/Varela die Kondition von Lebendig-Sein.

### *Der Beobachter*

Wahrnehmungen sind innerhalb autopoietischer Prozesse außerhalb der Rolle des Beobachters nicht möglich. Der Beobachter definiert etwas als eine Einheit und kann es dadurch auf verschiedenen Ebenen betrachten. Die Unterscheidung, ob etwas „innen“ oder „außen“ geschehe, betrifft das Konzept des Beobachters, für den erst dann etwas, das er beschreiben könne, zu einem Gegenstand werde, wenn er ihn von anderen unterscheiden kann. Das Nervensystem „empfangt“ also keine „Information“, sondern bringt vielmehr eine Welt hervor, was die populäre Metapher vom Gehirn als Computer als falsch kennzeichnet.

Beobachten als Beschreiben ist bei Maturana/Varela gleichgesetzt mit einer universalen menschlichen Tätigkeit. Ausgehend von dieser grundlegenden Lebens-praxis gilt es, auch museumsdidaktische Überlegungen neu zu entwickeln. Wissenschaftliche Beobachtung ist nichts anderes als eine Spezialform dieser grundlegenden, beobachterabhängigen Disposition.

Die Bedingung, die uns zu Beobachtern macht, versteht Maturana als Operation in einem „sprachlichen Bereich“, der die Erzeugung eines „Metabereichs von Beschreibungen“ erlaubt (Maturana 1988,116). Nun kann aber als eine *Beschreibung*, die Umstände ihres Entstehens konnotiert, *jedes Verhalten von einem Beobachter gesehen werden*, denn eine Beschreibung ist konstitutiv nicht eine Beschreibung von etwas, sondern ein Verhalten in einem konsensuellen Bereich. So existieren wir als lebende

---

<sup>65</sup> Humberto Maturana, Biologie der Sozialität, in: Schmidt 1988

Systeme zwar in vollständiger Einsamkeit innerhalb der Grenzen unserer Individualität. Nur *dadurch, daß wir Objekte unserer Beschreibungen sind, bestimmen wir über uns selbst hinaus einen Bereich von Selbsterkenntnis durch Selbstbeschreibung.*

Nehme sich der Beobachter in seinem Wirken an, so Maturana, müsse er das Beobachten selbst erklären und damit die Biologie einbeziehen, und zwar nicht als „Begrenzung grundlegender Ausdrucksfähigkeiten“, sondern „als *die* Bedingung der Möglichkeit aller Beobachtungen“ (Maturana 1996,52). Im Horizont der Beobachterfrage ergibt sich, *daß das Beobachtungsvermögen prinzipiell aus dem erzeugenden Mechanismus hervorgeht, mit dem man es erzeugt* - damit ist der Körper die Bedingung der Möglichkeit und es geht um eine Epistemologie des Lebendigen und damit nicht Kontrollierbaren, Offenen, Unabschließbaren.

### *Wahrnehmen*

Heinrich Berger zufolge ist der Konstruktivismus ein dynamischer interdisziplinärer Diskussionszusammenhang, dessen besonderes Augenmerk dem alltäglichen Erkennen gilt, welches, ebenso wie Wissenschaft, subjekt- und kontextabhängig ist (Berger 1994, 195)<sup>66</sup>. Maturana und Varela zufolge ist Erkennen als ein andauerndes Hervorbringen einer Welt durch den Prozeß des Lebens selbst zu verstehen. Eine besondere Rolle spielt dabei das Konzept der autopoietischen Systeme, das mit herkömmlichen Vorstellungen von Wahrnehmung und Erkenntnis bricht. Konstruktivistische Vorstellungen im Sinne von Maturana/Varela beschreiten einen Weg der „relativen Objektivität“, die besagt, daß jede Wirklichkeit stets durch das Handeln und das aktive Erkennen des Beobachters konstruiert werde, da unsere Sinnesorgane kein getreues Abbild einer unabhängigen Realität liefern, unser Wahrnehmungssystem in keinem direkten Kontakt zu unserer Umwelt stehe (Berger 1994,199). *Vielmehr sei Wahrnehmung eine Bedeutungszuweisung zu an sich neuronalen, d.h., bedeutungsfreien Prozessen, also eine Konstruktion und Interpretation.*

Zur Beschreibung der Wahrnehmung schlägt Maturana vor, das „Nervensystem unter der Perspektive seiner Operationen als System eines geschlossenen neuronalen Netzwerks zu betrachten“ (Maturana 1988,104)<sup>67</sup>.

---

<sup>66</sup> Heinrich Berger, Konstruktivistische Perspektiven in der Sozialpsychologie. Schizophrenie als andere Seite der Normalität, in: Heiner Keupp (Hg.), Zugänge zum Subjekt. Perspektiven einer reflexiven Sozialpsychologie, Frankfurt 1994

<sup>67</sup> Maturana, Humberto, Kognition, in: Schmidt 1988

Er vergleicht diese Geschlossenheit mit einem Piloten beim Instrumentenflug, der, wenn er ohne Sicht fliege und lande, die Anzeiger der Instrumente innerhalb genau spezifischer Grenzwerte halten oder einer Reihe spezifischer Grenzwerte folgen müsse. Angesprochen auf die gelungene Landung, läßt Maturana ihn antworten, er sei nicht geflogen, sondern habe statt dessen seine Anzeigergeräte in bestimmten Bereichen konstant gehalten. Die Übertragung auf die *Wahrnehmung*, folgert er, *gehört als Phänomen zum Bereich der Beschreibungen, den ein Beobachter festlegt*. Was auf diese Art und Weise in der Operation des Nervensystems stattfindet, sei immer die gleiche Art von Prozeß, nämlich „Unterscheidungen zwischen Relationen relativer neuronaler Aktivitäten durch Beziehungen zwischen relativen neuronalen Aktivitäten, usw. in potentiell rekursiver Weise.“ (Maturana 1988,104). Will sagen: *Wir stellen Beziehungen her, indem wir beschreiben, wir stellen Beziehungen her, indem wir unterscheiden, wir unterscheiden, indem wir beschreiben, indem wir sprachliche Beschreibungen auf Objekte beziehen*. Objektivität versteht Maturana im Sinne von Objekten, auf die sich sprachliche Beschreibungen beziehen und definiert so ein Netzwerk von Beschreibungsrelationen, in dem *Objektivität nur als eine Relation* vorkommt (Maturana 1988,113).

Wahrnehmung von Täuschung zu unterscheiden, wird im Horizont der Beobachterfrage unmöglich, da nicht mit „Fingerzeigen externen Ursprungs“ zu rechnen sei: Lebende Systeme folgen keinen äußeren Anleitungen, die Wirklichkeit des Beobachters erlaube keinen Zugang zu einer von ihm unabhängigen Realität. Deshalb deutet Maturana die Frage, was Erkennen sei zu der Frage um, *was zu tun sei, um Erkenntnis zu ermöglichen. Um beurteilen zu können, ob jemand die richtige Antwort auf eine Frage z.B. kenne, müsse zunächst geklärt werden, was als Antwort „gelten gelassen“ werde - Wissen gerät dadurch in die Abhängigkeit der Beurteilung durch andere*. (Ähnlich argumentiert auch Sturm auf der Grundlage von Lacan, vgl. Sturm Kap. A 3). Das Konzept des Beobachters erfordert also, sich mit einer „Objektivität in Gänsefüßchen“ zu begnügen: „Würde ich von der Möglichkeit der objektiven Erkenntnis ausgehen, dann wäre das Thema „Beobachter“ nicht weiter problematisch, und es gäbe dann eine ultimative Realität. Ich gehe aber von der Subjektivität der Erkenntnis aus. Deshalb ist der „Beobachter“ ein Problem, für das ich eine Erklärung geben muß. Also zeige ich durch ein bestimmtes Verfahren, daß die problematische Entität des „Beobachters“ durch ihr Operieren Systeme beschreiben kann, die, wenn man sie operieren läßt, zu Operationen führen werden, die diejenige Person als Beobachter ausführt. Das mündet am Ende in einen kognitiven „Zirkel“, in einen

Zirkel kognitiver Operationen.“ (Maturana in Rigas/Vetter 1990, 58) .<sup>68</sup> Deshalb stehen für eine Argumentation keine vom Beobachter unabhängigen Faktoren zur Verfügung, die z. B. Wahrnehmung von Täuschung zu unterscheiden vermögen - diese sind allein gesellschaftlich verbürgt. Die Kriterien der Akzeptanz von Erklärungen sind je nach dem Bereich, für den diese Erklärungen gelten sollen, unterschiedlich; die verschiedenen Realitätsbereiche sind gleichberechtigt.

Maturanas These lautet, daß der Mensch „im Beziehungsraum“ existiert (Maturana 1994,95). Da innerhalb des menschlichen Nervensystem alle Elemente einer ständig wechselnden Beziehungsdynamik unterliegen, erscheinen dem Beobachter Vorgänge wie z.B. Laufen oder Ruhen als „senso-motorische Korrelationen“, gleichwohl es sich dabei um „relationale Phänomene“ handle. So repräsentiert das Nervensystem nicht die Außenwelt, sondern ist nur als innerorganisches Geschehen eine senso-motorische Korrelation (Maturana 1994,99).

Der Plastizitätsreichtum des Nervensystems sei darin begründet, daß es sich kontinuierlich in Wandel befinde, in Einklang mit dem Wandel des Milieus und als Resultat der Auswirkungen seiner Interaktionen. Es sei nicht darin begründet, daß es Abbildungen von Dingen der Welt produziert. In dieser Plastizität läßt sich die Wechselbeziehung von Wahrnehmendem und Wahrgenommenem als ein endloser gegenseitiger Formungsprozeß begreifen: Ich forme mich durch meine Art des Wahrnehmens. Indem Maturana/Varela unsere Erfahrungen als in unauflöslicher Weise mit unserer Struktur verknüpft beschreiben, rückt eine Körperwahrnehmung ins Blickfeld, die davon ausgeht, daß wir nicht den „Raum“ der Welt sehen, wenn wir sehen, sondern daß wir unser „visuelles Feld“ erleben, und, anstelle der „Farben“ der Welt, wir „unseren chromatischen Raum“ erleben. (Maturana/Varela 1987,31). *Individuell-körperliches Wahrnehmen ist ins Zentrum jeden Wahrnehmungsaktes zum Zeitpunkt der Wahrnehmung gelegt. Die Erfahrung von jedem Ding „da draußen“ werde auf eine spezifische Weise durch die menschliche Struktur konfiguriert, welche „das Ding“, das in der Beschreibung entsteht, erst möglich mache.* (Maturana/Varela 1987,31).

---

<sup>68</sup> Volker Riegas, Christian Vetter (Hg.), Zur Biologie der Kognition: Ein Gespräch mit Humberto R. Maturana und Beiträge zur Diskussion seines Werkes, Frankfurt 1990

## *Erkennen*

*Maturana/Varela schlagen eine Auffassung von Erkennen als Tun in der Wechselwirkung mit Tun als Erkennen vor, deren Kern ein Hervorbringen, also ein produktiver Akt des Beobachtens und Beschreibens ist. Indem so jeder Akt des Erkennens eine Welt hervorbringt, wird die Art, wie die Welt uns erscheint, zirkulär. Diese Bündelung von Handlung und Erfahrung findet auch bei Maturana/Varela in der Sprache statt. Zwar sei unsere Wirklichkeit sensomotorisch erzeugt, aber mit Hilfe unserer Sprache orientierten wir uns gegenseitig auf analoge Elemente unserer individuell erzeugten Wirklichkeiten. Indem wir also sprachlich kommunizieren, „parallelisieren“ wir unsere Aktivitäten durch das fortwährende gegenseitige Auslösen von Zustandsveränderungen: „Gerade die Eigenschaft des Erkennens, eine Welt hervorzubringen, ist der Schlüssel zur Erkenntnis des Erkennens und keineswegs ein störender Rest oder ein Hindernis.“ (Maturana/Varela 1987,33) Jedes Erkennen bringt demzufolge eine Welt hervor, wir reagieren immer im Sinne der eigenen Struktur, im Sinne der eigenen Befindlichkeit. Auf die Zustände von „Befindlichkeiten“ im Umgang mit historischem Material, die in der Erfahrungsgeschichte des Einzelnen angesiedelt sind, werde ich zurückkommen (Kap. B 2).*

Zunächst aber sei festgehalten, daß die Frage nach dem Erkennen zugleich nach der „eigenständigen Außenwelt“ fragt, denn, wenn wir strukturdeterminierte Wesen sind, können wir uns nicht auf eine solche beziehen, die sich von selbst zu erkennen gibt. Nach konstruktivistischer Auffassung sind wir niemals außengeleitet - wir können zwar angestoßen, aber nicht festgelegt werden. Damit ist einer „kontrollierbaren“ Vermittlung von Wissen der Boden entzogen: Wir können nicht wissen oder kontrollieren, welche Informationen welchen Menschen überhaupt erreicht. Die Beziehungen von „struktureller Koppelung“ und „konsensuellem Bereich“ individueller Befindlichkeit sind, nimmt man sie ernst, nicht instrumentalisierbar. Übrig bleibt ein karges Interaktionsgerüst aus individuellen Beschreibungen; „Sinn“ entsteht nach Maturana/Varela erst sprachlich. Sprachhandeln habe nichts mit Ideen, Vorstellungen, Begriffen oder mentalen Repräsentationen, sondern mit der Veränderung von *Beziehungsdynamik* in der Verhaltenskoordination zu tun. Auch *Schweigen* falle in Sprachlichkeit, nämlich eine solche, „die nicht aus Wörtern besteht, sondern aus Strömen koordinierter Verhaltenskoordination in der Konversation“. Sprachliche Lebensart sei dabei gänzlich von unserer Emotionalität durchsetzt; nur sie könne Entitäten

unterscheiden - *Objekte entstünden erst mit der Sprache*: „Man weiß zwar nicht genau, wann sich das Selbstbewußtsein bildete, aber sicher ist, daß es ohne Sprache undenkbar wäre. Wiewohl daran auch unsere Physiologie und unser Nervensystem beteiligt sind, ist *Selbstbewußtsein in vorderster Reihe ein sprachlicher Vorgang, ein Produkt der Sprache selbst* (Herv. A.K.).“ (Maturana 1994,126)

Ein Sprecher - und darin ist der Kern der Argumentation zu sehen - wird dadurch, „*daß er sich selbst als sich selbst beschreibend in rekursiver Weise beschreibt, zu einem selbstbeobachtenden System, das den Bereich des Ich-Bewußtseins als Bereich der Selbstbeobachtung erzeugt*“ (Maturana in Schmidt 1988,7). *Sprache, die sich als Verhaltenskoordination eines Beobachters zu erkennen gebe, sei also stets rekursiv, d.h., sie beschreibe mehr den Sprecher als die „Außenwelt“*.

So ist Erkenntnis notwendig immer an Organisation und Struktur des Erkennenden gekoppelt. Erkennen ist ein Phänomen der Autopoiese, das der Selbstbeobachtung und Selbstbeschreibung untergeordnet ist, d.h., alle kognitiven Zustände des Erkennenden sind durch die Art determiniert, in der dieser seine Autopoiese verwirklicht, und nicht durch die Bedingungen der Umwelt, in der dies sich ereignet. *Kognition ist daher ein prinzipiell subjektabhängiges Phänomen* (Maturana 1985,303). Diese Sichtweise setzt Erkennen nicht als Repräsentation einer „Welt da draußen“, sondern als *ein andauerndes Hervorbringen der Welt durch Beobachten*, denn, „... etwas als „lebendes System“ anzusehen, heißt, eine autopoietische Organisation oder Komposition zu unterstellen“ (Maturana 1994,75). Fragen nach der objektiven Realität eines Gegenstandes oder der Wahrheit einer Aussage werden durch diese Konzeption sinnlos. Maturana verwirft damit eine Instrumentalisierung des Körpers als einen den Geist einengenden, störenden, zugunsten eines universellen Beziehungshorizontes (Maturana 1994,55). „Das lebende System ... „erkennt“ überhaupt nichts - jedenfalls nicht, wenn man darunter die sensomotorische Abgrenzung unabhängiger äußerer Faktoren versteht!“ (Maturana 1994,80)

In Maturana/Varelas Konzept der Autopoiese ist die Beschreibung als kompositorischer Akt, als poetische Vorstellung angelegt: *Die Welt ist also nicht unabhängig von uns, sondern wird kollektiv im Prozeß des Erkennens erschaffen*. Erkenntnis wird gleichgesetzt mit Beobachten und Verwandeln dieser Beobachtungen in Sprache. Sprache versteht sich als Verhalten, das z.B. Schweigen und andere Formen emotionalen Ausdrucks einschließt. Bezogen auf den Gegenstand meiner Untersuchung



liegt damit ein Modell vor, das die *Notwendigkeit vielschichtiger Beschreibungen* kommunikativ begründet, da die *Komplexität eines Gegenstandes aus der Vielheit und Komplexität seiner Beschreibungen besteht, die sich nur perspektivisch aus der Sicht eines Beobachters vollziehen können*. Professionelle und laienhafte Beschreibungen sind gleichrangig. Lebendige Erkenntnis vollzieht sich selbst-gestalterisch, subjektiv, in Beziehung: *Erst in der Summe aller möglichen Beschreibungen kann ein Gegenstand in seiner Komplexität erfaßt werden*. Der Beobachter ist immer der Körper, der sich selbst beschreibt und Wahrnehmungen zu Selbstbeschreibungen nicht nur des Subjekts, sondern seiner basalen Substanz macht, seiner plastischen Struktur in ihren relationalen Bezügen. *Wahrnehmung erscheint hier als Weise körperlicher Welterzeugung*. Emotionen sind körperliche Dispositionen, die verschiedene Handlungsbereiche spezifizieren. Damit sei anzuerkennen, „daß alle menschlichen Handlungen ohne Ausnahme auf dem Emotionalen gründen, weil sie in einem von einer Emotion aus spezifizierten Handlungsbereich stattfinden. Dies gilt auch für das rationale Denken.“ (Maturana in Kurbos 1997,96)<sup>69</sup>

Folgt man mit Maturana und Varela der Annahme, daß Lernen ein plastischer Vorgang ist, eine fortgesetzte Verkoppelung der Struktur eines Organismus mit seinem Medium, dann ist *Lernen nur als selbstbestimmter Akt, als Selbstbildung zu verstehen, d.h., als selbstreferentielle Organisationsform mit perspektivischen Beobachtungen und Beschreibungen als ihren interaktionellen Grundmustern und ihrer Erkenntnisform*. Dem gilt es auch im institutionellen Rahmen museumspädagogischer Arbeit in Struktur und Organisation zu entsprechen.

### **Ein vorläufig auswertendes Resümee**

Die Einführung psychoanalytischer Kategorien in den museumspädagogischen Diskurs ist nicht neu. Sie eröffnet Freiräume im Umgang mit historischen Kategorien, die als subjektives Motiv historisches Interesse und Wissen darlegen. Deuten als wiederholendes Bemühen, Unsagbares, nicht Diskursfähiges zur Sprache zu bringen, eröffnet sich als Möglichkeit des Subjekts, seine eigene Historizität zur Geltung zu bringen.

---

<sup>69</sup> Irene Kurbos, Das Konzept des Beobachters bei H.R. Maturana, in: Elisabeth List, Erwin Fiala (Hg.) LeibMaschineBild. Körperdiskurse der Moderne und Postmoderne, Wien 1997

Sowohl auf fachwissenschaftlicher wie auf laienhafter Ebene äußert sich dies in einer Gestaltungsarbeit, in die das Subjekt seine eigene Erfahrungswelt und seinen eigenen Zeitrhythmus einbringt. Das Vergewärtigen läßt sich als zentrale Aufgabe ästhetischer Erfahrung charakterisieren (Rumpf). Ein „anderes Ich“ meldet sich in Äußerungen des Körpers im vorsprachlichen Begehren. Die historische Dimension evokiert als Erinnerung etwas am Subjekt und bildet sich ebenso in den historischen Stoff ein. In eben diese Doppelbewegung ereignet sich die Aneignung von Geschichte (Knigge). In Formen subjektiven Sprechens, die den offiziellen Wissensdiskurs unterlaufen, werden sinnliche Erlebnisse als Initialerschütterungen (Rumpf) fruchtbar, ohne daß so etwas wie eine Führungsnotwendigkeit des Subjekts besteht.

Meine Untersuchung hat Konzepte und Denkfiguren hervorgehoben, die ästhetische Kategorien im scheinbar Nichtästhetischen erkennbar und sinnfällig machen. Spricht Rumpf von Vergewärtigen und Intensität, so sind damit ästhetische Zentren berührt, die Gegenwart, Gegenwartigkeit, das Jetzt des Gegenwartserlebens andeuten, wie es beispielhaft in Kunst und Künstlerarbeit verortet werden kann. Auch Knigge führt an das Ästhetische heran, indem er in jedwedem historischen Lernen und Wissen freie Formen vergewärtigender Erinnerung und Anbindung an subjektive Erfahrungswelten unterstellt und so den Erinnerungs- und Phantasieanteil als produktiven, ja dringlichen Bestandteil im Umgang mit historischem Material aufzeigt. Maturana/Varela bieten ein Modell von Erkenntnis an, das generell Beobachten und Beschreiben unabhängig vom Autorenstatus als Erkennen setzt. Erkenntnis hat hier mit subjektorientierter Beobachtung als Beschreibung zu tun, die Gegenstände in der Beschreibung erst entstehen läßt.

Wahrnehmung ist generell nur als konstruierte und konstruierende, also gestaltende, autopoietische Tätigkeit vorstellbar und bezieht gerade aus dieser Beschaffenheit ihre Bestimmung. Zugespitzt läßt sich behaupten, daß unsere biologische Substanz per se selbstreflexive und kommunikative Bildungs-, Gestaltungs- und Wahrnehmungsarbeit leistet, indem wir uns gegenüber der Welt, also auch der Vergangenheit, unaufhörlich und unabschließbar selbst herstellen. So verstanden, treten Ort und Verfahren des historischen Lernens verändert ins Blickfeld. Vorstellungen von Raum und Organisation ästhetischer Arbeit im Museum sind neu zu formulieren.

Ich möchte eine Zusammenführung der hier angedeuteten Perspektiven versuchen, um die ästhetische und die psychoanalytische Blickrichtung mit der konstruktivistischen, die selbstgestalterische Aspekte der autopoietischen Struktur enthält, zu verbinden. So wird im folgenden zu untersuchen sein, welche Formen von Beschreibungen es als Äußerungsformen des Subjekts in der Wahrnehmung von Objekten geben kann, inwieweit und unter welchen Bedingungen ästhetische Verfahren Sprache unterlaufen oder überbieten, wie sie Wahrnehmung bestimmen, wie sie Unbewußtes aktivieren, welche Spielarten des Erinnerns sie aktivieren können. Zunächst aber ist das Nichtfaßbare am Wahrnehmen zu thematisieren - das, was wir in das Objekt hineininterpretieren durch unser Sehen, nicht durch Sprechen. Es ist ein Begriff der Aura zu diskutieren, eine von uns als Betrachtern am Objekt konstruierte „Eigenschaft“, die vor allem Gegenstände im Museum auszuzeichnen scheint.

## TEIL B

# ERINNERN UND IMAGINIEREN ALS ÄSTHETISCHER PROZESS

*Sobald wir hier anfangen zu sprechen, befinden wir uns in der Repräsentation und in der Theologie. Die Mauer dieses Schlosses sind Museumsmauern. Das bedeutet beispielsweise: Ausschluß der Affekte, Privilegierung, Exterritorialität der Begriffe, Aufsparen von Intensitäten, ihr Verstummen und somit ihre Inszenierung.*  
*Jean- Francois Lyotard, Intensitäten*

## 1. Aura wahrnehmen

### Weshalb dieser Bezug?

Lyotard hat den Intensitätsverlust durch Repräsentation beschrieben, wie er für alle Institutionen, also auch für die Institution Museum gilt. Indem Museen Gegenstände als Botschaften verstehen, die bestimmte Vorstellungen repräsentieren, wird davon ausgegangen, daß Objekte zwar „sprechen“ können, wenn sie dazu „gebracht“ werden, daß aber kein Objekt in der Lage sei, „eine verständliche und den Betrachter auch berührende Botschaft abzuliefern“. <sup>1</sup> Damit wird von vornherein festgelegt, daß es bei musealer Wahrnehmung darum geht, den Objekten diese Botschaften auch zu entlocken, was dann Inhalt musealer Vermittlungsarbeit ist. Intensität als Spielfläche für Affekte und Leidenschaften gilt in diesem Zusammenhang immer noch als „unseriös“. Ich mache hingegen eine Anleihe für subjektives Wahrnehmen und Verge-

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu Petra Schuck-Wersig, Gernot Wersig, Die Lust am Schauen oder müssen Museen langweilig sein? Berlin 1986, 78 f

genwärtigen bei einem für Kunstwerke selbstverständlichen und im kunstpädagogischen Raum anerkannten „Teil“ von Gegenständen: Der Aura.

Was Rumpf die „erste Vision“ nennt (vgl. Kap. A 4), kann, so meine These, im Ausbau der Begegnung mit der „Aura“ eines Objektes, im Rückgriff auf vorprädikative Erfahrungen in einen Prozeß der Selbstvergegenwärtigung münden, wenn sie als Form intensiver Lektüre, als Produktionen neuer Intensitäten aufgefaßt wird. Auch das Begehren arbeitet mit extremen Intensitäten (vgl. Pazzini Kap. A 3). Museumspädagogische Vermittlung bewegt sich landläufig jedoch im Intentionalen jenseits von Intensität. Mit der Verwandlung von Intensitäten in Intentionen, so Lyotard, betrete man den Raum der Repräsentation, d.h., des Mittelmäßigen, des Normierten, des Gesprochenen (Lyotard 1978,29). Umgekehrt heißt das, das der Raum des Normierten erst verlassen werden kann auf der Schiene einer Intensität, die neue Zugänge zu Objekten eröffnet, die der autopoietischen Struktur von Subjekt und Wahrnehmung entsprechen und zugleich die Objekte anders „sehen“ lehren.

Dabei können Dialoge jenseits von Sprache zwischen Objekt und Subjekt entstehen, die die landläufige museumsfähige Wahrnehmung unterlaufen. Obwohl die Aura bei Benjamin auch als ein elitär-distanziertes Moment zu verstehen ist<sup>2</sup>, möchte ich die *Wahrnehmung der Aura als eine Wahrnehmung der Wahrnehmung* interpretieren. Damit wird der Aura von Dingen der autoritative Gestus genommen, sie wird in die produktive Wahrnehmungsweise des Subjekts verlegt - sowohl des Ausstellungsmachersubjekts als auch des Besuchersubjekts, das nicht nur etwas Besonderes, schwer Beschreibbares an einem Objekt wahrnimmt, sondern auch sich selbst in diesem Akt als intensiv wahrnehmend erfährt.

Im Begriff der Aura kulminiert zunächst ein ästhetisches Verständnis der Faszination durch Gegenstände. Das Phänomen entwerfe, so Franzke zu Benjamins Ästhetikkonzept, eben nicht „reale Wirklichkeit, sondern den Mythos von Wirklichkeit, ihre verzaubernde Daseinsgestalt“.<sup>3</sup> Ich möchte dem nicht widersprechen. Vielmehr möchte ich hier

---

<sup>2</sup> Norbert Schneider, *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne*, Stuttgart 1996

<sup>3</sup> Jürgen Franzke, *Sakral und schockierend - Die Darstellung historischer Wirklichkeit im Museum*, in: Jörn Rüsen u. a. (Hg.), *Geschichte sehen. Zur Ästhetik historischer Museen*, Pfaffenweiler 1988, 72

eine Lesart vorschlagen, die Benjamins Aurabegriff mit einer Wahrnehmungseigenschaft gleichsetzt, einer Komponente oder Möglichkeit, die latent in jedem Wahrnehmungsprozeß angelegt ist: Wir können, wie in einem „zweiten Gesicht“, Aura an einem Gegenstand wahrnehmend produzieren. Wir sind die Autoren jener Eigenschaft, die scheinbar den Objekten anhaftet.

### **Aura als konstruierte Eigenschaft**

In seinem Kunstwerkaufsatz hat Walter Benjamin *Veränderungen im Medium der Wahrnehmung* als „Verfall der Aura“ beschrieben. Aura ist also in diesem Sinne nicht etwa eine Eigenschaft von Dingen (dann könnte sie nicht verfallen), sondern eine Eigenschaft der Wahrnehmung oder eine Wahrnehmungsveränderung, die gesellschaftlich-historisch bedingt ist. Benjamin definiert Aura als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgend, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft - d.h., die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.“<sup>4</sup>

*Dies zu bemerken ist eine Leistung des Wahrnehmenden, der sich in bestimmter Weise unbestimmt auf ein Phänomen verwiesen sieht. Ein verändertes Wahrnehmen weist Gegenständen also ihre Aura zu.* Übrigens ist in Benjamins Wort des Atmens der Körper, ja die direkte Inhalation des Wahrnehmbaren enthalten - ein Akt der Entgrenzung von Subjekt und Objekt. So können auch Gegenstände im Museum dem Blick mit einer Aura erscheinen, sofern das Auge sich auf die „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“, einstellt. In diesem Akt nehmen wir uns als auf besondere Art wahrnehmend war. Aura wahrnehmen könnte also auch heißen: Den besonderen Augenblick eines Wahrnehmens wahrnehmen, zugleich die Eröffnung einer anderen Ansicht des Objekts oder von Eigenschaften des Objekts, die vorher unsichtbar waren. Im Passagenwerk heißt es: „Spur und Aura. Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser.“<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt 1977, 15

<sup>5</sup> Walter Benjamin, *Das Passagenwerk*, Frankfurt 1983, 560

Das heißt, wir fallen ihr per Einbildung anheim, die Dinge scheinen uns plötzlich in einem anderen Sosein zu widerfahren, unser Blick verschiebt, ver-rückt sich auf eine Sichtweise, wie sie dem Traum eigen ist. Bezogen auf die Pariser Passagen der Jahrhundertwende stellt Benjamin fest: „Um die Passagen aus dem Grunde zu verstehen, versenken wir sie in die tiefste Traumschicht, reden von ihnen so als wären sie uns zugestoßen.“<sup>6</sup> Da es sich dabei um eine Wahrnehmungsweise des Wachzustands handelt, läßt sich das als die Haltung eines „als ob“ lesen: Indem wir uns in einen Zustand versetzen, der es uns erlaubt, von den Dingen zu reden, als wären sie uns zugestoßen, stattdessen wir sie mit der Eigenschaft der Aura aus. „Pathos der Nähe“ nennt Benjamin seine Technik, sich derart intensiv mit Dingen auseinanderzusetzen. Er geht davon aus, daß sich Menschen greifbar vorzustellen heiße, „unsere Erinnerung in ihrer zum Vorschein“ zu bringen. Darin klingt sowohl das Konstruktive des Geschichtlichen als auch die Konstruiertheit von Wahrnehmungsweisen und ihr Zusammenhang mit Imagination und Erinnerung an, zu der die Wahrnehmung des jeweiligen Gegenstandes Zugang verschafft. Gleichzeitig ist die Verflochtenheit von individueller und kollektiver Erinnerung berührt. Ich werde später darauf zurückkommen (vgl. Kap. B 2).

Bezogen auf die Wahrnehmungseigenschaft „Aura“ läßt sich folgern, daß Auratisierung von Gegenständen mit einer Bedeutungsaufladung verbunden ist, die sich in der Wahrnehmungshandlung als strukturierender Aktivität subjektiv begründet. Der Effekt der Aura ist also einzukalkulieren in jede Begegnung zwischen Betrachter und Objekt, denn gerade die Empfindung, ein Gegenstand wirke auf einen qua Aura ein, löst Lesarten, Sichtweisen, Bedeutungsentwürfe aus, so daß die Wahrnehmung belebt oder verunsichert wird. In dem ich gerade diese „erfundenen“ Wahrnehmungseigenschaften wirksam werden lasse, kommen körperliche Wahrnehmung, Spiel mit Mehrdeutigkeit, Begegnung in einem Zwischenraum von Kontextuieren und ästhetischer Anmutung, Aushalten von Ungenauigkeit der Bedeutung als geforderte Verhaltensweisen bzw. Eigenschaften von Handlungsformen ins Spiel. Sie dienen nicht einer Flucht vor den Exponaten oder Ausflüchten gegenüber der Anstrengung, Eindeutigkeit eines transparenten Wissens in Übereinkunft mit den Paradigmen der Geschichtsschreibung zu erlangen. Sie zwingen vielmehr zu einer persönlich zu verantwortenden Genauigkeit, zu Stimmigkeitsentwürfen im Rahmen der Betrachterbiogra-

---

<sup>6</sup> Benjamin 1983, 272

phie, die sich in der Situierung vor dem Objekt weiterentwickelt. Es geht also um eine Auffassung der Aura als einer Ausstattung der Wahrnehmungseigenschaft der Dinge unter einem „ver-rückten“ Blick, bzw. einem Blick, der sich verrücken und verzaubern läßt, ein Blick, der so tut, als ob Dinge ihn verzaubern würden. Daran schließt sich die Frage an, was es dem Betrachter einbringt, sich in den Zustand solcher Verzauberung zu versetzen, der deutlich als eine Art Selbsttäuschung zu erkennen ist, die im Zustand der Absence nicht negativ, sondern als eine momentane Bereicherung des Erkenntnisvermögens empfunden wird.

Ich möchte das Phänomen, sich verzaubern lassen zu können, dazu nutzen, Wahrnehmungsereignisse zu intensivieren. Dabei gehe ich davon aus, daß Museen ohnehin Aura produzieren, indem sie Dingen Bedeutung geben, die aus dem Alltagsbezug herausgenommen sind. Innerhalb dieses Systems sind Dinge für Betrachter unterschiedlich auratisch aufgeladen, da jeder Besucher sein eigenes „imaginäres Museum“ voller Dinggeschichten im Kopf mit sich herumträgt. Im Museum treffen diese Welten aus der individuellen Biographie, die kulturellen Erinnerungsbotschaften und die Inszenierung der Objekte aufeinander. Ich gehe davon aus, daß der Körper unser Erinnerungsarchiv ist, welches wir in jeder Begegnung ins Spiel bringen, das ebenso Aura produziert wie die museale Botschaft. Was mich dementsprechend besonders verzaubert, ist das, woran ich mit Erinnerungsfragmenten anknüpfen kann. Indem ich mich also auf ein solches „Spiel“ einlasse, aktiviere ich mein Körper-Sehen und nehme das Angebot des Museums anders wahr. Ich mache mich bewußt zum *Medium* der Wahrnehmung und in gewisser Weise autonom gegenüber der angebotenen Botschaft. Gleichzeitig erfahre ich mich als wahrnehmendes Wesen mit eigener Geschichte, die sich nur bedingt in den Erfahrungshorizont der kulturellen Überlieferungsbotschaft der Museumsdidaktik auflösen läßt. Außerdem aktiviere ich meine eigene Wahrnehmungsweise, die in den Vermittlungsformen des Zeigegestus von „hier sehen Sie“<sup>7</sup> nicht vorkommt. Ich behaupte radikal mein Eigeninteresse. Gleichzeitig habe ich die Möglichkeit, die Mechanismen der Verzauberung, wie sie Museen erzeugen, wahrzunehmen und zu entscheiden, ob ich mich auf das vorgeschlagene Spiel einlassen möchte oder nicht, oder ob ich eine eigene Verzauberungsweise dagegensetzen oder davon ableiten möchte.

---

<sup>7</sup> Vgl. Sturm 1992



Die Aura erweist sich so als mehr als ein Auslöser: Sie wird zum Angelpunkt und Zielpunkt einer Auseinandersetzung mit Gegenständen, die mich ein Auge auf mich selbst, nach „innen“, und ein Auge nach „außen“ auf den Gegenstand richten lassen: *Ich nehme mich den Gegenstand wahrnehmend wahr*. Indem ich Gegenstände mit Aura ausstatte, gerate ich stets in eine Konstruktion von Sinnbezügen - sowohl kulturelle als auch individuelle. Dies möchte ich im folgenden genauer untersuchen. Es handelt sich einerseits um eine *museal konstruierte Aura* mit Aspekten der Entgeschichtlichung durch das Berührungsverbot und die Inszenierung, andererseits *um eine individual-körperlich konstruierte, persönlich gedeutete Aura* mit eigenen Konnotationsfeldern im Zuge einer autonomen Intensitätserzeugung. Beide Aspekte der Auraproduktion möchte ich unterscheidbar halten. Ich werde meine diskursiven Überlegungen dazu durch einen Exkurs zu einem eigenen Erprobungsexperiment unterbrechen.

**Abb. 2** (s. Bildteil im Anhang)

Robert Wilson, Installation im Themenbereich „Portrait“

in: Museum Boymanns-van-Beuningen, Portrait, Still Life, Landscape.

Robert Wilson, Rotterdam 1993

## Museal konstruierte Aura

### *Neu-Wahrnehmung*

Wird bei Museumsgütern der Gebrauchswert der Dinge zugunsten des kulturellen Tauschwertes abgestreift, so bleibt jener dennoch als potentieller, fiktiver Wert erhalten. Auch dieser Wert wirkt auratisierend dadurch, daß Sammlungen natürlicher oder künstlicher Gegenstände entstehen, „die zeitweise oder endgültig aus dem Kreislauf ökonomischer Aktivitäten herausgehalten werden, und zwar in einem abgeschlossenen, eigens zu diesem Zweck eingerichteten Ort, an dem die Gegenstände ausgestellt werden und angesehen werden können“ (Pomian 1993, 16)<sup>8</sup>. Der Theorie des Abfalls von Thompson zufolge gehen Güter mit begrenzter Lebensdauer, wie sie für Gegenstände der Industriegesellschaft charakteristisch sind, nur dann in einen dauerhaften Status über (wie er z. B. in Museen vorliegt), wenn sie zuvor im „Müllstatus“

---

<sup>8</sup> Krzysztof Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin 1988

gewesen sind (Fehr 1989,183<sup>9</sup>). So haben Objekte, wenn sie sich auf dem Markt befinden, einen bestimmten Verkaufswert und befinden sich in der „Kategorie des Vergänglichen“. In dieser Kategorie verlieren Objekte jedoch kontinuierlich an Wert bis zur Wertlosigkeit. Der Übergang in die Müllkategorie vollzieht sich langsam: Objekte werden aus dem Gebrauch genommen, verschenkt, vererbt, abgestellt. Irgendwann werde das Objekt, so Fehr, möglicherweise neu bewertet, und diese positive Neubewertung führe zwingend zu seiner Übernahme in die „Kategorie des Dauerhaften“, in der es in einer neuen Funktion zunehmend an Wert gewinne. Diese Neubewertung wird durch Sammeltätigkeit und wissenschaftliche Bearbeitung und Publikation objektiviert und erreicht in Sammlungen und Ausstellungen die Kategorie des Dauerhaften, Unbezahlbaren.

Auratisierung erfolgt hier durch den Übergang vom Vergänglichen ins Dauerhafte. Befinden sich die Gegenstände als Müll in der Gegenwart, obwohl sie aus einer anderen Zeit stammen, so reichen sie dadurch, daß sie aufgehoben werden, in die Zukunft hinein. Museale Aura entsteht durch Neu-Wahrnehmung und Neu-Wertschätzung. Aus dem Gebrauch gezogene Gegenstände werden in einem neuen Bewertungszusammenhang als „dauerhaft“ und „vollkommen“ angesehen und eingeordnet, obwohl sie beschädigt und unbrauchbar sein können. Fehr folgert, daß eine dem Müll angemessene Haltung die ästhetische sei, da Müll denjenigen Status von Objekten bezeichne, in dem Begriff und Sache, Bedeutung, Funktion und materielle Beschaffenheit in einem „grundsätzlich gelockerten Verhältnis zueinander stehen bzw. gänzlich getrennt seien“ (Fehr 1989, 187).

Können Objekte aber nicht auch im Gebrauch eine Aura haben? Auch im Alltag nehmen Dinge innerhalb des Umgangs mit Gegenständen oft eine besonders wahrgenommene Stellung ein. Alte Gegenstände z.B. werden als „warm“ empfunden, „strahlen“ in diesem Sinne aus, „bemächtigen“ sich also unser. Sie „verkörpern“ Zeit und Dauer. Sie entsprechen, wie Baudrillard sagt, dem Bedürfnis nach Zeugnissen, Andenken, Nostalgie und Evasion. Durch alte Objekte scheinen zeichenhaft kulturelle Formen einer vergangenen Zeit auf. Dadurch wirkt ein altes Objekt, so Baudrillard, per se wie ein Ausstellungsstück (Baudrillard 1991, 96)<sup>10</sup>. Diese Vorliebe für alles Alte, Authentische, Rustikale, Hand-

---

<sup>9</sup> Michael Fehr, Müllhalde oder Museum: Endstationen in der Industriegesellschaft, in: Michael Fehr, Stefan Grohe (Hg.), Geschichte. Bild. Museum, Köln 1989

<sup>10</sup> Jean Baudrillard, Das System der Dinge: Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen, Frankfurt/New York 1991

werkliche bedeute dem modernen Menschen so etwas wie ein „Unter-tauchen in versunkene Zeitalter“. Insofern besitzen und inszenieren wir alle unsere kleinen, privaten Museen im Alltag und produzieren unab-lässig Aura auch an unauffälligen Dingen.

Zeit und Aura stehen in einem engen Verhältnis. Während der rein funktionelle Gegenstand seine Effizienz hat, so scheint das alte Objekt ein „entschwundenes Wesen“ zu verewigen, in dem in der Vorstellung die Zeit getilgt ist. Es verkörpert eine Abgeschlossenheit und damit eine Vollkommenheit: „Das abgeschlossene Ereignis, das es andeutet, ist eine Niederkunft. Ich bin nicht das Gegebene, das ist die Angst; ich bin der im Sinne einer Umkehrung der Geburt schon Gewesene, von dem dieses Objekt Zeugnis ablegt und der vom Jetzt in das Vergangene he-rabsteigt: eine Regression. Im alten Objekt erkennen wir somit den My-thos vom Ursprung“ (Baudrillard 1991,98).

Mit der Unfähigkeit von Menschen, in einer rein funktionellen Welt „heimisch“ werden zu können, scheinen so zum Fetisch gewordene Objekte über das Diesseits hinauszudeuten. Sie „symbolisieren innere Transzendenz, den Zauber der verborgensten Realität, von dem jedes mythologische und individuelle Bewußtsein erfaßt wird; die phantasti-sche Projektion eines Details, das mein Selbst bedeutet und um das her-um die ganze übrige Welt sich ordnet.“ (Baudrillard 1991,102). Als Reliquien beflügeln solche Objekte Phantasien des Authentischen, verbleiben aber immer außerhalb der Wirklichkeit: „Inseln und Legenden sind diese Objekte, die den Menschen in die Zeiten zurück begleiten, in seine Kindheit, wenn nicht in eine noch weiter zurückliegende Vorzeit, in ein vor seiner Geburt liegendes Reich, wo die reine Subjektivität sich frei in der Atmosphäre metaphorisiert und wo eben diese Atmosphäre aus dem Gespräch des Seins mit sich selbst besteht.“ (Baudrillard 1991,103) Damit haben wir auch eine Definition der Aura des musealisierten Objekts aus der Perspektive des Betrachters. Davon wird noch die Rede sein.

Ein auratisierter Gegenstand, d.h., ein Gegenstand, dem die Wahrneh-mungseigenschaft Aura zugewiesen worden ist, ist versinnbildlicher Gegenstand, der im Zustand gesteigerter Wahrnehmung über sich selbst hinauszudeuten scheint. Die Wahrnehmungseigenschaft Aura, möchte ich hier folgern, bezieht wesentliche Energie aus der Sehnsucht nach Zeitlosigkeit, Dauerhaftigkeit, nach Ursprung als Gegenbild und als Gegenstand auch Gegenort sowohl zu Vergänglichkeit als auch zu reiner Funktionalität. *Sowohl regressiv als auch utopisch scheint hier eine*

*Funktion der Wahrnehmungseigenschaft Aura auf, die ihren Sinn in der Selbstwahrnehmung und dem Wunsch nach innerer Transzendenz und Sinn-suche des Subjekts erfährt.* Das mag geheimes Motiv manchen Besuchs im kulturgeschichtlichen Museum sein - eine Regression in die lust- und sehnsuchtsvolle Täuschung, die mit der Wahrnehmung von Aura verbunden und durch nichts ersetzbar ist.

### *Entgeschichtlichung*

Das Museum selbst tut so als ob: Es ersetzt verlorene Geschichte durch Geschichtsbilder. Es tut, als sei es Ausdrucksform eines Prozesses, ist aber eigentlich bewegungslos. Statt auf reale Körper mit einem „eigenen Erinnerungsvermögen, das in der eigenen Geschichte im weitesten Sinn sein Arsenal hat, und das nicht so sehr rationalen Gesetzen gehorcht, sondern emotionalen Regeln unterworfen ist“ (Jeggle 1995,115), zielt der geheime Lehrplan der Institution Museum auf kontrolliertes Wohlverhalten mit Berechenbarkeit, Vorhersehbarkeit, Planbarkeit.<sup>11</sup> Die Konstruktion der musealen Aura dient in diesem Sinne einem erstarrten Staunen. Wäre es möglich, die verlorene Geschichte durch subjektive Erinnerungstätigkeit, durch Au-raproduktion ansatzweise zurückzugewinnen? Oder sich zumindestens Bewußtheit über diese Form der Konstruktion zu verschaffen? Dann wäre dies nur durch persönliche Uminterpretation der musealen Aura-konstruktion möglich.

Museale Aura entsteht auch durch die Annahme, daß die gesammelten Gegenstände „Botschaften“ verkörpern, die als Ewigkeitswerte stillschweigend ihre eigene geschichtliche Wandelbarkeit ebenso wie ihre künftige Veränderung in Gebrauch, Verwahrung und Deutung negieren (Fliedl 1990, 173). Im Prozeß der Musealisierung verlieren Objekte ihre traditionellen Gebrauchs- und Symbolisierungsweisen. Sie werden zu „historischen Objekten“, zu „Dokumenten“, zu „Inkorporationen von Lebensspuren“, zu „Erinnerungsorganen“. Sie sollen die konstruierten Erinnerungen festhalten und simulieren dadurch Vergangenheit, indem sie nachträglich Bedeutung geben und als Botschaft stehen. Auf diese Weise setzt das Museum den traditionellen Umgang mit Objekten in einen neuen Bewertungszusammenhang. Dieser Transformationsprozeß führt „massenhaft bislang nicht miteinander in Beziehung stehende Kulturgüter zusammen“ (Fliedl 1990,172). Indem davon ausgegangen wird,

---

<sup>11</sup> Vgl. dazu auch Fliedl 1988

daß im musealen Objekt Erfahrungsspuren „inkorporiert“ sind, werden Wahrnehmungsprozesse inszeniert, die das Vergangene nur als endgültig Vergangenes zulassen können. Museale Aura entsteht also in der Stilllegung der Objekte, als gesellschaftsgeschichtliche Veränderungen überdauernde Bedeutungsträger: Sie werden, so Fliedl, zu Erinnerungsorganen, die die reale Geschichtslosigkeit der Gesellschaft als Kompensation hervorrufe (Fliedl 1990,168).

Dadurch entstehe ein Paradox, das beinhalte, daß der „historische Sinn“ jene Distanz erst konstituiere, über die das Vergangene als bewahrungs- und rettungswürdig erscheine. Diese Distanz ist eine ebenso konstruierte Wahrnehmungseigenschaft von Vergangenheit wie die scheinbare Nähe im Museum. So wie die Entstehung eines kulturhistorischen Museumstyps, etwa ein Heimatmuseum auf die Ausbildung eines ausgebeuteten „Heimatgefühls“ antworte, sei in der geschichtslosen Warenwelt von einem Fehlen von historischen Sinn auszugehen, der nicht im Lebenszusammenhang vollzogen werden könne; denn erst mit dem Aufbrechen des Lebenszusammenhangs entstehe „Geschichte als losgelöste Denkform der Auseinandersetzung mit dem Ich und seiner Vergangenheit“ (Jeggle 1995, 111) Museal konstruierte Aura entsteht also durch Enthistorisierung, einen Zustand der Bewegungslosigkeit, ein Festsetzen von Gegenständen in „Botschaften“, die Zuschreibungen sind, und der damit einhergehenden Vorstellung, daß in Gegenständen Erfahrungen „inkorporiert“ seien. Gegenstände werden zu Zeichen mit auratischer Funktion. Diese Verwandlung wird durch die Bedingungen der Wahrnehmung im Museum produziert.

### *Berührungsverbot*

Der Auftrag des Bewahrens und Konservierens führt Museen zur Präsentation der Gegenstände mit Berührungsverbot. Objekte berühren zu wollen gilt ebenso wie der Wunsch, sich von Objekten „berühren“ zu lassen als unseriöse Form der Annäherung. Statt dessen legt die Vermittlung dem Besucher nahe, durch Informiertheit diese Art regressiven Überwältigtseins zugunsten einer Kontrolle der Gegenstandsbedeutung durch Wissen und Aufgeklärtheit zu entgehen. Das Berührungstabu enthält aber auch, wie Pazzini sagt, eine „uralte Form der Differenzierung“: „Das Verbot und die im Tabu mitvollzogenen Sanktionen, die auf eine Art Zauberkraft zurückzugehen scheinen, sind deshalb so brisant, weil sie dazu geeignet sind, den Menschen ‘an seine

verbotenen Wünsche zu erinnern, und die scheinbar bedeutsamere, ihn zur Übertretung des Verbotes im Dienste dieser Wünsche zu verleiten' (Freud).“ (Pazzini 1995,129)

Freud hatte als die Quelle des Tabus eine eigentümliche Zauberkraft beschrieben, „die an Personen und Geistern haftet und von ihnen aus durch unbelebte Gegenstände hindurch übertragen“ werden könne. Dinge, die tabu sind, werden mit elektrisch geladenen Gegenständen verglichen, die der Sitz einer furchtbaren Kraft sind, welche sich unter Berührung mitteilt. So ist die Berührung, Freud zufolge, der Beginn jeder Bemächtigung, jedes Versuchs, sich eine Person oder Sache dienstbar zu machen, denn, das Berührungsverbot, die Berührungsangst, so Freud, „erstreckt sich nicht nur auf die direkte Berührung mit dem Körper, sondern nimmt den Umfang der übertragenen Redensart: *in Berührung kommen an*.“ (Freud in Pazzini 1995,129). Bemächtigungsfähigkeit ist auch die von Benjamin beschriebene Eigenschaft der Aura von Gegenständen. Pazzini hat herausgearbeitet, daß auf dem Prinzip der Berührung die Wirkkraft von Reliquien beruht. Reliquien funktionieren als Ein-Bildung, die metaphorisch eine Brücke zu den Verstorbenen, den Ahnen entstehen läßt, durch Berühren. Ihre Aura wahrnehmen kann hier heißen, sich *bewußt* berühren lassen. Die Reliquie freilich, sagt Fedida, „ist das, was von einem Toten aufbewahrt wird, damit es im Namen der Realität dafür garantiere, daß es nicht wiederkehrt.“ (Fedida 1972, S. 371)<sup>12</sup> Die Reliquie gewinnt also ihren Sinn in dem Wunsch, etwas von dem zu bewahren, von dem man sich trennt, ohne deshalb darauf verzichten zu müssen, sich davon zu trennen. Sie „verwirkliche“, so Fedida, einen illusorischen Kompromiß, dessen sich der Mensch bediene, um der Todesangst widerstehen zu können. So erspare uns die Erinnerung an die Toten die unerträgliche Enthüllung unseres eigenen Todes (vgl. Pazzini, Kap. A 3).

Nicht mehr dem Alltag zugehörig, verhöhne ihn die Reliquie, indem sie aufhöre, mit den anderen häuslichen Gegenständen zu kommunizieren und in Austausch zu treten. Aura entsteht hier durch Verbundenheit mit Verstorbenen, die in dem Maße eine „andere“ Wahrnehmung entstehen läßt, wie es gelingt, einen Gegenstand außerhalb des gewöhnlichen Gebrauchs stehen und jede Nützlichkeit verlieren zu lassen. Zur Reliquienhaftigkeit der Museumsgegenstände kommt das Vitrinenglas als Konstruktionselement von Aura hinzu. Glas schützt vor

---

<sup>12</sup> Pierre Fedida, Die Reliquie und die Trauerarbeit, in: J.B. Pontalis (Hg.), Objekte des Fetischismus, Frankfurt 1972

unerwünschtem Kontakt, bietet die so verhüllten, entzogenen Dinge nur dem Auge dar. Als Verpackung erweist sich Glas als „eine Transparenz ohne Übergang“, durch die man hindurchblickt, ohne fassen zu können, so daß die Zusammenhänge universell und abstrakt werden (Baudrillard 1991,55). So erweist sich eine Vitrine als „Märchenland und Frustration in einem“, das Glas zeige seinen Inhalt nur zeichenhaft und stelle sich „zwischen die Stofflichkeit der Dinge und die Materialität der Bedürfnisse“. Seine Reinheit, Redlichkeit, Sachlichkeit bewirke eine bedeutende hygienische und prophylaktische Konnotation. Vitrinenglas verzaubere Dinge in eine bestimmte Richtung: Es entstofflicht und macht gleichzeitig aufmerksam. Erst einmal hinter Glas gesetzt, kann gleichzeitig nah und fern jedes Objekt bedeutungsvoll erscheinen. Hinter Glas gehören Reliquien zur „Ordnung der Vorhandenheit“ (Fedida 1972,373), denn Glas macht als „Nullpunkt der Materie“ trotz Abgeschlossenheit aus seinem Inhalt kein Geheimnis, denn „das Glas materialisiert vor allem die fundamentale Zwiespältigkeit in der Stimmung: gleichzeitige Nähe und Distanz, Vertraulichkeit und Kühle, Mitteilbarkeit und Zurückgezogenheit.“ (Baudrillard 1991,55)

### *Inszenierung*

Es gibt ein Foto von Claes Oldenburg, auf dem er eine überdimensionierte Tube unter dem Arm trägt, die ebenso groß ist wie er selbst. Bereits die Unhandlichkeit, die Sperrigkeit scheint ihr etwas Unkontrollierbares, „Eigenes“ zu verschaffen, und das Tragen erscheint als nicht gekonnt, behäbig, eigenwillig. Andererseits hat er mit seinen „soft sculptures“ die Vorstellung einer „Entseelung“ oder „Entlebendigung“ von Dingen vorgeführt. Darin zeigt sich eine Umgangsform mit Dingen, die das Ding als auratisiert, eigenwillig, lebendig erscheinen läßt. Läßt sich die Aura eines Gegenstandes also als Wahrnehmungseigenschaft beschreiben, die Dinge mit „magischer“ Wirkkraft ausstattet, die aus historischen, kulturellen und sozialen Überreinkünften gewonnen wird, so ist diese Wirkkraft untrennbar an die Gegenwart bestimmter Objekte oder den Vollzug in bestimmten gesellschaftlich anerkannten Vorgängen und Praktiken, Aktionen und Ereignissen geknüpft.<sup>13</sup> Einem Gegenstand selbst wird „Leben eingehaucht“, und aus der an sich unbelebten Sache wird ein selbsttätiges Subjekt.

---

<sup>13</sup> Vgl. Ernst E. Boesch, Das Magische und das Schöne. Zur Symbolik von Objekten und Handlungen, Stuttgart 1983

Dabei kann man verfolgen, wie ein alltäglicher Gegenstand schließlich mit quasi übersinnlicher Wirkkraft versehen werden kann. Entscheidend für magische Handlungen ist, daß Mittel und Gegenstand der Bezeichnung ineinsfallen durch Bezeichnung. Die magische Praktik ist durch Behaupten und Voraus-Setzen von Identität von Zeichen und Bezeichnetem bestimmt, Mittel und Gegenstand werden in eins gesetzt, *das Medium wird Subjekt*.

Das Medium zum Subjekt machen ist also eine sowohl kulturelle als auch individuelle Praktik, Dingbedeutsamkeit in bestimmtem Sinn zu erzeugen, d.h., einen Gegenstand zu auratisieren. Kunstwerke fungieren in ihrer Abgeschlossenheit oft als magische Objekte, Aktionen oder Vorgänge. Die Kunst von Polke, Blume, Spoerri, Fischer oder Beuys interpretiert das kulturelle Objekt unter diesen Gesichtspunkten von Magie, Fetisch und Ritual. Handlung und Objekt stehen dabei in unauflösllichem Zusammenhang. Wenn Bernhard J. Blume unscharfe Fotografien von sich mit Vasen macht, die sich auf seinem Kopf mit verzerrtem Gesicht befinden, oder Vasen sich in unscharfem Verhältnis zu ihm im fotografischen Raum befinden, erinnert er nicht nur an die animistische Beseelung der Objekte, sondern gesteht auch dem Alltagsobjekt ein eigenständiges Leben als Organismus zu<sup>14</sup>. Seine Arbeiten sind durch keine Tricks, keine Überblendungen oder sonstige Manipulationen in der Dunkelkammer entstanden - sie sind „real“ inszeniert<sup>15</sup>. Der Eindruck der Bemächtigung durch den Gegenstand entsteht zum einen über die Handlung des Werfens, im Medium der Fotografie über den Verwackelungseffekt. Als ein Extremfall von Dinginszenierung wäre diese Form der Mobilmachung eines Gegenstandes für den Umgang mit Museumsobjekten der Horror eines jeden Konservators. Dennoch: Auf künstlerischem Wege wird hier mit Bestandteilen der Massenästhetik Aura produziert: über subjektive Gegenstandswahrnehmung bzw. deren Inszenierung als Handlung mit fotografischer Fixierung. Die Bilder sind „Beweis“ tückischer Eigenmächtigkeit der Dinge oder unserer Fähigkeit, sie damit auszustatten - von Natur aus ist die Vase harmlos, mit der Blume hantiert.

Eine fast gegenteilige Form der Inszenierung und Auratisierung hat Robert Wilson mit Gegenständen des Museums Boymanns-van Beuningen unter dem Titel „Portrait. Stil Life. Landscape“ 1993 inszeniert,

---

<sup>14</sup>Vgl. Bazon Brock, Gemeinschaftsarbeit der Blumes - Eine Probe aufs Exempel, in: Rheinisches Landesmuseum Bonn (Hg.), Anna & Bernhard Blume, Köln 1992

<sup>15</sup> Geslin Nabakowski, Eine Vase ist kein Musterkleid, in: Rheinisches Landesmuseum Bonn 1992, 58



dessen statische Natur dennoch Charakteristika des Theaters enthält: Reale Beleuchtung und imaginierte Zeit als Handlung. Ein charakteristisches Merkmal der Ausstellung war die Konzentration auf das einzelne Objekt als Resultat eines Reduktionsprozesses: der Auswahl aus dem gesammelten Material. Scheinwerferlicht richtete sich auf das, was sozusagen übrigblieb - das Objekt als Schauspieler auf einer Ausstellungsbühne. Die eigens für Objekte kreierte Umgebung, das Environment erhöhte die Intensität der Wahrnehmung, der Blick des Betrachters wurde in bestimmte Richtungen gelenkt, Objekte fungierten wie Akteure in einem Theaterspiel.

Wilson legte die Ausstellung in drei verschiedenen Galerien an, die einen graduellen Wechsel in der Betrachtungsweise entstehen ließen. Die erste Galerie lud ein, die „Haut der Dinge“<sup>16</sup> zu betrachten. Unter der Rubrik Portrait fand sich eine als Depot organisierte Ansammlung von Dingen in Regalen. Wilson nannte sie die „Eingeweide des Museums“, den „Körper der Arbeit“: „Die Archive, die Regale, das Depot sind die Wurzeln dieses Labyrinthes. Das Imaginäre, das wir nicht wirklich unterscheiden können, da es so viele Muster gibt, die man aus der Nähe sieht. Dann beginnen wir sie zu sehen (die Museumsobjekte), wenn wir mit etwas mehr Distanz durch den Raum voranschreiten. Und wenn wir den Raum durchschritten haben, sehen wir sie mit noch mehr Distanz.“ (Wilson 1993)<sup>17</sup>

Die zweite, mittlere Galerie, bestehend aus zehn den Betrachterstandpunkt fixierenden Räumen, war unbetretbar. Der Betrachter war ausgeschlossen. Auch die dritte Galerie ließ eine Betrachtung aus der Nähe nicht zu. Großzügig mit Raum umgeben konnte der Besucher das Objekt nur in Relation zu diesem Raum sehen. Mit einem solchen Focuswechsel innerhalb der Gesamtinszenierung bezog Wilson sich nicht nur auf die klassischen Genres der Malerei, sondern auch auf den Abstand zwischen Betrachter und Objekt: Es blieb stets eine Distanz, an die sich das Auge in den drei unterschiedlichen Situationen anpassen mußte. Abstand und Ferne wurden hier also nicht nur durch Licht dezidiert hergestellt, sondern ebenso durch die Führung der Blickrichtung, die Aura sozusagen als Retinaeffekt bei jedem Betrachter entstehen ließ. Die Anlage der Inszenierung enthält viel grundlegend Brauchbares für das von mir vorzuschlagende Museumskonzept: Depotorganisation als

---

<sup>16</sup> Piet de Jonge in: Museum Boymans-van Beuningen (Hg.), Portrait, Still Life, Landscape. Robert Wilson, Rotterdam 1993, (Übersetzung aus dem Englischen A.K.)

<sup>17</sup> Robert Wilson in: Museum Boymanns-van Beuningen 1993

sichtbare Ausgangslage, situative Inszenierung als Hypothese mit den Mitteln des Theaters, d.h., von Handlungserfindungen, deutliche Auratisierung der Gegenstände durch dramatische Lichtgestaltung, Inszenierung als vorübergehende Sichtweise und Sichtbarmachung, subjektive Position eines Autors, um einige zu nennen (ich werde in Teil C darauf zurückkommen).

Wie fragwürdig und im Sinne einer angewandten „rationalen Museologie“ gefährlich die eine oder andere Art der künstlichen oder künstlerischen Auraproduktion (außer der vom Museum selbst erzeugten und sanktionierten) erscheinen mag - es ist eine auch vom Betrachter aus seiner Rolle heraus zu bewertende imaginative Leistung, wenn es ihm gelingt, sich produktiv in auratische Aufladungsprozesse einzuklinken oder sich Nischen der eigenen Auraproduktion zu sichern. Wir sind hier nah an einer kunstpädagogischen Praxis, die sich von kunstwissenschaftlicher und didaktischer Vormundschaft befreit hat und nur das Angebot einer Kunst gelten läßt.

**Abb. 3** (s. Bildteil im Anhang)

Robert Wilson, Installation im Themenbereich „Portrait“,  
in: Museum Boymanns-van-Beuningen, Portrait, Still Life, Landscape.  
Robert Wilson, Rotterdam 1993

*Ein Beispiel im Detail*

In Zusammenhang mit der Produktion der Wahrnehmungseigenschaft Aura möchte ich zunächst eine Teilinszenierung genauer betrachten: die Inszenierung eines Tischdeckenobjektes der holländischen Künstlerin Anna mit dem Titel „Mein Platz an Tafel 2“ in Kammer 6 der zweiten Galerie. Das Objekt ist eine bestickte Leinentischdecke. Die Tischdecke ist weiß und hat um die Kante das Muster einer Girlande aus schwarz gestickten, nach oben offenen Bögen. Die Decke liegt auf einem schlichten rechteckigen Tisch, von dem nur weiße Beine zu sehen sind. Die Tischdecke hängt an allen Ecken ca. 30 cm über die Tischkante. Die Stickerei macht den Eindruck einer unperfekten Handarbeit, wirkt eher unbeholfen in ihrem Schmuck. An einer kurzen Seite weisen sowohl Tischtuch als auch Stickerei eine Unregelmäßigkeit auf: Kantensaum und Leinen sind hier zerschissen, löcherig, der Saum etwas abgerissen, fadenscheinig. Die darüber befindliche Stickerei ist an dieser Stelle

dunkler, dichter als in den übrigen Bögen, sie wirkt wie gestopft oder wie die seismographische Aufzeichnung einer Intensität, durch die hier eine besondere Markierung entsteht. Man beginnt, die Spur als Mischung aus Reparatur und Dichte intensiver Empfindung wahrzunehmen, zu deuten; die Unterbrechung der schmuckhaften Stickerei wird zur schmerzhaften Markierung von etwas Fremden innerhalb eines atmosphärischen Kontextes. Wilson hat diesen Tisch in Kammer 6 mit sechs geometrisch geschnittenen Buchsbaumpyramiden umgeben. An den Längsseiten stehen in gleichem Abstand jeweils zwei Bäume, an der hinteren kurzen Seite einer. Der sechste ist dem Betrachter am nächsten, umgefallen zeigt seine Spitze auf die zerrissene Stelle des Tischtuches, die quadratische Grundfläche des Baumes gibt eine stilisierte Wurzel frei, die auf den Betrachter zeigt. Der Boden unterstützt die Wirkung einer strengen Garten- oder Friedhofsanlage. Die Wände der Galeriekammer sind in abendlich anmutende Blauverläufe aus Licht getaucht. Oben fast schwarz, nach unten zu leuchtendem Cyan nahtlos verlaufend. Von links oben läßt helles Licht die Spitzen der Baumpyramiden gelblichgrün wie bei Mondlicht schimmern. Die Beleuchtung hebt die zerschlissene Stelle hervor, die Seiten des Tisches liegen im Schatten. Die strenge Anordnung der Bäume, ihr strenger Schnitt steht in merkwürdigem Gegensatz zu der gestickten Handarbeit der Tischdecke, wodurch die Intensität des unbeholfenen Musters und sein Zerspringen noch gesteigert zu werden scheint. Nur die aus dem umgefallenen Baum herausragende Wurzel korrespondiert mit der bewegt-unbeholfenen Linienführung der Stickerei.

Bei der Installation handelt es sich um eine mehrfache Inszenierung. Bereits der Tisch inszeniert die Tischdecke. Die Tischdecke ist bereits Kunstgegenstand und unterscheidet sich daher von der gestickten Tischdecke einer volkskundlichen Sammlung. Dennoch: Ausschlaggebend ist hier die Form der Inszenierung, die dem scheinbar Schadhafte, Zerschlissenen Geschichten einzuhauchen scheint, die durch Wilsons Inszenierung verstärkt und auf eine dramatische Weise gesteigert erscheinen läßt. Die Dimension des Lichtes läßt eine Zeitstimmung von Abend/Nacht entstehen, die starre Form und Anordnung der Bäume steigert die bewegte Brüchigkeit des Textils und polarisiert die Gegenstände in Handelnde und Behandelte, Opfer und Täter. Diese Intensität der Szenerie steht in Gegensatz zur Distanzerfahrung des Betrachters, der in einen Guckkasten schaut und damit gleichzeitig aus der Szenerie ausgeschlossen bleibt: Nah und fern, gleichzeitig. Explizit ist das die Produktion von Aura, wie sie letztlich, mit bescheideneren Mitteln, in

jedem Museum inszeniert wird. Wilson führt uns vor, wie konsequent eine Inszenierung die Produktion des Aura-Erlebnisses beim Betrachter veranlassen, und wie ihm im Akt der Wahrnehmung bewußt werden kann, was ihm geschieht bzw. was er da wie tut.

### **Exkurs: Verwandlung eines Objekts durch Wahrnehmung. Ein Foto-essay**

In der Vorankündigung des späteren Werkstatteils möchte ich an dieser Stelle eine Vorgehensweise zeigen, wie sich ein Gegenstand von einem Gebrauchsgegenstand in ein auratisches Objekt verwandeln läßt - hier durch eine Performance unterschiedlicher Wahrnehmungsakte.

Die nachfolgenden fotografischen Beobachtungen habe ich in einer Aktion mit einer Zinkbadewanne gemacht, die Teil einer industriegeschichtlichen Sammlung sein könnte. Vor Jahren auf dem Sperrmüll in Bochum-Langendreer gefunden, war sie lange Zeit Wasserreservoir in meinem Garten. Also ein ganz normales Objekt. Für meinen Versuch reinigte ich sie, stellte sie im Garten hochkant auf, installierte sie mit Badeutensilien, trug sie in mein Atelier, plazierte sie vor eine weiße Wand. Um meine Beobachtungen zu protokollieren, setzte ich mich davor auf einen Stuhl. Im Laufe des Beobachtungsprozesses wechselte ich meine Position in die Wanne hinein. Der Unterschied zwischen innen und außen legte unterschiedliche Beobachtungen frei: Von außen war sie fremd, unheimlich, schön, provozierte Phantasien früherer Gebrauchssituationen, zeigte die Spuren des Wassers als Verweis und auch als abstrakte Bildhaftigkeit. Von innen stellten sich die Fragen des Gebrauchs völlig neu: ich staunte über die Bequemlichkeit und ergonomische Genauigkeit dieses von außen so rauh und eher nach totem als nach lebendigem Körper aussehenden Dings. Als Abschluß meiner Beobachtungen strich ich die Malspuren an der Atelierwand weiß über, um einen gänzlich ruhigen Hintergrund zu erhalten, hängte die Wanne an Nägeln auf, um sie einige Tage als Objekt auf mich wirken zu lassen. Beim Aufhängen trat die Konstruktion der Wanne in den Wahrnehmungsvordergrund, da sich die Füße als Aufhängungen nutzen ließen. In den folgenden Tagen konnte ich zu meinem Erstaunen feststellen, daß durch die abstrahierende Installation dieses zunächst profanen Gegenstandes nicht nur der Raum etwas sakral Würdiges erhalten hatte, sondern jeder Schritt im Raum in der auratisierten Wanne einen Reso-

nanzraum fand, sie in Schwingung versetzte und so durch Gehen in ein klingendes Ereignis verwandelte, das sowohl Raum als auch den Gegenstand „Zinkbadewanne“ akustisch überhöhten.

Meine Fotoserie zeigt noch ganz andere, ungewollte Konnotationen: Bett, Zinksarg, Boot, Nische, Gehäuse ... Das alles schwang in der „Ausstellung“ des Objektes im Raum mit - und irgendwo auch das Bewußtsein, daß es sich um ein industriegeschichtliches Zeugnis und einen Hinweis auf Sozial- und Kulturgeschichte handelt - wenigstens am Rande.

**Abb. 4 – 15** (s. Bildteil im Anhang)

Anne Krefting, Zinkwanne. Ein Fotoessay, 1998

### **Betrachter-konstruierte Aura**

#### *Konnotationsfelder*

Mit der Annahme, daß Objekte eine Aura haben, betreten wir magisches Terrain. Denn eine objektinterne Dynamik als Begründung unsichtbarer Zustandswandlungen ist die Grundlage des Funktionierens magischer Objekte, „das Erleben unserer eigenen Spontaneität wird dann zum Modell für die Konzeption der Kausalität von Objekten“ (Boesch 1983, 44). Das Magische steht immer im Zusammenhang mit vollziehender Geste, es funktioniert durch Glauben an die Wirkung auf Distanz, sowohl in rein individuellen Wirkungsvorstellungen als auch in magischen Überzeugungen sozialer Art. Gerade in der empathischen Beziehung zum Objekt kann das Magische sichtbar werden, wenn die Handlung gezielt geeignete Ding-Konnotationen evoziert und umgekehrt, der Gegenstand so installiert ist, daß er Handlungs- und Bedeutungskonnotationen hervorrufen kann.

So wird es möglich, Aura als Wahrnehmungsqualität aus der eigenen Erfahrung abzuleiten, wenn Spurensuche an Gegenständen, die etwas „darstellen“, andere Spuren evoziert, z.B. Handlungsverläufe aus anderen Situationen, in denen wir Entsprechung zwischen Tun und Ergebnis verspürten. An solchen Prozessen kann man feststellen und sich bewußt machen, wie sehr „Eindruckskraft“ auf inhaltlichen Konnotationen beruht. Objekte als auratisch, d.h., spezifisch wahrnehmungsbe-

dingt angereichert aufzufassen, heißt dann, sie auf ihre „Spurqualität“ innerhalb von Konnotationsfeldern hin zu untersuchen und sich auf den Zusammenhang von Form und Geste, auf den Körper und seine Wahrnehmungsarten einzulassen und daran zu lernen, wie wir Äußeres nach inneren Maßstäben formen. Objekte bilden nicht nur äußere, wahrnehmbare, sondern auch innere, vorstellbare Gliederungen, die als Elemente von Systemen verstehbar sind, deren Konnotationszusammenhänge gesellschaftlich und individuell gestiftet werden (ich werde das im folgenden Kapitel ausführen).

So gesehen stehen Objekte für alle möglichen Handlungsstrukturen, und der einzelne Gegenstand muß in der Gesamtheit der Bezüge gesehen werden, denen er zugeordnet wird, da Objekt und Handlung mehrfach durch sachliche, instrumentelle, subjektive und funktionale Bewertungen miteinander verbunden sind. Die Erfahrung der Wahrnehmungseigenschaft Aura gründet sich sowohl auf individuelle als auch auf kollektive Bewertungen. Die mehrfache Einbindung von Objekten bildet zusammen mit den jeweiligen individuellen Erfahrungsinhalten, das, was Boesch „Bedeutungsnetz“ des Gegenstandes nennt, ein „Gesamtreservoir an Eigenschaften“, aus dem die Wahrnehmung, je nach Situation Deutungen entnimmt und/oder konstruiert. Sind die Denotationen eines Objektes als sozialer Bedeutungskonsens zu fassen, bleibt eine Vielzahl von Konnotationen rein privater, subjektiver Art. Diese wiederum begründen so etwas wie einen Bewertungskonsens relativ breiter Art, der, wenn er kommunizierbar wird, in die Denotationen des Objektes einfließt (Boesch 1983,47).

Können kollektiv gültige Konnotationen von der Mehrzahl von Mitgliedern eines Kulturkreises nachvollzogen werden, auch wenn sie nicht bewußt sind, entspringen subjektive Konnotationen individuellen Objekterfahrungen, die nur innerhalb der Subjektbiographie verstehbar und sinnhaft sind. Bezogen auf die Wahrnehmung und Konstruktion der Aura läßt sich daher sagen, daß die Bedeutungsnetze der Gegenstände, verkörpert in ihrer Aura, also das, wovon ein Gegenstand zu „sprechen“ scheint, sich je nach Handlung mit dem Gegenstand verschieben, so daß sich auch der Konnotationskreis, in den ein Objekt eingebettet ist, verschiebt. Das Museum ist dabei als ein eigenständiges Bedeutungsnetz anzusehen. Dennoch erhält das Konnotationsnetz des Objektes eine integrierende Qualität, es vereinigt Vergangenes mit Gegenwärtigem, Gegenwärtiges mit Angestrebtem, Sinnliches mit Praktischem und Geistigem: all das weniger in einem fest strukturierten Sys-

tem als in einem Bezugsnetz, das sich an Handlungsverlauf und sich wandelnde Situationen anzupassen vermag. Als „Kulturobjekte“ gehören Objekte grundsätzlich vielfältigen Handlungsbereichen an. Begreift man Objekte als handlungsbestimmt, löst sich die scharfe Trennung zwischen Objekt und Subjekt auf: „Objekte sind Teile von Handlungskomplexen, zwar allgemein dadurch gekennzeichnet, daß wir sie außerhalb unserer selbst lokalisieren, jedoch nur durch handelnde Subjekte definierbar. Sicher können sie mit dem denotativen Inhalt sprachlicher Bezeichnungen identifiziert werden, doch stellt auch dieser nur die konsensfähigen Anteile der gesamten Objektbedeutung dar, die [...] individuell darüber hinausreicht; überdies sind auch die denotativen Dingqualitäten Ergebnisse von Klassifikationen und Usancen, also handlungsbestimmt.“ (Boesch 1983, 20)<sup>18</sup>

Subjekt und Objekt changieren sowohl aktuell und instrumentell in ihren Strukturen und Konnotationen ineinander, denn das Subjekt erfährt und strukturiert die Welt der Dinge und ihre Beziehungen zueinander, wobei die Objekte eine notwendige Komplementarität zum Subjekt erhalten, das Subjekt sich im Umgang mit Objekten erfährt. Generell steht das Subjekt in Beziehung zu Objekten durch Prozesse der Empathie und der Konfrontation. Empathie, verstanden als „Identifikationskreis“, „nutzt Innenerfahrungen für das „Verstehen“ von Objektwahrnehmungen, wendet diese zugleich aber wieder auf das Selbst zurück und modifiziert oder verfeinert damit das Eigenleben.“ (Boesch 1983,23)

Indem also ein Subjekt sich mit einem Gegenstand in einem Museum vernetzt, in Beziehung setzt, sich ihm aussetzt, entstehen neue Konnotationfelder, in welche die ehemaligen hineinragen, diese aber auch überschritten, erweitert werden. Die auratische Aufladung eines Objektes ist dabei ein Prozeß der doppelten Identifikation von Ich und Objekt, in welchem das Ich mit dem Objekt ebenso wie das Objekt mit dem Ich identifiziert wird. Sie geht über reine „Projektion“ hinaus, da das identifizierende Wahrnehmen zwar vordringlich bleibt, doch „dessen doppelte Gerichtetheit ein progressiv differenzierendes Verstehen des Objektes (gewährleistet), Hand in Hand mit begleitenden Transformationen des Ich-Bildes“ (Boesch 1983,23). Sich plötzlich von der Aura eines Gegenstandes berührt zu fühlen und diesem „Gefühl“ nachzugehen hat also ein doppeltes Verstehen zum Inhalt: Indem ich mein Ich-Bild dem Gegenstand angleiche, mich strukturell mit ihm koppelte, würde Matu-

---

<sup>18</sup> Ernst E. Boesch, Das Magische und das Schöne. Zur Symbolik von Objekten und Handlungen, Stuttgart 1983

rana sagen, setze ich „Verstehensprozesse“ in Gang, besser, befinde ich mich bereits in Verstehensprozessen, in denen ich subjektive und kollektive Erfahrungsprozesse mit dem Objekt in meine biographische Erfahrung integriere und gleichzeitig biographische Erfahrung am Objekt erprobe. Die Wahrnehmungseigenschaft Aura erweist sich in diesem Beschreibungsmodus nicht als hinderlich für Verstehensprozesse, sondern im Gegenteil als ihre zentrale Energie, in der immer schon gesellschaftliche Bezugfelder enthalten sind, sowohl „richtige“, wie auch „falsche“. Erst wenn ich mich bewußt auf diese Weise berühren lasse, trete ich aktiv ein in Beschreibungs-, Bedeutungs- und Deutungsvollzüge, die sich aus der jeweiligen Wahrnehmungsweise herleiten, an sie gekoppelt sind. Erst durch die Empathie mit einem Gegenstand kann ich vorübergehend die Grenze zwischen Subjekt und Objekt auflösen und zu intensiven Verständigungsformen mit Gegenständen gelangen. Diese ästhetische Arbeit kann jedes Subjekt nur für sich selbst leisten. Sie ist nicht von außen vermittelbar. Inszenierbar sind jedoch Prozesse, die solche Formen der Gegenstandserfahrung nahelegen oder unterstützen.

### *Gegenstandserfahrung*

Aneignung von Gegenständen ist immer ein mehrschichtiger Prozeß. Gert Selle zufolge ist er eine Geschichte der Geschichte, in der sich die Beziehungsarbeit eines Lebens verdichte, in welcher sich die Erfahrung des handelnden Subjekts mit sich selbst und seiner sozialen Umwelt ahnen lasse. Dinge können demzufolge nicht vom Schicksal ihrer Aneigner getrennt werden, vielmehr changieren Gegenstandserfahrung und alle Erfahrung ineinander. Sowohl im Museum als auch in Lebenszusammenhängen wirken Dinge niemals für sich allein, auch wenn sie einen Einfluß ausüben, „wenn sie unbemerkt über ihre Gebraucher kommen und das Verhalten mitregieren“ (Selle 1997, 134). Über die Psychologie der Funktionen von Gegenstandsgebrauch schlägt Selle einen erweiterten Aneignungsbegriff vor, der das Motiv der Gegenstandsverfügung und den Prozeß der Aneignung als „das Ganze einer lebenslangen Auseinandersetzung mit dem Gegenstand“ kenntlich macht. „Erst ein derart erweiterter Aneignungsbegriff deckt die physischen und psychischen Aktivitäten des Subjekts gegenüber den Dingen und durch die Dinge ab. Er schließt weder die Verfügungsgewalt noch den Verlust, weder tiefe Verwicklungen noch souveränes Handeln, weder libidinöse Besetzung noch rationales Urteil, weder Identitätssuche noch



Orientierungsleistung, weder soziale Mimesis noch Individuationsbedürfnisse aus. Er umfaßt alles, was im Prozeß der Aufnahme, der Ausarbeitung, der Sicherung und des Verlustes von Beziehung zum Gegenstand subjektiv und objektiv eine Rolle spielt, und zwar immer im Lebenszusammenhang einer Sozialbiographie ebenso wie mit einer Tiefenbiographie des Ich.“ (Selle 1997, 135)

Übertragen auf das Museum läßt sich folgern, daß Auseinandersetzung mit Gegenständen auch hier in der Produktion von Gegenstandsbeziehungen mehrschichtig geschieht, wobei die Aura immer als individuelles Wahrnehmungsprodukt des autopoietischen Subjektes mitwirkt. Nicht jeder Gegenstand erscheint mir gleich auratisch, manche sind auratischer als andere. In diesen Unterschieden der individuellen Sicht spiegeln sich zivilisatorische und soziale Muster: Es entsteht eine Beziehungsstruktur zwischen Subjekt und Gegenstand, die Teil des Ganzen bleibt, gleichwohl aber nicht im Allgemeinen aufgeht. Ich möchte daher der Wahrnehmungseigenschaft Aura auch einen „Gebrauchswert“ zuschreiben und ihn als eine besondere Strukturierungsleistung im Erfahrungsprozeß verstehen, gleichzeitig als ein Produkt von jeweils schwer beschreibbarem Wert für das wahrnehmende Subjekt.

So wird jeder noch so inszenierte Gegenstand durch Wahrnehmungsaktivität, Erfahrung und Phantasie des Subjekts in einen Lebens- und Wahrnehmungszusammenhang integriert; was für einen solchen ‘Gebrauchswert’ im Einzelfall gilt, gilt auch für den Wahrnehmungswert im Museum, nämlich, daß eine existentielle Ästhetik von Gegenstandsbeziehungen durch biographisch intime Bindung von Subjekt und Gegenstand gekennzeichnet ist. So befindet man sich im Museum und den Beziehungen, die Besucher wahrnehmend mit Gegenständen herstellen, immer schon auf einer Bühne und gleichzeitig in einem in jedem Besucher angelegten privaten Museum von Versatzstücken von individueller Erfahrung, sozialer Orientierung und kultureller Bindung, die immer „mitspielt“, wenn man Dingen im Museum begegnet. Eine Wahrnehmung der „Aura“, die sich der Ambivalenzspannung von gleichzeitiger Nähe und Ferne aussetzt, läßt Fremdheit ebenso bestehen, wie sie sie aufhebt. Die Aura als *erweiterte Form von Anverwandlung subjektiver Gegenstandserfahrung* kann Objektstrukturen für das Bewußtsein, für Wahrnehmung, Vorstellungs- und Denkmodelle entstehen lassen, die mit dem eigenen Leben verbunden sind, so daß sich Ferne, Fremdheit, Alter, Mythos, Zeugenschaft „zum Konstrukt einer Aura [fügen, A.K.]“, die man selber kraft Einbildung an dem Ding produziert,

weil es eben die Eigenschaften aufweist, die zu solcher Wahrnehmung zwingen“ (Selle 1997,35). In diesem Sinne „überzeugend“ ist nicht die Einmaligkeit eines Objekts, sondern die Faszination, die durch die Vielheit der Konnotationen und Überschichtungen auf der „Bedeutungshaut“ des Gegenstandes entsteht. Ihre Wahrnehmungsweise setzt ein Körper-Sehen voraus, das auch subtilsten Regungen nachgeht, auf denen sich Erinnerungsfolien abbilden, die einem Bedürfnis nach visueller Einverleibung entsprechen<sup>19</sup>. Das spricht für eine Auffassung von Aura, die erst hergestellt werden kann, wenn sie sich durch Handlung, und sei es virtuelle, bestimmt, erweitert und bestätigt sieht.

### *Intensivierung*

Die Aurakonstruktion ist eine Fähigkeit des Betrachters: Bewußtes und Unbewußtes wird im Wahrnehmen durch darin enthaltenes Erinnern und Imaginieren belebt. Sich bewußt auf diesen Vorgang einzulassen, stellt in meinem Modell ein Schlüsselereignis dar. Ich wende mich damit gegen einen Vermittlungsanspruch im Umgang mit Museumsgegenständen als „verkörperte“ und zu „entziffernde“ Botschaften<sup>20</sup>. Die von mir vorgeschlagene Lesart nimmt diese kulturellen Botschaften als Hypothesen wahr, die eine gesellschaftliche Funktion erfüllen. Ich gehe jedoch mit Fliedl davon aus, daß Museen Gegenstände enthistorisieren und so tun, als ob Dinge etwas verkörperten, indem sie gleichzeitig diese Symbolisierungen verschleiern. Ich gehe außerdem davon aus, daß „Verkörperungen“ als Symbolisierungen in Personen stattfinden, die diese auf Gegenstände *übertragen*. Elias hat den Zusammenhang von Zivilisation und ihren Verkörperungen am Menschen aufgezeigt. Diesen Verkörperungen kann, so meine These, im Museum anhand von Gegenständen nachgegangen werden. Nicht, indem den Betrachtern Sehweisen und Wissen vorgeführt werden, oder indem sie irgendwelche manuellen Techniken ein wenig nachempfinden dürfen, sondern indem sie ihre eigenen Verkörperungen anhand ihrer Wahrnehmung und der darin enthaltenen Geschichte(n) zu entschlüsseln beginnen und

---

<sup>19</sup> Anthropologisch gedeutet handelt sich auratisierendes Wahrnehmen um alte Formen des Kontaktes auf Distanz, das jeder in seinem Körpergedächtnis mit sich herumträgt. Gert Mattenklott vergleicht alte Formen des Kontaktes auf Distanz mit einem Bedürfnis nach visueller Einverleibung und stellt damit eine Verbindung zu Formen des rituellen Körper-Sehens in Naturreligionen her. Gert Mattenklott, *Das gefräßige Auge*, in: Dietmar Kamper, Christoph Wulf, *Die Wiederkehr des Körpers*, Frankfurt 1982.

<sup>20</sup> Vgl. dazu Petra Schuck-Wersig, Gernot Wersig, *Die Lust am Schauen oder Müssen Museen langweilig sein?* Berlin 1986, u. a. „Aura-Impertinenz“, 25 f

sozusagen in „Tauchgängen ins eigene Archiv“ (Sloterdijk) mit Gegenständen als Medium der Imagination die eigene Historizität erfahren lernen. Richtig und falsch kann es bei solcher Wahrnehmung nicht geben: Die Entscheidung, ob etwas richtig oder falsch ist, ist aus konstruktivistischer Perspektive eine Beobachtung zweiter Ordnung. Hier, auf der Imaginations- und Beschreibungsebene befinden wir uns in Beobachtungen erster Ordnung, deren Medium stets der Körper ist, oder wie es bei Knigge bzw. Lacan heißt, auf der Ebene der „Wahrheit des Subjekts“. Diese zu qualifizieren und zu entwickeln, ist das Ziel und der Inhalt meines Ansatzes, als dessen Kernstück sich die Wahrnehmungseigenschaft Aura erweist: als die Fähigkeit des Einzelnen, Dinge unter einem scheinbar verrückten Blick, einem Blick, der sich verzaubern läßt, zu betrachten. Rezeption erweist sich dadurch als eigenständige Form ästhetischer Produktion und als eine Produktionsebene von Wahrnehmungsintensität.

Intensivierung ist in der psychoanalytischen Perspektive ein Aspekt des Begehrens. Bereits das Sprechen schließt extreme Intensitäten aus, denn die Sprache ist eine Region, in der, wie Lyotard sagt, „Kraft ökonomisiert (=eingespart) und Intensitäten ausgeschlossen werden.“ (Lyotard 1978, 64)<sup>21</sup>. Sprache ist also schon Distanz und Habhaftwerdung. Im Bereich ästhetischer Erfahrung jedoch gibt es Formen und Erlebnisweisen, die *vor* dieser Distanz liegen: als ob man aufginge in dem, was man tut, verschmelze mit dem Gegenstand der Beschäftigung und gleichzeitig versunken in sich selbst. Tun und Empfinden fallen zusammen in ernsthafter Konzentration, in der Dinge sich „wie von selbst“ zu ergeben scheinen. Damit ist Glücksempfinden verbunden. Andererseits kann Intensität sich auch darstellen als plötzliche Erregung, innerer Aufruhr, Trauer, Rührung, eine Erinnerung, deren Zusammenhang sich nicht sofort erschließt, aber in einen energetisch gesteigerten Zustand versetzt, aufmerken läßt, in geringster Form Interesse erzeugt. Die Aufmerksamkeit wird gesteigert, der Moment tritt stärker ins Bewußtsein, die Wahrnehmung schärft sich, eine Perspektive verschiebt sich, gerät in Bewegung. Neuropsychologisch ist Intensität die einzige Form, in der Rezeptoren Erregungszustände codieren. Die Beziehung von Blick und Angeblicktem läßt Wahrnehmung perspektiviert erscheinen: wir nehmen die Veränderungen des Wahrgenommenen wahr. Das heißt, daß Intensität an Blickbewegungen, wie klein auch immer sie sein mögen, entsteht.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Jean-Francois Lyotard, *Intensitäten*, Berlin 1978

<sup>22</sup> Vgl. v. Foerster 1991, 439

So verstanden ist die Wahrnehmung der Aura eines Gegenstandes eine Intensivierungstätigkeit, die wir herstellen, obwohl es uns erscheint, als ob sie uns passiert, als ob die Dinge uns anschauten<sup>23</sup>: mehr oder weniger bewußt *lassen* wir uns überraschen, weil es Lust macht, aber auch, weil es eine Möglichkeit ist, eine Technik, Dingen nahe zu sein, in ihre Nähe zu geraten, die Distanz scheinbar aufzuheben und in diesem besonderen Zustand spezifische Erfahrungen zu machen. Wir treten vorübergehend in einen *anderen* Realitätszustand ein: Die Realität wird ästhetisch.

Benjamin hat solche Zustände gesteigerter Wahrnehmung zur Durchdringung von kulturhistorischen Äußerungen benutzt. Intensivierung der Wahrnehmung ist Voraussetzung und Ziel. Sie richtet ihr Augenmerk stärker auf ihre eigene Produktion, als auf ihre Repräsentationen: Aufmerken, Innehalten, Laufenlassen von Empfindung und Gedanken. In der zirkulären Verschränkung von Individuum und seiner Wahrnehmung geschieht Intensität: Ich nehme mich wahr, indem ich einen Gegenstand wahrnehme, ich nehme den Gegenstand wahr, indem ich mich wahrnehme. Warum dieser und nicht ein anderer, ist biografisch codiert, auf die in der Erinnerung wurzelnden Intensität auslösenden Momente werde ich noch zu sprechen kommen (vgl. Kap B 2).

Es muß nicht immer ein Schock sein, der solche Näheerlebnisse auslöst und modifiziert. Wer wann wo einen Schock erfährt, ist nicht voraussehbar. Schock ist plötzliche Intensität. Es gibt aber auch Techniken, sich selbst anhaltend in Intensität zu üben, sich dort zu halten. Künstlerische Arbeit bewegt sich in diesem Gebiet: Nicht schneller Thrill, der Intensität kurz aufflammen läßt, um dann wieder abzuflauen, sondern beharrliches Nahe-Bleiben, Drin-Sein, das Ambivalenzen auskosten läßt, das Distanzen vorübergehen aufzuheben in der Lage ist, als löste man sich auf, als geschähen Handlungen von selbst, als folge man den Dingen - sei es benutzten Werkzeugen, sei es eigenen Bildern, sei es eigenen Wahrnehmungsweisen. Im Zustand intensivierter Aufmerksamkeit ist alles richtig dadurch, daß es ist. Intensive Wahrnehmung verwandelt die wahrgenommenen Dinge. Es werden Sachverhalte sichtbar, die zuvor verborgen waren und die Dinge verändert, neu erscheinen lassen: Eine Form wird deutlicher, eine Patina scheint auf und vermischt sich mit Erinnerungs- und Phantasiebildern. Beobachtungen schärfen sich und verschwimmen, Konturen treten vor und zurück,

---

<sup>23</sup> Vgl. dazu auch August Ruhs, Die Psychoanalyse geht ins Museum oder über das Begehren, Bedeutung zu sehen in Pazzini 1999, 63 ff

kurz: der Gegenstand wird im Prozeß der intensivierten Wahrnehmung beweglich und lebendig. Er löst sich aus seiner Festigkeit und entfaltet sich in bewegte Wahrnehmungs- und Deutungsfülle. Auf die hier einsetzende ästhetische Praxis werde ich in Teil C zu sprechen kommen.

Die Auraproduktion betrachte ich als Voraussetzung für das Herstellen einer solchen psychischen und physischen Erlebnis-Intensität, die sich fundamental vom Event-Charakter musealer Aura-Inszenierungen unterscheidet. Aura ist Ambivalenz. Schwanken zwischen Nähe und Ferne, ein Schwebезustand zwischen Reiz und Suggestion. Es entsteht eine Spannung zwischen nah und fern, die auf Unerreichbarkeit beruht - Lacan würde sagen: dem Begehren. In der Aura scheint sich die Zeit aufzulösen, es herrscht Gegenwart, in die Phantasien des Betrachters hineinplatzen oder sich hineinentwickeln können. Eintauchen kann stattfinden als eine Form intensiver Begegnung, intensiven Dialogs. Wenn ein Individuum sich tauchend verhält, sagt Sloterdijk, so gebe es seinen Abstand zur Welt als gut organisierter Gegenständlichkeit auf und wage sich in das Umschlossensein durch ein „flüssiges“ Medium hinein: „Demnach kann Tauchen als Sammelname für alle Übungen des Übergangs von der konfrontierenden zur medialen Seinsweise stehen - wobei konfrontierend ein Verhalten heißen soll, das das Gegenübersein betont, während medial für das Verhalten steht, in dem das In-Sein führend wirkt. Erzeugt das Gegenübersein einen „Horizont“, so bewirkt das In-Sein die Lösung des Subjekts in einer Sphäre.“ (Sloterdijk 1993,72)<sup>24</sup> Beim Tauchen komme es dabei darauf an, sich von der Vorstellung des Ertrinkens ebenso zu lösen wie von der, sich einem Sog zu überantworten. Vielmehr gehe es darum, „innere Wasserlöslichkeit“ zu erreichen, ein „von Sucht und Flucht gleich weit entferntes Sichumgebenlassenkönnen“ (Sloterdijk 1993, 73).

Indem Subjekte sich in dieser Weise Dingen aussetzen, geraten sie in das Labyrinth der Angelegenheiten des „inneren Archivs. Was Sloterdijk als „In-Sein in etwas Offenem“, als Charakteristikum meditativer Welt- und Selbsterfahrung kennzeichnet, läßt sich in der Aura-Erfahrung als ästhetischer Intensitätsgrad der Wahrnehmung deuten. Erst hier beginnen Gegenstände „zu sprechen“, indem das Subjekt eintaucht in Beschreibungen gegenwärtig intensiv empfundener Befindlichkeiten angesichts des Objekts. Den so ausgelösten Bildern und Empfindungen kann man sprachlich nur hinterherhinken, nachvollziehbar

---

<sup>24</sup> Peter Sloterdijk, *Weltfremdheit*, Frankfurt 1993

werden sie allenfalls in Protokollen innerer Monologe. Dazu möchte ich ein Praxisbeispiel einführen.

### **Wahrnehmendes Wahrnehmen<sup>25</sup>**

Es ist ein exemplarisches Wahrnehmungsprotokoll, in dem eine Studentin die Ambivalenzspannung in der Auratisierung eines Objektes auszuhalten und zu beschreiben versucht und damit deutlich macht, wie sehr subjektive Wahrnehmungen und Bewertungen nicht nur Auswahlkriterien, sondern selbst eine Form ästhetischer Aktivität sind, die sich erst in der Intensivierung und Verlangsamung der Wahrnehmung zeigen und entwickeln können.

Zur Vorgeschichte: Im September 1998 veranstaltete ich mit Studierenden der Textilgestaltung der Universität Köln eine museumspraktische Übung im Museum für ostasiatische Kunst in Köln. Uns stand neben den Ausstellungsräumen ein Arbeitsraum und die Bibliothek mit fachkundiger Beratung zur Verfügung. Das Museum ist an einem Park mit einem Gewässer gelegen und birgt einen Zen-Garten. Die Präsentation der Gegenstände und Bilder des Museums ist unaufdringlich, die Atmosphäre meditativ. Im Vordergrund des Seminars stand die Arbeit mit den Objekten des Museums. Sie kreiste um die Frage, inwieweit subjektive Wahrnehmungs- und Erfahrungsweisen geeignet sind, Gegenstände fremder Kulturen zu erschließen. Für vier Tage richteten wir uns im Arbeitsraum ein. Die Aufgabe bestand darin, sich während der gesamten Zeit mit *einem* Museumsobjekt eigener Wahl zu befassen und über Wahrnehmungen und Beobachtungen Protokoll zu führen. Es war freigestellt, dies vor dem Objekt, lesend in der Bibliothek oder gestalterisch im Arbeitsraum zu tun. Thema war die zeichnerisch, fotografisch, schreibend, gestisch vorgestellte Begegnung und Auseinandersetzung mit einem Objekt oder Bild. Hier der Text von Sabine Armbruster:

„Schon beim ersten Durchgang durch das Museum faszinierten mich die Orakelknochen. Kleine Knochenfragmente, in die zart geheimnisvolle Zeichen eingeritzt waren. Ein Schauer beschlich mich. Orakel - das war so weit weg von der Welt, in der ich lebe. Vorsehung, Schicksal, Fügung,

---

<sup>25</sup> Ich benutze diese Formulierung in Anlehnung an v. Foerster. Vgl. Heinz v. Foerster, Wahrnehmen wahrnehmen, in: Barck u.a. 1991, auch: ders., Sicht und Einsicht: Versuche zu einer operativen Erkenntnistheorie, Braunschweig/Wiesbaden 1985

Macht waren Worte, die mir in den Sinn kamen und gleichzeitig eine Sehnsucht nach mythischen Ritualen an geheimnisvollen Plätzen auslösten.

Auch das Alter der Knochen, sie stammen aus dem 13. - 11. Jh. v. Chr., berührte mich. So viele Jahrhunderte hindurch waren diese Knochen durch eine Vielzahl von Händen gegangen, sie waren abgenutzt, gebraucht. Ich empfand so etwas wie Ehrfurcht vor dem Alter dieser Knochen und dem, was sie schon alles gesehen hatten.

Ich mache mir viele Gedanken darüber, warum gerade alte Gegenstände, Ruinen und archäologische Funde eine solche Anziehung auf mich ausüben. Ich denke, es hat etwas mit der Vergänglichkeit meines eigenen Körpers zu tun, mit der Angst, irgendwann mal nicht mehr Körper zu sein, im Gegensatz zu diesen Knochen, die noch unendlich lange existieren können.

Und natürlich die Neugier. Die Neugier, was für eine Geschichte sich um die Knochen rankt. Die Neugier, was die Zeichen wohl bedeuten könnten. Kein Anhaltspunkt. Ich sitze vor den Knochen und spekuliere über ihre Bedeutung, bekomme aber keine Antwort.

Manchmal bin ich an der Schmerzgrenze. Die Neugier brennt in mir und wird stärker, je aussichtsloser das Auflösen der geheimen Zeichen erscheint.

Ich zeichne die Knochen, versuche mir ihren Gestus einzuverleiben und sie nicht mehr als Zeichen mit Bedeutung, sondern als reine Dekoration, Ornamente zu erfassen. Es macht mir Spaß, den Linien nachzufühlen, sie auf das Papier zu werfen.

Doch ich kann mich nicht dazu zwingen, für längere Zeit die Bedeutung und Funktion der Knochen zu vergessen. Immer wieder tauchen Fragen auf. Was bedeuten die Zeichen? Ich spekuliere: Sie müssen elementare Aussagen machen, z.B. über Wetter, Nahrung, Geburt, Tod ... die entscheidenden Dinge im Leben eines Menschen.

An welchen Plätzen wurden die Orakelknochen benutzt? Wie wurden sie aufbewahrt? Wer benutzte sie und wie?

Ganze Szenarien von verhüllten alten Zauberern auf Lichtungen im Wald kommen mir in den Sinn. Dunkle Atmosphäre

und geheimnisvolle Rituale, die zelebriert wurden, um Auskunft über das Schicksal der Menschen zu bekommen ...

Plötzlich bekomme ich Angst.

Die Ahnung von Aberglaube macht sich in mir breit. Haben diese Knochen Macht über mich? Kennen sie das Schicksal auch meines Lebens schon? Ich versuche, diese Gedanken abzuschütteln, aber es gelingt mir nicht. Ein mulmiges, unwohles Gefühl bleibt zurück. Ich denke an die Geschichten über Ausgrabungen der Pharaonengräber in Ägypten, in der die Forscher auf geheimnisvolle Weise nacheinander ums Leben kamen und frage mich, ob bei dem Fund der Orakelknochen auch mysteriöse Dinge geschehen sind.

Neugier und Phantasie siegen wieder und neue Fragen gehen in meinem Kopf umher - über die Determination des Menschen und die freie Entscheidung. Ist unser Lebensweg vorgeschrieben? Kann man den Lauf der Dinge ändern? Was ist Freiheit?

Mein Blick fällt zufällig auf die Informationstafel im Raum, und ich entdecke, daß auch etwas über die Orakelknochen im Text steht. Begierig lese ich den Text, in der Hoffnung, Antwort auf meine Fragen zu bekommen:

Aufsehen erregten gegen Ende des letzten Jahrhunderts die Funde von Orakelknochen.

Vor wichtigen Entscheidungen, wie Feldzügen, Hochzeiten und im Falle von Krankheit, bat man das Orakel um Hilfe. Die Fragen und Antworten des Orakels ritzte man in archaischen, heute nur noch schwer lesbaren Schriftzeichen in Tierknochen und Schildkrötenpanzer. Diese Quellen stellen neben den Bronzeinschriften die früheste bekannte Form chinesischer Schrift dar und liefern wertvolle Hinweise auf die ungebrochene Kontinuität der religiösen und politischen Herrschaft der Shang.

Nach dem Lesen des Textes bin ich enttäuscht.

Ich fühle mich, als hätte ich die Weihnachtsgeschenke schon vor dem Fest entdeckt.



Die geheimnisvolle, mystische Seite, die in meinem Kopf schon immense Dimensionen angenommen hatte, wird völlig übergangen. Sachliche Informationen zeigen mir so etwas wie Banalität auf. Diese Knochen sind einfach ein weiterer archäologischer Fund, der in einer Glasvitrine ausgestellt wird. Keine mysteriösen Ereignisse, keine wirkliche Befriedigung meiner Neugier.

Ich fühle mich entzaubert, um den großen Augenblick betrogen.

Mir wird klar, daß die Vorfreude doch die schönste Freude ist.

Durch das Nicht-Wissen sind in meinem Kopf so viele Assoziationsprozesse angeregt worden, daß eine wirkliche, konkrete Information über die Orakelknochen erstmal nur ent-täuschend sein kann. Trotz brennender Neugier und Gier nach Informationen hätte ich mir den Zustand des Nicht- Wissens, des Vermutens und Phantasierens noch länger gewünscht. Er erscheint mir jetzt als überaus anregend und produktiv, als quälend zwar, aber auch als antreibend.

Jetzt befinde ich mich auf einer anderen Ebene. Träge ruhe ich mich auf der gefundenen Information aus und sehe die Knochen nur noch von ihrer sachlichen Ebene.

Doch dann möchte ich es genau wissen. Das Geheimnis der Orakelknochen soll vollständig gelüftet werden [...]

In der Bibliothek mache ich mich auf die Suche nach Informationen. Der letzte Rest Angst und Aberglaube schwindet, als ich die Orakelknochen aufgelistet in einem Katalog finde. Das fremdartige, Mysteriöse läßt sich plötzlich einordnen, verliert seinen Schrecken und wird kontrollierbar.

Ich beginne zu verstehen, warum so viele Menschen die Ordnung als überaus wohltuend empfinden. Man verliert die Angst vor dem Diffusen, es gibt eine Struktur, und der, der Ordnung schafft, erhält Macht über die Gegenstände.

„Ich kenne dich und weise dir einen Platz zu“.

Wieder überfällt mich die Neugier.

Was bedeuten die Zeichen?

Ich finde einen Katalog, in dem die meisten Bedeutungen der Schriftzeichen geschrieben stehen und beginne, wie besessen zu lesen. Dabei merke ich nicht, wie die Zeit vergeht. Ich fühle mich wie eins der Kinder, die Montessori beschreibt. Völlig in das Buch und meine Aufzeichnungen versunken, bin ich vollkommen konzentriert und gefangen von den Informationen, die ich erhalte. [...]

Nach dem Tag in der Bibliothek bin ich erschöpft, aber zufrieden mit den erhaltenen Informationen. Ich versuche, mir chinesische Denkweise vorzustellen. Ein Volk, das ein völlig anderes Schriftsystem besitzt, welches viel konkreter in die Lebensumwelt einbezogen ist, muß auch eine ganz andere Vorstellung von der Welt haben.

Die beiden Seiten in mir - Mystisches und Sachliches - beginnen, sich zu verbinden. Ich merke, daß nicht alle Geheimnisse um die Orakelknochen gelöst werden können und sich mir immer neue Fragen stellen.

Es entfaltet sich vor mir ein ganz neues, vielleicht umfassendes Bild der Orakelknochen, in dem sich Form und Bedeutung, Wissen und Nicht-Wissen, Mystisches und Sachlichkeit zu einer ästhetischen Form zusammenfügen [...]"

## 2. Erinnern

### Erinnern, subjektiv

Gibt es ein Subjekt des Erinnerns oder werden wir erinnert? Gibt es beim autopoietisch konstruierten Subjekt eine ästhetische Dimension? Wenn ja, gibt es eine ästhetische Ebene des Erinnerns? Wie ist das Verhältnis von Selbst und Erinnerung? „Erinnern ist eine tastende, schwierige Suchbewegung im Raum der schon veränderten, sich weiter wandelnden Wirklichkeit,“ sagt Gert Selle. „Sie zielt weit über jedes Wiedererkennen hinaus. Etwas ist fort, das eben noch da war. Der Verlust ist um so schmerzlicher, je klarer zu Bewußtsein kommt, daß das Vermißte nie wieder zurückkehren wird. Gerade darum ist ja das Erinnern wertvoll“ (Selle 1997,90).<sup>26</sup> Proust beschreibt Erinnern als ein über Suchen hinausgehendes „Schaffen“, das sich an Wahrnehmungen heftet: „Ich setze die Tasse nieder und wende mich meinem Geiste zu. Er muß die Wahrheit finden. Doch wie? Eine schwere Ungewißheit tritt ein, so oft der Geist sich überfordert fühlt, wenn er, der Forscher, zugleich die dunkle Landschaft ist, in der er suchen soll, und wo das ganze Gepäck, das er mitschleppt, keinen Wert für ihn hat. Suchen? Nicht nur das: Schaffen. Er steht vor einem Etwas, das noch nicht ist, und das doch nur er in seiner Wirklichkeit erfassen und dann in sein eigenes Licht rücken kann.“ (Proust 1997,62)<sup>27</sup>

Bei Proust spielen unter anderem Dinge eine auslösende Rolle im Schaffensprozeß des Erinnerns. Was aber, wenn die Dinge sich auflösen, für ein postmodernes Subjekt nicht mehr greifbar sind? „Die Dinggenerationen verschwinden nicht nur immer rascher, sondern die neuen Generationen sperren sich darüber hinaus auf vielfältige Weise dagegen, zur Projektionsfläche des Subjekts zu werden. Wohin auch die Hand faßt, sie findet immer häufiger nur für den schnellen Verbrauch bestimmte Produkte. Die Dinge mutieren zu Verbrauchsmitteln: Tempo-Taschentuch (Nomen est Omen), Plastiktüten, Kunststoffspielzeug, Plastikgeschirr: Es wird unmöglich mit den Dingen zu leben. Sie werden durch den Gebrauch nicht mehr geädelt, sondern überflüssig.“ (Siepmann 1997,123)<sup>28</sup> Mit der Zunahme an virtueller Realität nehmen die

---

<sup>26</sup> Gert Selle, Erinnern - Suchbewegung in der Wirklichkeit. Einwände gegen eine selbstverständliche Musealisierung, in: Kuhn/Ludwig 1997

<sup>27</sup> Marcel Proust, In Swanns Welt, Frankfurt 1997

<sup>28</sup> Eckhard Siepmann, DDR- Endmoräne und Wendeidentitätsknick. Das Geschichtseröll in den Turbulenzen der Selbstkonstruktion, in: Kuhn/Ludwig 1997

dinghaften Korrespondenzen ab. Das zeigt an, welche Bedeutung die in Museen für Alltagskultur aufbewahrten dinglichen Zeugen der Vergangenheit für die Erinnerungsarbeit im Zeitalter zunehmender Immaterialität zugewiesen bekommen könnten. Zunächst werde ich mich aber nicht auf den Inszenierungsraum des Museums für das zukünftige Erinnern beziehen, sondern die *Subjektaktivität Erinnern* untersuchen. Dabei muß ich auf gegenwärtig gültige Vorstellungen vom Subjekt eingehen, um daraus Perspektiven für eine das Selbst organisierende Erinnerungsarbeit zu entwickeln. Ich verfolge die These, daß Erinnern eine ästhetische Funktion ist, und versuche dementsprechend eine ästhetische Theorie des Erinnerns zu skizzieren. Im Hinblick auf eine Erinnerungspraxis im Museum wird sich zeigen, inwieweit subjektive Erinnerungstätigkeit kollektiver Erinnerungsarbeit strukturell eingeschrieben ist und dementsprechenden „Raum“ zu ihrer Entwicklung benötigt.

Das einst monolithische Subjektverständnis befindet sich im Übergang zu einem vielheitsfähigen Subjekt (Welsch 1990, 197).<sup>29</sup> Die frühere Auffassung von einer soliden Identität ist nach der Auffassung zahlreicher postmoderner Autoren einem neuen Identitätskonzept gewichen, das auf *Interaktion* beruht und die Individuen dezentriert. Subjekt und Identität liegen damit nicht mehr innerhalb des Individuums, sondern, wie bei Lacan, in einem gespaltenen Ich, oder, wie in der konstruktivistischen Auffassung, in der Interaktion, der Beziehung.

Ich beziehe mich auf ein konstruktivistisches Selbstkonzept, das für eine Überwindung substantialistischer Subjektvorstellungen steht und Erklärungen liefert, wie Subjekte sich Bedeutungskonstitutionen ihrer sozialen Welt bilden, so daß sie sich handlungsfähig fühlen. Damit wird eine Subjekt-Objekt-Spaltung umgangen; auch kann sich zeigen, wie komplex, widersprüchlich, verwoben die psychischen Mechanismen und die historischen und sozialen Realitäten der Subjektivität sind.<sup>30</sup>

Ich gehe von einem wandelbaren, sich in Interaktionsprozessen mit der Außenwelt bewegenden Subjekt aus und bin daran interessiert, Bedingungen in den Blick zu bekommen, unter denen es zustande kommt. Wahrnehmung wird bestimmt durch das beobachtende Subjekt mit seinen Vorerfahrungen und Zielsetzungen, den Beobachtungskontext, den

---

<sup>29</sup> Wolfgang Welsch, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1990

<sup>30</sup> Vgl. dazu Kenneth J. Gergen, *Das übersättigte Selbst. Identitätsprobleme im heutigen Leben*, Heidelberg 1996; Heiner Keupp (Hg.), *Zugänge zum Subjekt. Perspektiven einer reflexiven Sozialpsychologie*, Frankfurt 1994

Beobachtungs-„gegenstand“ und die zur Beschreibung und zum kommunikativen Austausch verwendete Sprache. Begriffe, mit denen „Wirklichkeit“ untersucht und beschrieben wird, soziale und historische Produkte des Austausches, der Beziehungen zwischen Menschen verändern das jeweilige Selbstverständnis. Das Subjekt hat die Möglichkeit, in der Gegenwart immer wieder neu zu entstehen, indem es sich immer wieder neu entwirft: es ist autopoietisch konstituiert und damit zur permanenten Hervorbringung seiner selbst „gezwungen“, an jedem Ort, zu jeder Zeit, in jeder Beziehung wieder neu. Zugespitzt: eigene Geschichte muß täglich neu entworfen werden, auch wenn es bisweilen so scheint, als verlöre die Kultur dabei ihren sozialen Rückhalt, als löse sich das ästhetisch-kulturelle Interaktionsmedium Lebenswelt auf. Aber der permanent notwendige Neuentwurf des Selbst entsteht zwangsläufig auch aus Lebensnotwendigkeit nach Maßgabe der täglich erweiterten Erfahrung: der Körper altert, die Umwelt verändert sich, usw. Dafür, daß es keinen harten Bruch mit vergangener Erfahrung gibt, sorgt die Erinnerung. Wir wissen auch im Alter noch, wie wir uns früher selbst empfunden und die Welt wahrgenommen haben. Wir wissen, welche Art Subjekt wir waren, sogar wie ein Bewußtsein unserer Selbst in der Kindheit auftauchte und unter welchen Bedingungen der Auslösung dies geschah.

### **Erinnern, kollektiv**

Erinnern ist aber nicht nur eine vom sozialen Körper losgelöste Individualität, sondern schließt stets Formen und Inhalte des Diskurses zwischen Individuen ein. Innen- und Außenperspektive des Erinnerns sind zwar nicht einfach wechselseitig übersetzbar und lassen sich nicht aufeinander reduzieren, aber sie sind in der individuellen Erinnerung ineinandergefügt. Ich möchte darin nun die Frage verfolgen, ob man kollektive Erinnerung auch als ein ästhetisch grundiertes Wahrnehmungseignis definieren kann.

Pierre Jeudy hat darauf hingewiesen, daß eine Kulturpolitik des Erbes insbesondere die Perspektive biete, Sinn zu erzeugen, indem durch bestimmte Codes einer „Theatralisierung der Erinnerung“ einen vorgegebenen Weg für einen „umschlossenen Sinn“ findet. Kritisch hat Jeudy auch auf die metaphorische Rückseite heutiger Erinnerungsbetriebe, der Museen, aufmerksam gemacht. Es handele sich nicht mehr darum,

einen Sinn zu ermitteln, ihm seinen einzigartigen Ausdruck zu verleihen, sondern darum, ihn in einer Abfolge zu plazieren.

Die Theatralisierung der Erinnerung erzeuge als Konfiguration von Sinn nach Jeudy sowohl Sicherstellung als auch Todesangst. So fragt er sich, wieso ein zubereiteter und vorgeführter Sinn, sozusagen „verdaut“ in den technischen und didaktischen Hilfsmitteln keine Angst erzeuge. Kontrollierte Sinnkonstruktion als Erinnerung bezeichnet er als umklammerte Erinnerung: „Denn die umklammerte Erinnerung ist dergestalt, daß sie keinen Raum läßt für andere als die „szenischen“ Spiele, deren semantische Erschöpfbarkeit die Umordnung von Phantasmen kontrolliert oder ausschließt ... Die Wiederholung und die Geschichte bestimmen im großen ganzen die Weisen kultureller Einschließung der Erinnerungen, auf daß eine identifikatorische Verschmelzung stattfinden möge.“ (Jeudy 1990,121) So habe der Rückzug auf eine kulturelle Schau-Archäologie Teil an der Versteinerung von Erinnerungen, „durch eine in der Wiederholung des Identischen immer sorgfältigeren Imitation“ (Jeudy 1990,121).

Er-innern bedeutet im Deutschen „Sich-inne-Werden“, „Ins-Innere-Zurückrufen“, „sich zu Bewußtsein bringen“. Faßt man Aisthesis als eine Form von gegenwärtig- aufmerksam-Sein auf, befindet man sich in der Nähe des Begriffs der Vergegenwärtigung (Rumpf), die nach Assmann eine Kategorie des Ritus, des Vergangenheitsbezug, der Erinnerungskultur ist. Als Zugang zum Gedächtnis liest sich dieser Zugang quasi als Umkehrung psychoanalytischer Kategorien: Ideen müssen versinnlicht werden, bevor sie als Gegenstände Einlaß ins Gedächtnis finden (Assmann 1992,37).<sup>31</sup> Seine These lautet, *daß Vergangenheit überhaupt erst dadurch entsteht, daß man sich auf sie bezieht*. So entsteht Vergangenheit als soziale Konstruktion, *deren Beschaffenheit sich aus den Sinnbedürfnissen und Bezugnahmen der jeweiligen Gegenwart her ergibt*.

Das Wort Gedächtnis legt zunächst nahe, daß es sich um einen Registrierapparat wie ein Tonband oder eine Filmkamera handelt. Erinnerungen sind demgegenüber die ins Gedächtnis eingegrabenen Spuren des Erlebten, die als Eindrücke unter dem Einfluß und der Art und Weise des Erlebens stehen. Bleibt man bei der Registrierapparatmetapher, so handelt es sich um einen „höchst selektiven Apparat“ (Bertaux/Bertaux-Wiame

---

<sup>31</sup> Jan Assmann, Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in den frühen Hochkulturen, München 1992

1985,149)<sup>32</sup>. Halbwachs<sup>33</sup> hat die These aufgestellt, daß individuelle Erinnerungen durch ein kollektives Gedächtnis oder wenigstens durch den gesellschaftlichen Rahmen geprägt seien. Individuelle Erinnerungen entspringen demzufolge einem kollektiven Gedächtnis, das in Orten, Sprache, Gebäuden, Normen, Sitten und Institutionen festgeschrieben ist. Erinnerung, Sich Er-innern, einer Sache inne werden, ist dagegen eine aktive Tätigkeit, eine Arbeit, die einen Standpunkt erfordert. Erinnerung ist an Erleben gekoppelt: Man kann sich nur an etwas erinnern, wenn man dem einst Erlebten, Geschehenen, Gehörten, usw. Bedeutung zumißt (ich werde darauf später zurückkommen).

Gedächtnis und Erinnerungen fallen prinzipiell nicht zusammen (Reck 1999,166f)<sup>34</sup>. Das Gedächtnis ist das eher Äußere, das Speicherbare wie Archiv oder Datenordnung. Erinnern dagegen ist das Innere, Lebendige. Hans Ulrich Reck zufolge ist die wesentliche Tätigkeit des Erinnerns nicht die Gedächtnisbildung, sondern die „memoire involontaire“, die unwillentliche Erinnerungstätigkeit. Diese assoziativen Wege des erinnernden Verknüpfens und Entwickelns seien, so Reck, subjektiv und an die gesamte, integrale Erfahrungswelt der einzelnen Persönlichkeit gebunden (ich werde darauf später zurückkommen).

Da Erinnern nicht nur an Personen, sondern auch an Orte gebunden ist, schufen sich schriftlose Kulturen eine Mnemotechnik der Orte, um spezifische Erinnerungen zu lokalisieren. Gedächtnisbeschreibungen sind deshalb häufig durch räumliche Metaphern gekennzeichnet, um sich zu „verorten“. Indem ich mich situiere, einen Ort wähle in Zusammenhang mit einem Gegenstand, schaffe ich möglicherweise so etwas wie einen subjektiven Gedächtnisort, einen eigenen „topografischen Text“ (Assmann) des individuellen Gedächtnisses, an dem sich Erinnerung ereignen kann. Auch Gegenstände werden zu „Mnemotopen“, zu Gedächtnishilfen einer Erinnerungskultur als einer Form des Vergangenheitsbezuges.

Reck versteht kollektive Erinnerung als Apell und Konstruktion, die in Ritualen „die formalisierte Entlastung von den unerträglichen Affekten der Erinnerungsinhalte“ (Reck 1999,168) leistet. In diesem Sinne sind Archive

---

<sup>32</sup> Daniel Bertaux, Isabelle Bertaux-Wiame, Autobiographische Erinnerung und kollektives Gedächtnis, in: Lutz Niethammer (Hg.), Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis: Die Praxis der „Oral History“, Frankfurt 1985

<sup>33</sup> Maurice Halbwachs, Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen, Frankfurt 1985

<sup>34</sup> Hans Ulrich Reck, Idiosynkrasien - Vier Wege zu einem Thema. Weil, Musil, Mille Plateaux, Gedächtnis, in: Dietmar Kamper, Bernd Ternes (Hg.), Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Bd. 8, Idiosynkrasien, Berlin 1999

vorzugsweise Orte der Vergessenheit. Denn eine fortschreitende Speichertätigkeit geht weit über das hinaus, was eine Gesellschaft in einer gegebenen Epoche erinnern und „bewohnen“ kann. Wenn gespeicherte Bestände nicht mehr „bewohnt“ werden können, werden solche „Aufzeichnungen“ wertlos; auch ein Gegenstand ist „tot“, wenn er nicht mehr mit Wert versehen, also bewertet wird. Seine Funktion kehrt sich sogar um. Was für Gegenstände gleichermaßen gilt wie für Texte: Orte, Gegenstände, Texte sind „tot“, je weiter sie „in den Hintergrund unbesetzter Archivbestände“ treten und damit zu einer „Form der Vergessenheit, zum Grab des Sinns, der einmal aus der gelebten Bedeutung und Kommunikation in ihn ausgelagert worden war“, werden (Assmann 1992,96).

Auch Museen sind, werden sie nicht unentwegt „tätiger Deutung“ (Derrida) anheimgestellt, eher als Vergessensformen anzusehen. Deutung ist Gestus der Erinnerung, jeder Interpret ein Erinnerer, und Erinnerung ist ein Handeln, ein Vergegenwärtigen: „Von den alltäglichen und intimen Gerätschaften wie Bett und Stuhl, Eß- und Waschgeschirr, Kleidung und Werkzeug bis hin zu Häusern, Dörfern und Städten, Straßen, Fahrzeugen und Schiffen ist der Mensch seit alters von Dingen umgeben, in die er seine Vorstellungen von Zweckmäßigkeit, Bequemlichkeit und Schönheit, und damit in gewisser Weise sich selbst investiert. Daher spiegeln die Dinge ihm ein Bild seiner selbst wider, erinnern ihn an sich, seine Vergangenheit, seine Vorfahren, usw. Die Dingwelt, in der er lebt, hat einen Zeitindex, der mit der Gegenwart zugleich auch auf verschiedene Vergangenheitsschichten deutet.“ (Assmann 1992, 20)

Erinnerungskultur habe es mit „Gedächtnis, das Gemeinschaft stiftet“, zu tun, denn in der Erinnerung wird kollektive Vergangenheit (re-)konstruiert. Ihre ursprünglichste Form ist das Totengedenken, das den Bruch zwischen gestern und heute als Entscheidung zwischen Bewahren und Verschwinden stellt. Das Gedächtnis verfähre dabei, so Assmann, rekonstruktiv, denn die Vergangenheit vermöge sich in ihm nicht als solche zu bewahren; vielmehr werde sie von den sich wandelnden Bezugsrahmen der fortschreitenden Gegenwart her organisiert. Eine individualpsychologische Verengung des Gedächtnisbegriffes hält Assmann für eine Verdeckung besonderer Formen kommunikativer und kultureller Vergegenwärtigung von Vergangenheit. Gruppen „bewohnen“ ihre Vergangenheit ebenso wie Individuen und formen daraus Elemente ihres Selbstbildes.



Kollektive Identität beruhe auf der Teilhabe an einem gemeinsamen Wissen und einem gemeinsamen Gedächtnis, das durch die Verwendung eines gemeinsamen Symbolsystems vermittelt werde, bei dem es nicht nur um Wörter, Sätze und Texte gehe, sondern auch um „Riten und Tänze, Muster und Ornamente, Trachten und Tätowierungen, Essen und Trinken, Monumente, Bilder, Landschaften, Weg- und Grenzmarken“. Alles könne zum Zeichen werden, um Gemeinsamkeit zu kodieren (Assmann 1992,139). „Gemeinsinn“ entstehe dabei durch Zirkulation gemeinsamen Sinns, dessen „vornehmstes Mittel sozialer Wirklichkeitskonstruktion“ die Sprache sei. Dieser Gemeinsinn äußert sich in Sprichwörtern und Erzählungen. Das kulturelle Gedächtnis richte sich auf „Fixpunkte in der Vergangenheit“, die hier zu symbolischen Figuren gerönnen, an die sich die Erinnerung hefte. So seien auch Mythen Erinnerungsfiguren, so daß der Unterschied zwischen Mythos und Geschichte hinfällig werde. Für das kulturelle Gedächtnis zähle nicht faktische, sondern nur erinnerte, also erzählte Geschichte, die aus der faktischen Geschichte entwickelt werde: „Durch Erinnerung wird Geschichte zum Mythos. Dadurch wird sie nicht unwirklich, sondern im Gegenteil erst Wirklichkeit im Sinne einer fortdauernden normativen und formativen Kraft.“ (Assmann 1992,52)<sup>35</sup>

Der Mythos als Transformation ist also als eine die soziale Gegenwart fundierende und erhellende Interpretation von Geschichte anzusehen. Assmanns Thesen verdeutlichen den konstruktiven Charakter kollektiver Erinnerung im Hinblick auf Sinnbildungen der jeweiligen Sozietät. Darin klingt an, daß erzählte Geschichte immer mit Imaginationen über Selbstbilder verbunden ist, die im Beziehungsraum konstruiert werden. Die Tiefenstruktur der historischen Einbildungskraft zeigt jedoch insbesondere ihre ästhetische Dimension in der Geschichtsschreibung: Historiker sind unvermeidlich auf vorhandene Schreibkonventionen ihrer Kultur angewiesen. Damit ist deutlich, daß sowohl auf der Ebene kulturellen Erinnerns, als auch auf der Ebene der Historiographie das historische Feld durch poetische Akte geformt und damit der Bereich konstituiert wird, in dem Theorien entwickelt werden, die zeigen sollen, „was wirklich geschehen ist“<sup>36</sup>. Sowohl im kollektiven Gedächtnis als auch in der Geschichtsschreibung erscheint Geschichte immer als *gedeutete Geschichte, die an der Wahrnehmungsweise der Urheber ansetzt*. Ihr Entstehungsort ist immer das Vergangene interpretierende Bewußtsein.

---

<sup>35</sup> Künstlerisch wird der Zusammenhang von Mythos und Geschichte in den Arbeiten von Anselm Kiefer thematisiert.

<sup>36</sup> Vgl. Hayden White, *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Frankfurt 1994

Ein Museumsmodell, das diesem Gedanken Rechnung trägt, müßte also eine Struktur aufweisen, die deutlich macht, daß erinnerte Geschichte immer „erfunden“ ist und kulturellen Anforderung entspricht. Sprache ist dabei als ein eigenes System anzusehen, eine kulturelle Form, die ihre Existenz einem Kollektiv von Teilnehmern verdankt. Das Individuum gewinnt dabei den Status eines Selbst durch das Einnehmen einer Position. Erst dadurch kommt das Subjekt mit seiner individuellen Erinnerungstätigkeit ins Spiel, durch Positionierung im allgemeingültigen Vorstellungsraum von Geschichte, der selber historisch ist, so wie das in der Gegenwart diese Geschichte wahrnehmend-konstruierende Subjekt ein historisches ist - als historisches Subjekt an eine Zeit gebunden, als individuelles Subjekt aus seiner Biographie bestimmt.

### **Erinnern, autobiographisch**

Freud ging davon aus, daß im Seelenleben nichts, was einmal gebildet wurde, untergehen kann, daß alles irgendwie erhalten bleibt, wieder zum Vorschein gebracht werden kann. Daher geht die Psychoanalyse davon aus, daß das individuelle Gedächtnis sich im Rahmen von Verdrängung und Unbewußtem entwickelt. Bei dieser Sichtweise des Gedächtnisses gelangt zwar alles hinein, aber nichts wieder hinaus. Eine Erinnerungsspur (synonym *Erinnerungsbild*) ist der von Freud verwendete Ausdruck für die Art und Weise, wie sich Ereignisse im Gedächtnis niederschreiben. Demnach sind Erinnerungsspuren in verschiedenen Systemen deponiert, wo sie dauernd erhalten bleiben, aber nur reaktiviert werden, wenn sie einmal besetzt seien (Laplanche/Pontalis 1992,138). Freud hat versucht, das Gedächtnis topisch zu konzipieren, was er durch den Vergleich mit dem Funktionieren einer Art Wachtafel, dem „Wunderblock“, zu erläutern beabsichtigte: „Die Oberfläche des Wunderblocks ist schriftfrei und von neuem aufnahmefähig. Es ist aber leicht festzustellen, daß die Dauerspuren des geschriebenen auf der Wachtafel selbst erhalten bleibt und bei geeigneter Belichtung lesbar ist. Der Block liefert also nicht nur eine immer von neuem verwendbare Aufnahme­fläche wie die Schiefertafel, sondern auch Dauerspuren der Aufschreibung wie der gewöhnliche Papierblock.“ (Freud 1925,7)<sup>37</sup> Freud vergleicht die Organisation des Gedächtnisses mit komplizierten Archiven, in denen die Erinnerungen nach verschiedenen Klassifizierungsweisen angeordnet sind: chronologische Reihenfolge, Verbindung

---

<sup>37</sup> Sigmund Freud, Notiz über den Wunderblock, in: Ges. Werke, Bd. 14, 1925

in Assoziationsketten, Stufe des Zugangs zum Bewußtsein. Die Erinnerungsspur ist immer mit anderen Spuren in Systemen niedergeschrieben.

Als Verdrängung wird ein Form der Abweisung und Fernhaltung vom Bewußten bezeichnet. Vorbild für die verdrängende Instanz ist die Zensur, die mit der „Wiederkehr des Verdrängten“ in Form von Symptomen, Träumen, Fehlleistungen konterkariert wird. So sagt Lacan über das Symptom, daß es sich uns zuerst als eine Spur darstelle, die nie etwas anderes sein werde als eine Spur (Lacan in Zizek 1991,9).<sup>38</sup> Zizek charakterisiert eine eher utopische Dimension von Symptom und Verdrängung: „Diese Auffassung impliziert, daß das Symptom als Wiederkehr des Verdrängten aus der Zukunft zurückkehrt: das Symptom stellt eine verstümmelte, verzerrte Spur dar, das Fragment einer Wahrheit, die aber nicht schon im vorhinein in der Tiefe des Unbewußten auf uns wartet, sondern erst am Ende des psychanalytischen Prozesses konstruiert sein wird. Der Sinn des Symptoms wird von der Analyse nicht aufgedeckt, sondern konstruiert. Derart kommt es dazu, daß die Dinge, die nichts zu bedeuten haben, auf einmal etwas bedeuten, aber auf einem ganz anderen Gebiet.“ (Zizek 1991,9) Das Subjekt sei einem Ereignis aus der Vergangenheit gegenübergestellt, das es verändern möchte: Es kehre in die Vergangenheit zurück, greife in das Geschehen ein und erfahre, „nicht daß ‘alles unveränderbar ist’, sondern daß erst durch seinen aus der Zukunft kommenden Eingriff das vergangene Ereignis ‘gewesen sein wird’ (zu dem wird, was es schon von Anfang an war)“ (Zizek 1991,11).

Ist es nun möglich, im Sinne einer Selbstbeobachtung zusehen zu können, wie Erinnerungen dem Gedächtnis entsteigen und wieder darin verschwinden? Dem Psychologen Kotre zufolge verändert man das, was man beobachtet, sobald man darauf aufmerksam wird.<sup>39</sup> Es bleibe uns nur das, so Kotre, was auf so rätselhafte Weise unseren Geist als fragmentarische Bilder und Gefühle bewege, die sich vor allem unfreiwillig einstellen, die wir nicht unter Kontrolle haben und doch da sind.

Kotre hat in der Tradition der Oral History Lebensgeschichten von Menschen aufgenommen und verarbeitet. Auf der Grundlage der Hirnforschung geht er davon aus, daß das Hauptorgan unseres Gedächtnis-

---

<sup>38</sup> Slavoj Zizek, *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst!* Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien, Berlin 1991

<sup>39</sup> John Kotre, *Weißer Handschuhe. Wie das Gedächtnis Lebensgeschichten schreibt*, München/Wien 1996

ses sich im Laufe des Lebens immer wieder revidiere; miteinzubeziehen sei immer die Geschichtlichkeit des menschlichen Denkens sowie das Bestreben, allem einen Sinn zu verleihen. Gehen alltägliche Ansichten weiterhin davon aus, daß alle gemachten Erfahrungen irgendwo im Gehirn gespeichert werden, daß selbst ein Ereignis, daß man nicht erinnert, mit einer bestimmten Technik hervorgeholt werden könne, so entwickelt Kotre eine Konzeption des autobiographischen Gedächtnisses, die (re)konstruktiv ist, ebenso wie die des kulturellen Gedächtnisses in der Konzeption von Assmann.<sup>40</sup> Folglich ist zwischen „falscher“ und „richtiger“ Erinnerung schwerlich zu unterscheiden: „*Falsche Erinnerungen sehen genauso aus und fühlen sich genauso an wie echte* (Hervorh. A.K.). Verändern und hinzuerfinden von Erinnerungen: das ist das, was heutige Psychologen ... Rekonstruktion nennen. *Damit ist gemeint, daß Erinnerungen im Gehirn nicht starr gespeichert sind wie auf einem Tonband oder im Bücherregal. Sie werden immer wieder umgebaut* (Hervorh. A.K.).“

(Kotre 1996, 53)

*Im Gedächtnis sei folglich nicht „historische“ Wahrheit gespeichert, sondern vielmehr „narrative“ Wahrheit mit jener Kohärenz, die „ästhetische Finalität“ annehme.* „Vergessen“ wird dabei nicht als Problem, sondern, Assmanns Konzept des kulturellen Gedächtnisses vergleichbar, als „sinnvolle geistige Fähigkeit“ betrachtet, wolle man nämlich in koordinierter Weise sprechen oder denken oder sich bewegen, müßten bestimmte Bereiche zum Schweigen gebracht, andere hingegen verstärkt werden. So wären wir „bei einem makellosen Gedächtnis ... nicht in der Lage, Verlust, Furcht, Schuld und Zeitverschwendung in neuem Licht zu betrachten. Wir wären in der Vergangenheit festgefroren, unfähig, sie zu reparieren, unfähig, zu atmen, uns zu ändern oder zu wachsen“ (Kotre 1996, 85).

Kotre geht davon aus, daß die Inhalte des Erinnerungsstroms sich selbst organisieren und eine Art von hierarchischem System bilden, an dessen Spitze ein Selbst steht, das er als Produkt einer Hierarchie als „Schöpfer des Sinns“ bezeichnet (Kotre 1996,108). *Erinnerungen des autobiographischen Gedächtnisses verweisen auf das Selbst, das Erinnerungen als Selbstdefinitionen produziert.* Solche „selbstdefinierenden Erinnerungen“ beantworten die Frage nach der Identität und stellen Identität und Erinnerungen als Selbstdefinitionen in Zusammenhang (Kotre 1996,132). Als roter Faden symbolisieren sie Themen, die sich durch das Leben eines Menschen ziehen.

---

<sup>40</sup> Vgl. dazu auch Bertaux/Bertaux-Wiame in: Niethammer 1985

Das autobiographische Gedächtnis bestehe aus Erinnerungen an Menschen, Orte, Dinge, Ereignisse und Gefühle, die in die Geschichte des eigenen Lebens eingingen. Ihm falle die Aufgabe zu, alle Identitäten innerhalb einer Person am Leben zu halten. Es bewältige dies, indem es die unteren Ebenen der Gedächtnishierarchie nach den lebhaften, symbolischen Ereignissen durchforste, die die Identitäten konkret werden lassen. Durch Erinnern werde ein starkes Gefühl der Kontinuität hervorgerufen, eine außergewöhnliche Selbstvergewisserung. Es gebe Objekte, die innerhalb der Erinnerung symbolische Bedeutung hätten, folglich eine Kette von Assoziationen auslösten, über die stundenlang geredet werden könne, weil sie die Tür zu unendlichen Folgen von Geschichten öffnen.

Selbstdefinierende Erinnerungen spiegeln, so Kotre, Aspekte unserer Identität. Da Menschen mit einer rudimentären Form des Erinnerungsvermögens auf die Welt kämen, könnten sie ohne den Rahmen allgemeingültiger Erinnerungen keine spezifischen Erinnerungen haben. Den Beginn des autobiographischen Gedächtnisses siedelt Kotre zwischen drei und vier Jahren an. So lernen Kinder, wenn sie sprechen lernen, eigentlich, wie man sich an etwas erinnere, wie man erzähle, was man erinnert. Während der Schulzeit werde das Gedächtnis von Kindern von dem Erzählstil geprägt, der von ihrer Kultur favorisiert werde, und bei dramatischen Lebensveränderungen bilde sich sozusagen ein neues Selbst heraus.

Geht man wie Kotre und Assmann davon aus, daß Erinnerungen einem sozialen Zweck dienen und das Produkt von Beziehungen sind, bieten sie Einblicke nicht nur in die Vergangenheit einer Person, sondern erhalten auch *eine Beziehung in der Gegenwart* aufrecht. Kotre bezeichnet es als das „Interesse“ des Gedächtnisses, das Selbst mit Sinn zu versorgen: Bevor einer Erfahrung ein dauerhafter Platz im Gedächtnis zugewiesen werde, müsse man über die Bedeutung der Erfahrung entscheiden. Dazu fabriziere das autobiografische Gedächtnis allgemeingültige Erinnerungen daran, was Ereignisse bedeuten. Je mehr Erinnerungen um ein Thema kreisten, je mehr Ausweitungen sie enthielten, je mehr interpretiert werde, um so mehr spiegele sich darin das Selbst-Bild. In der Hierarchie des Gedächtnisses vermitteln also allgemeingültige Erinnerungen Bedeutungen, die sowohl das ganze Leben umfassen können, als auch einzelne Ereignisse, denen diese Bedeutung fehlt; Erinnerungen bringen, so Kotre, als eine Technik des „Bündelns“ Effizienz in das System des Autobiografischen. In diesem Sinne organisieren sich autobio-

graphische Erinnerungen nach Kotre selbst in Hierarchien. Das Selbst bezeichnet er als ihre Spitze, wenn er fragt: „Von welcher Wesensart ist das Selbst, jene bewußte Repräsentation des Interpreteten, die unser autobiographisches Gedächtnissystem leitet? Ist es ein Lügner? ... Ist es ein Historiker, ein Geschichtenerzähler oder beides?“ (Kotre 1996,142)

Egozentrisch verzerrte das Gedächtnis Erinnerungen, d.h., es erinnere die Vergangenheit stets so, als sei das Selbst die Hauptperson. Das sich erinnernde Selbst sei also von verwirrendem Charakter, da es zwei Funktionen enthalte: die Funktion eines Archivs und die eines Mythos. Versuche die „Funktion des Archivs“ mit der Vergangenheit in Kontakt zu bleiben, so versuche der „persönliche Mythos“ dem Selbst Überzeugungskraft zu verleihen und der Person zu versichern, wer sie ist. Darunter fallende Verzerrungen des Gedächtnisses wertet Kotre als narrative Ausschmückungen, wie Geschichtenerzähler sie produzieren: „Stellt das totalitäre Ego das Selbst ins Zentrum der Dinge? Genau das machen Geschichtenerzähler mit ihren Hauptpersonen. Setzt es Ahnungen und Prophezeiungen ein, wo es keine gab? So kriegen Geschichtenerzähler ihre Zuhörer dazu, bis zum Ende voll Spannung zu lauschen. Solche Abwandlungen sind keine Erlasse eines Diktators, sondern Hinweise auf einen Mythenschöpfer. Sie sagen uns, wer es ist, der sich daran erinnert.“ (Kotre 1996,147) Daß es diesen Mythos gibt, vermutet Kotre, ist nicht allein aus einer Leidenschaft für das Erzählen zu erklären, sondern deutet auf die Frage des psychischen Überlebens des Selbst hin.

Obwohl Kotre mit keiner Querverbindung auf Maturana verweist, könnte man hier folgern, *daß sich das Selbst erinnernd unablässig selbst hervorbringt oder bestätigt; Erinnern also eine Funktion seiner Autopoiese ist, die in dem Maße wie sie Re-Konstruktion ist, eine bestimmte Funktion innerhalb der Selbst-Generierung erfüllt und damit notwendig ins Ästhetische hineinragt, ästhetisch durchtränkt erscheint.* Die Erinnerung wird „erzählt“, d.h., sprachlich ausgestaltet und variiert, also ästhetisch geformt. Lebenserfahrung schlägt sich aber auch im Körper nieder. Ein Gesicht erzählt bisweilen eine ganze Geschichte, da die Vergangenheit ihre Spuren darin eingegraben hat. „Wir können uns vorstellen“, heißt es bei Bertaux/Bertaux-Wiame, „daß jeder von uns von Kopf bis Fuß seine eigene Biographie, die Totalität seines Lebens darstellt. Folglich heißt „sein Leben erzählen“ nicht nur, sich erinnern. Man erinnert sich kaum. Aber man rekonstruiert. Man erzählt im Hinblick auf seine momentane,

persönliche Situation und auf die zeitgenössischen gesellschaftlichen Umstände“ (Bertaux/Bertaux-Wiame 1985, 152).

Die ästhetische Dimension taucht bei Kotre zwar nur vage, als „ästhetische Finalität“ auf, mit der das Gedächtnis versuche, „narrative Wahrheit“ kohärent zu speichern. Sie läßt sich aber gerade in den Beschreibungen und Perspektivierungen des Narrativen auffinden - wenn man so will, in einer Form von Kunst: „Sowohl als Wächter der Archive wie als Schöpfer des *Mythos erschafft das sich erinnernde Selbst ein erinnertes Selbst* (Herv. A.K.).“ (Kotre 1996,148) Kotre bezieht sich hier nicht explizit auf ästhetische Verfahren, aber seine Erinnerungsmetaphorik steht im Zeichen ästhetischer Perspektive: „Unser Erwachsenenalter durchmessen wir wie Künstler, indem wir ständig das Selbstportrait übermalen, das wir erstmals in der Adoleszenz anlegten ... Manchmal legten sie über einer alten Komposition eine vollkommen neue an. „Pentimenti“, „Reuezüge“, nennt man jene Spuren, die zeigen, daß die Maler bedauerten, was sie zuvor erschaffen hatten. Wenn ihre Arbeit getan war, wirkte das neue Portrait ganz wie ein Original. Es sah so aus, als sei es schon immer dagewesen, das einzige auf dieser Leinwand.“ (Kotre 1996,198)

Aber Kontinuitäts- und Kontrasteffekte seien unvermeidlich, wenn Erwachsene Teile ihrer Lebensgeschichte neu übermalen. Ab und zu könne noch etwas anderes geschehen: „Wenn Ölfarben altern, werden sie manchmal durchscheinend. Dann schimmern die alten Farben und Konturen, die einst völlig übermalt waren, wieder durch: Ein Boot taucht auf trockenem Land auf.“ (Kotre 1996,207)

Ebenso, folgert Kotre, dringen auch im Gedächtnis alte Vorstellungen gelegentlich bis ins Bewußtsein vor. Es sei, als öffne man eine Zeitkapsel: die Empfindung werde nicht von Dauer sein, und der Gehalt der Zeitkapsel werde sich mit Sicherheit verändern, wenn er zurück „an die frische Luft“ komme, „doch für einen kurzen Moment wird man sich so sehen, wie man einst war - man wird im Innern jemand wiederentdecken“ (Kotre 1996,207). So wird das Selbst vom autobiographischen Gedächtnis getragen. *Die eigene Geschichte ist identisch mit dem Selbst*. Und beides ist ein „Kunstwerk“.

Kotre berichtet von einem Projekt, das diese Gleichsetzung belegt: Anfang der achtziger Jahre wurden im Rahmen eines Projekts im Staat Washington 400 Menschen in verschiedene Landes- und Stadtbibliotheken eingeladen. Ihr Altersspektrum erstreckte sich von 29 bis 92 Jahre, die meisten waren jedoch im Rentenalter. Alle hatten den Wunsch,

ihre Lebensgeschichte niederzuschreiben. Jede Woche trafen sie sich mit dem Seminarleiter und lernten die offizielle Geschichtsschreibung kennen, die mit ihrem Leben parallel lief. „Diese Menschen entdeckten, daß sie Teil des 20. Jahrhunderts waren, der Übergänge vom Land in die Stadt, des Aufstiegs ihrer Nation zur Weltmacht, Teil des Kampfes um die Beendigung der von Kindern der Weltwirtschaftskrise waren sie zu Rentnern im Überfluß geworden, von Präriebauern zu Jet-Touristen.“ (Kotre 1996,220) Mit dieser neuen Perspektive organisierten die Gruppen Wanderausstellungen mit Fotos und Geschichten, ein Videoprogramm und ein Theaterstück, das professionell auf die Bühne gebracht wurde. Sie produzierten auch 110 Autobiographien, die nebeneinander auf den Bibliotheksregalen stehen, neben den offiziellen, von Historikern geschriebenen Berichten.

Schreiben von Geschichten ist eine Möglichkeit der Selbstwahrnehmung - eine eminent ästhetische. Die Aufforderung, mit Erinnerungen zu arbeiten, konfrontiert mit dem Problem der Individualität jeder Erfahrung. Verdrängtes ist dabei der verunsichernde, destabilisierende Effekt der Erinnerungsarbeit (Haug 1991,60)<sup>41</sup>: Gesucht wird nach Strategien, die eine nichtwertende Besichtigung vorbereiten. Ein gangbarer Weg scheint dabei die Konzentration auf eine bestimmte Situation statt auf das ganze Leben zu sein: Erinnern „ist nicht so sehr eine Frage des „guten Gedächtnisses“ als eine der Übung. Je länger man mit sich, an sich arbeitet, je mehr gelingt es, die vergessene Geschichte hervorzuholen. Dieses Rückschreiben ist eine Art Archäologie. Man findet Bruchstücke. Aus ihnen rekonstruieren wir die Architektur.“ (Haug 1991,62) Erinnern kann überhaupt als Gegenstand ästhetischer Arbeit gelten: „Erinnern ist das Gegenteil von nostalgischer Larmoyanz, eine mühevoll, auch skeptische Suche nach Fundamenten, auf denen die neue Identität sich entwickeln kann. Es geht also um eine Anstrengung, nicht um Ausruhen bei den alten Sachen. Sinne und Verstand müssen sich gegenüber dem Vergangenen und dem Gegenwärtigen öffnen. Da trifft es sich gut, daß die Erinnerung eine Schwester in der ästhetischen Erfahrung hat.“ (Selle 1997,90)

---

<sup>41</sup> Frigga Haug, Erinnerungsarbeit, Hamburg 1990



## Zusammenfassung

Ich möchte nun präzisieren, was ich theoretisch unter einer ästhetischen Praxis des Erinnerns verstehe. Erinnerungskultur hat mit gemeinschaftstiftendem Gedächtnis zu tun, welches Vorstellungen von Vergangenheit in der Erinnerung herstellt. Das Gedächtnis verfährt dabei (re)konstruktiv, da es die Vergangenheit als solche nicht zu bewahren vermag. In diesem Sinne „bewohnen“ Gruppen ihre Vergangenheit und formen daraus Elemente ihrer Selbstbilder. Ebenso definieren Individuen ihre Identität durch Erinnerungen. In Form von Rekonstruktionen, Überlagerungen, Mythenbildungen erschafft ein sich erinnerndes Selbst ein erinnertes Selbst, das Erinnerungen als Selbstdefinitionen produziert. Der ästhetische Grundzug des Erinnerns, sein gestalterischer Aspekt, die Unkontrollierbarkeit von Erinnerungsbildern, die Identität generierende Eigenschaft legen es nahe, die Tätigkeit des Erinnerns als eine Funktion der Autopoiese des Individuums zu beschreiben. Zugespitzt läßt sich formulieren, daß das Selbst identisch ist mit seiner Geschichte, die es *erfindet*. In der Erinnerungsarbeit formt sich das Subjekt selbst, indem es sich mit Dingen verbindet. „Geschichte“ und „Mythos“ werden ineinanderlaufende, wenn nicht gar identische Kategorien mit sinngenerierender Funktion. Folglich muß sich auch Geschichtsschreibung ihrer ästhetischen Dimensionen bewußt werden. Überall wo sie Vorstellungsbilder erzeugt, also imaginativ verfährt als Erzählung, ist sie eine ästhetische. Das gilt natürlich auch für ihre Rezeption.

So steht es uns offen, Geschichtsdenken mit poetischen Verfahren zu verknüpfen. Auch wo der Historiker Begriffsstrategien zur Erklärung und Darstellung von Daten auswählt, vollzieht er „einen wesentlich poetischen Akt, der das historische Feld präfiguriert und den Bereich konstituiert, in dem er die besonderen Theorien entwickelt, die zeigen sollen, ‘was *wirklich* geschehen ist’ “ (White 1994,11)<sup>42</sup>. Da, wo Geschichtsschreibung und historisches Bewußtsein ihre Bedingungen reflektieren wollen, müssen sie sich nach Fehr ohnehin auf Ästhetik und ihr Medium, die Kunst, beziehen<sup>43</sup>: „ ‘Ich erinnere mich’, das ist Präsens und die

---

<sup>42</sup> Hayden White, *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Frankfurt 1994. White deckt in seiner Untersuchung auf, welche poetischen Sprachelemente zu allen Zeiten in der Geschichtswissenschaft und in der Geschichtsphilosophie eingesetzt worden sind, namentlich Metapher, Metonymie, Synekdoche, Ironie. Mit der Erschließung der sprachlichen Wurzeln von Geschichtsvorstellungen schenkt er der künstlerischen Dimension Aufmerksamkeit und versucht, sich dem unvermeidlich poetischen Charakter der Geschichtsschreibung zu nähern.

<sup>43</sup> Michael Fehr, Sigrid Sigurdsson. *Vor der Stille*, Hagen 1989

Präsenz des Vergangenen im Jetzt. Eben diese Qualität des Vergangenen kann die Geschichtsschreibung nicht begreifen. Vielmehr flüchtet sie - wie immer sie erzählt oder methodisch begründet - das Jetzt im Vergangenen oder das Vergangene im Jetzt. Das 'ich erinnere mich' oder auch das 'ich mache Geschichte' kann sie theoretisch wie praktisch nicht fassen, sind der Historie buchstäblich blinder Fleck. So muß Geschichtsschreibung, soweit sie vom Vergangenen als dem Vergangenen, also von etwas spricht, das sie selbst nicht ist und sein will, die Fundierung ihres Erkenntnisinteresses anderen Disziplinen und Instanzen überlassen.“ (Fehr 1989,I).

Für die Arbeit im Museum (die ich als fundamental ästhetische begreifen muß) sind daher über die gegenwärtig praktizierten Vermittlungsstrategien und -praxen hinausgehende Vorgehensweisen zu entwickeln, die als künstlerisches Verhalten gegenüber Objekten und sich selbst beschrieben werden können: Statt Museumspädagogik, die der Erzählung ihrer eigenen Geschichte, ihrem eigenen Diskurs folgt (s. Kap. A 2 und A 3), müßte eine modifizierte, auf das Erinnern als ästhetische Tätigkeit gerichtete „Kunstpädagogik“ sich das Museum erobern.

**Abb. 16 – 19** (s. Bildteil im Anhang)

Sigrid Sigurdsson, Vor der Stille (Ausschnitt),

in: Michael Fehr, Barbara Schellewald (Hg.), Sigrid Sigurdsson. Vor der Stille. Ein kollektives Gedächtnis, Hagen 1989 und Köln 1995,

### **Eine ästhetische Methode des Erinnerns**

Um meine These von einer grundlegenden Ästhetik des Erinnerns zu belegen, möchte ich ein Beispiel aus der Kunst heranziehen. Im Karl-Ernst-Osthaus-Museum in Hagen ist eine Installation von Sigrid Sigurdsson zu sehen, die bibliotheksartig angelegt ist. In Regalen sind Buchobjekte und kleine Glasvitrinen untergebracht, die Dokumente, Bücher, Briefe, Originalfotos und Fotoalben, historische Objekte und Fundstücke beinhalten. Kristallisationspunkt ist der Nationalsozialismus, von dem aus Verbindungen in die Gegenwart gesponnen werden. Eingefügte Schriftstücke sind mit Übermalungen und Kommentaren versehen. Die Sammlung ist als „work in progress“ angelegt und wird kontinuierlich verändert und bewegt. Besucher nehmen Bücher aus den Regalfächern heraus, legen sie auf die dafür vorgesehenen Tische, sehen

sie ein, blättern sie durch, legen sie zurück. Alle Bücher durchzusehen ist unmöglich, jeder Blick kann nur einen winzigen Ausschnitt treffen.

Die Inventarliste des Katalogs umfaßt folgende Elemente: Schrank, 400x300 cm, (72 Fächer); Tisch, 150x150x90 cm; 35 Buchobjekte, verschlossen (Erdproben, Chemikalien, Arzneimittel, Fundstücke ca. 30x25x50 cm); Cicero Gesamtausgabe herausgegeben 1616, verschlossen im Glaskasten; 3 verschlossene Malbücher (Tagebücher) 1984-89; 1 Buch leer 2000 Seiten, 1 Besucherbuch 2000 Seiten; 8 Bücher geöffnet, 1988/89 ca. 30x27x50 cm; 1 Buch ca. 250 Seiten.

Prinzip künstlerischer Projekte von Sigrid Sigurdsson ist, vom Anspruch der ausschließlich vom Künstler ausgehenden Urheberschaft zurückzutreten und ein Konzept anzubieten, das sich nur in kollektiver ästhetischer Arbeit verwirklichen läßt. Dabei geht es der Künstlerin als Initiatorin und Vermittlerin darum, zu einem lebendigen, virulenten Prozeß „anzustecken“, einen „Ansteckungsort“ zu schaffen. Sigurdsson selbst beschreibt ihr Anliegen folgendermaßen: „Eine Sammlung allein entscheidet nicht einen ansteckenden Betrieb. Eine Sammlung besteht für sich genommen als trockene Ablagerung des Vergangenen. Erst die Vernetzungen, die Auslassungen, das Sichtbarmachen der Leerstellen und das Assoziationsmaterial [...] entscheiden, ob der andere das Angebot wahrnehmen will, etwas in die eigene innerbetriebliche Geschichte- und Erinnerungsreise aufzunehmen. Die Barriere des anderen wird nur dann überschritten, wenn das zur Verfügung gestellte Material sich von der persönlichen Geschichte befreit hat, der Künstler also das monomanische Erzählfeld verlassen hat, die Objekte Allgemeingut geworden sind [...] Die gemeinsame Auseinandersetzung mit dem Thema kann ähnliche Assoziationsketten hervorrufen. Auf diese Weise wird Vergangenes erneut wiederbelebt und nutzbar gemacht.“ (Sigurdsson

in. Pottek 1995,24) <sup>44</sup>

Seit 1993 sind 500 leere „Reisebücher“ in die Installation integriert, die die Besucher mitnehmen und nach freier Vorstellung mit ihren Gedanken, Erinnerungen oder Biographien gestalten können. Bis zum Jahr 2000 sollen die Reisebücher wieder an das Museum zurückgegeben werden, wo sie zusammen mit den von der Künstlerin erstellten Büchern und Vitrinen ein offenes, lebendiges Archiv bilden (Pottek 1995,25).

---

<sup>44</sup> Vgl. Martina Pottek, Mensch(en) - Ort(e) - Geschichte(n). Sigrid Sigurdssons offenes Archiv „Das Fragment ist ein kleines Ganzes“ im Kontext ihres Werkes, in: Karl Ernst Osthaus-Museum (Hg.), Fragment to mala calosc - Das Fragment ist ein kleines Ganzes: 24 Orte schreiben ihre Geschichte. Ein Projekt von Sigrid Sigurdsson, Hagen 1995

Die Bücher im Regal sind nicht durch eine Glasscheibe vom Raum separiert, das Regal ist offen. Seine dunkle Farbe läßt die bräunlichen Bücher darin als leuchtende, klumpige Gestalten erscheinen. Als Barriere davor, ein Tisch mit einem aufgeschlagenen Buch, einem geschlossenen und mehreren Mappen, so als hätte gerade jemand seinen Arbeitsplatz verlassen. Die Bücher sehen alt, benutzt aus, als hätten viele Menschen im Gebrauch ihre Spuren auf ihnen hinterlassen. Sie wirken unförmig, aus der Form geraten. Seiten springen hervor, der Deckelbezug beginnt sich zu lösen, die Seitenränder sind unregelmäßig gezeichnet. Aufgeschlagen ist eine Seite mit Portraitfotos, wie in einem Fotoalbum in Dreierreihen angeordnet. Die Seiten sind aus textilem Material, unter den Fotos quellen unregelmäßige Leim- und Farbspuren hervor, als wäre der ausgelaufen oder nicht sachgerecht angewendet worden. Die Seiten sind ausgefranst, verknittert und tragen fleckenhafte Farbspuren. Achtzehn Fotografien auf Karton mit abgerundeten Ecken tragen die verschnörkelten Firmenschriften von Fotostudios der Jahrhundertwende. Männer, Frauen, ein Säugling; in Pose: ein Mann auf einem gepolsterten Stuhl blickt nach links, ein anderer vor einer Konsole trägt einen Blumenstrauß, wieder ein anderer steht vor einem wolkgigen Hintergrund an ein Zaunfragment gelehnt. Frauenbüsten vor einem oval in weiß sich auflösenden Hintergrund, diffus. In jedem Foto steckt eine Biographie, eine Typologie der Darstellung, tritt man einen Schritt zurück, ein Muster innerhalb einer Sammlung von Folianten. Je mehr ich mich in ein einzelnes Bild vertiefe, um so mehr gerät in den Blick, wieviel Material hier verborgen liegt. Die Bücher sehen aus, als wären sie hundertfach geblättert worden und wollten weiterhin geblättert werden. Ihre sinnliche, fragile Qualität scheint Aufforderungscharakter zu tragen, vorsichtig berührt zu werden. Manche sind geschlossen, tabu, sie enthalten Giftproben. „Ein Detail, an dem sich die verwandelte Rolle der Bibliotheken offenbart,“ sagt Christina von Braun, „sind die Remota-Abteilungen, die immer schon ebensoviel über ein Zeitalter ausgesagt haben wie die meistverbreitesten Schriften. Einst enthielten die Giftschränke Werke, die als schädliches Geistesgut galten.“ (v. Braun 1994, 470)<sup>45</sup> So läge im Giftschränk der Bibliotheken, dem Hort verdrängter Erinnerungen, das Wissen begraben, das das Gedächtnis selbst am Leben erhalte, denn die Verdrängung sei, Lacan zufolge, eine besonders lebendige Form von Erinnerung. Manche Bücher sind unzugänglich weit oben untergebracht, als sollte man in ihnen nicht blättern.

---

<sup>45</sup> Christina von Braun, Nicht ich: Logik, Lüge, Libido, Frankfurt 1994

Innerhalb der Installation droht eine zufällig aufgeschlagene Seite gleichzeitig den eigenen Untergang in der Informationsfülle an. Erinnern und Vergessen werden Teile einer Deutungshandlung, die sich durch Sinnkonstruktionen ebenso wie durch Zufall strukturiert. Fehr nennt die Installation „Vor der Stille“ deshalb einen Ort des Vergessens. Das „Museum als Ort des Vergessens“ aktiviere seine alte, womöglich ursprüngliche Funktion als Tanzplatz der Musen gegenüber seiner jüngeren als Archiv, sagt Fehr und legt damit die Betonung auf das Museum als Handlungsort: „Es fungiert nicht länger als Entsorgungsanstalt der Industriegesellschaft oder Tempel einer zweiten Natur und weigert sich, sich gemäß deren Wachstum permanent zu vergrößern. Es beschäftigt sich vielmehr mit der Frage, wie die Menge umlaufender Güter reduziert, Archive, Magazine und Depots aufgehoben und Verfahren entwickelt werden können, dort gesammelte Informationen und Daten als Erfahrung brauchbar zu machen.“ (Fehr 1989,V)

Die Installation ist Museums- und Gedächtnismodell zugleich; sie gehe, so Pottek, davon aus, daß das Gedächtnis kein aufgeräumter Speicher sei, in welchem die Informationen wohlgeordnet lagern, bis sie willentlich gesteuert abgerufen werden könnten; vielmehr seien „in weit stärkerem Maße unsere Gefühle, Absichten und Phantasien Auslöser für Erinnerungen“ (Pottek 1995,25).

Die Spuren des Gebrauchs und der Vergänglichkeit lassen die Buchobjekte in „Vor der Stille“ bräunlich leuchtend vor dem dunklen Hintergrund aussehen. Jedes Detail scheint den Eindruck zu bestätigen und rätselhaftes Zeichen zu sein. Innen überlagern Zeichnungen eingeklebte Schriftfetzen und vermischen sich mit bedruckten Schnipseln. Benutzer befinden sich im Zwischenraum von Einzelbild und Gesamtinstallation, werden hineingezogen in den Prozeß von Erinnernden, die sich vermischt mit den eigenen Erinnerungsfonds. Blättere ich weiter? Verbleibe ich im Detail? Gehalten werde ich scheinbar durch die äußere Form. Die höhlenartige Einfachheit läßt ein kindliches Gefühl von Behaglichkeit zu. Beim Beginn des Blätterns entsteht Atemlosigkeit angesichts der Fülle des Materials. Gibt es eine entlastende Strategie? Wieviel Zeit benötige ich? Mit jedem Benutzer verändert sich diese Bibliothek. Bücher verlassen Orte und wandern über den Tisch zurück in andere Fächer. Eine Struktur, die sich fortlaufend neu schreibt. Ich verliere den Überblick, auf welcher Ebene ich mich befinde: Der des Gedächtnisses? Der der Installation? Der Abbildebene? Der Ebene von Geschichtsschreibung? Auf einer subjektiven oder kulturellen Ebene? „Unbestreit-

bar bleibt,“ so Fehr, „daß Geschichte durch Geschichtsschreibung ihrer eigentümlichen Struktur, als Vergangenes im Jetzt, beraubt wird. Demgegenüber hat die Bildende Kunst, als prinzipiell nicht chronologische und nicht-lineare Kategorie, als Veranstaltung ohne Zeit, die Reflexion des Zeitbegriffs und des Zeitdarstellens in vielfältigen Differenzierungen entwickelt ...“ (Fehr 1989,1) Kunst also statt Wissenschaft als Versuch, das Vergangene zu (re)konstruieren?

Was schlägt sich „didaktisch“ in dieser exemplarischen „ästhetischen Methode“ des Erinnerns nieder? Sigurdsson veranschaulicht Datenfülle und macht die Unmöglichkeit von „Umgangsformen“ sichtbar, die ohne Assoziationsmaterial und subjektive Vernetzungen auskommen wollen. Fehr hat daraus die Notwendigkeit zur Entwicklung von Verfahren gefordert, die Daten und Informationen „brauchbar“ machen. Was aber ist brauchbar und für wen? Die Frage scheint sich im Kreise zu drehen, gleichwohl sie auf den Kern, nämlich den Sinn von Sammlungen überhaupt zielt: Wer sammelt was warum wozu und für wen? Baudrillard hat im Sinn von Sammlungen den Besitzer selbst ausgemacht, dessen „geistiges Reservat“ sie ist, in dem er herrscht, deren Sinn er ist, ein Eigentum, eine Leidenschaft. Darin scheint das Subjektive aller Sammlungen auf, und man könnte sagen, aller Sammlungs- und Erinnerungsinteressen.

Ähnliches zeigt die Installation: Das Material hat Anstoßcharakter, einerseits geht es darum, im Material der Installation selbst zu blättern, zu suchen - das ist aber nur fragmentarisch möglich, da ein großer Teil sich präzisiertem Entziffern entzieht; unablässig schieben sich in die Zwischenräume, in die Andeutungen und Vieldeutigkeiten zwangsläufig subjektive Assoziationen, Gedanken hinein, werden davon ausgelöst. Ausdrücklich geht es gerade darum, die eigene „innerbetriebliche Erinnerungs- und Geschichtsreise“ (Sigurdsson) aufzunehmen, für die das zur Verfügung gestellte Material Anlaß ist. Die prinzipielle Offenheit bietet auch Anlaß zur kontinuierlichen Konstruktion individueller Erinnerungsbilder, die den Betrachter immer wieder auf sich selbst und seine subjektiven Auswahlkriterien verweisen - andere stehen ihm auch gar nicht zur Verfügung. Damit gibt sich die Installation als ein mögliches Archiv von vielen zu erkennen und weist in ihrer Vielschichtigkeit gleichzeitig über sich selbst hinaus auf andere mögliche Archive, Gedächtnisse, Erinnerungen. Jeder Betrachter wird selbst zum Archivar und Erinnerungser, der sein eigenes subjektives Gedächtnis bildet. Die Sammlung, das Archiv der Installation zeigt sich exemplarisch: Einer-

seits fordert es zum Handeln darin auf - Blättern, Auswählen unterschiedlicher Bücher, Platz der Buchobjekte vertauschen - so daß sich die Installation kontinuierlich verändert, Handlungsort wird. Andererseits deutet sie auf Handeln darüber hinaus, auf Erinnerungshandeln, auf mögliche weitere, andere Archive der einzelnen Betrachter, Erinnerungsspuren und Erinnerungsräume, hier exemplarisch monumentalisiert, in ihrer ästhetischen Dimension faßbar und formbar. Damit wird die Installation auch den Zugriffen der Betrachter ausgesetzt. *Es handelt sich um eine ästhetische Werkstatt für subjektiv gestaltendes Erinnern*, die eine Vorbildfunktion für das von mir entwickelte Modell hat, Vorbild im Sinne eines künstlerischen Entwurfs, den ich didaktisch und praktisch-pädagogisch noch zu verifizieren habe. Der Werkstattgedanke ist in der Installation von Sigurdsson evident, ebenso die ästhetische „Gleichzeitigkeit“ des Materialangebots.

### **Erinnerndes Wahrnehmen**

Im folgenden möchte ich drei Auszüge aus Wahrnehmungsprotokollen zitieren, die im Rahmen einer museumspraktischen Übung im Frühjahr 1999 im Museum für angewandte Kunst in Köln entstanden sind, die ich mit Studenten der Universität Köln veranstaltet habe. Das Museum für angewandte Kunst in Köln enthält eine Fülle von Objekten, bietet dem Besucher aber wenig Möglichkeit zu verweilenden Aufhalten. Die Atmosphäre ist abweisend und an den Objekten vorbeitreibend, so daß es einiger Anstrengung bedarf, sich längere Zeit vor einem Objekt aufzuhalten. Die Räume vermitteln eine gewisse Enge und haben unbequeme Sitzmöglichkeiten. Uns stand neben der Bibliothek noch ein multifunktionaler Arbeitsraum zur Verfügung, so daß wir wenigstens die ästhetische Praxis des Schreibens realisieren konnten.

Die Aufgabe bestand darin, die zirkuläre Beziehung von Wahrnehmen und Erinnern zu untersuchen, und an freigewählten Gegenständen des Museums „Spuren“ in der eigenen Erinnerung aufzusuchen und ihnen nachzugehen. Sabine Armbruster befaßte sich mit einem Strumpfkasten mit Seidenstrümpfen und Nylons. Nach einer ersten zeichnerischen Beobachtung kam sie zu folgendem Innenbild:

„Oma Puppenbetten wohlig weich warm Versteck Kleiderschrank Schublade Puppenmöbel Strumpfhalter Wäsche aufhängen glitzerig mürbe spröde klein und groß gefangen

kalte Füße Fingernägel Laufmaschen knautschig Kommode  
Seife Geruch Ordnung Kasten Kästchen Wäscheleine schweben  
Wind Beine gespenstisch sind die wohl getragen gemustert  
kaputt verschiedene Brauntöne Omaröcke glatt Schatzkiste  
eingeknautscht aufgehangen angezogen ausgezogen verpackt  
wann habe ich eigentlich zum ersten mal eine Nylon-  
strumpfhose angezogen Licht Schatten Gemütlichkeit  
Strümpfe im Halbdunkel sanftes Plätschern im Hintergrund  
Licht geht an und aus Vitrine zu hell Spiegelungen über-  
dimensionaler Strumpfkasten zum Reinlegen was ist der Un-  
terschied zwischen Seiden - und Nylonstrümpfen Oma befra-  
gen Strumpfkasten für die Reise warum heißt der Strumpf  
Strumpf Strümpfe oder Strumpfhosen hat Oma noch alte  
Strumpfhalter Korsetts kleine Verschlüsse zum Festmachen  
dehnbar elektrisiert Winter im Schritt zu kurz hellbraun  
dunkelbraun bronze graubraun grau schwarz elastisch dehn-  
bar synthetisch Reliquien Gebeine Schrein.“

**Was hier wie ein Bewußtseinsstrom sich in sprachlichen Kürzeln und Aneinanderreihungen protokollarisch niederschlägt, bildet anschaulich die Fülle von ineinanderströmenden Bildern und Fragmenten ab, die das Wahrnehmen kennzeichnen. In einen Sprachfluß übersetzt liest sich diese Wahrnehmungserfahrung bei Frau Armbruster folgendermaßen:**

„Beim Eintritt in den Raum der Textil-Ausstellung über-  
kommt mich ein Gefühl der Leere und Verlassenheit. Die  
Lichter sind gelöscht und werden erst durch meine Bewe-  
gungen eingeschaltet. Die Gegenstände und Kleider wirken  
wie erstarrt, unecht, abgekapselt vom Rest der Welt.

Als ich vor der letzten Vitrine stehe, vor einem kleinen  
Kasten mit Nylonstrumpfhosen, überkommt mich förmlich ei-  
ne Welle von Erinnerungen. Ich denke an meine Großmutter,  
an Tage, in denen sie Wäsche wusch und die ganze Wäsche-  
leine im Garten voller Strumpfhosen und Strümpfe hing, an  
das Einordnen der Strümpfe in die Kommode im Schlafzim-  
mer, an das tägliche Anziehen der Strümpfe, die sie mit  
Strumpfhaltern an ihrem Korsett befestigte ...

Ich bin plötzlich wieder ein kleines Mädchen, welches den  
Tag bei Oma und Opa verbringt, in den Kommoden wühlt,  
Schachteln findet, die es als Puppenbetten benutzt, und  
mit Oma Wäsche wäscht und im Garten aufhängt.



Nach einer Zeit kehre ich gedanklich wieder in den Museumsraum zurück und sehe mir die Vitrine noch einmal genauer an. Es befinden sich noch andere Dinge in der Vitrine: Schuhe und Handtaschen. Direkt neben dem Strumpfkasten befinden sich zwei Handtaschen. Es stört mich, dass sie dort stehen; für mich passen sie thematisch nicht zu den Strümpfen, und sooft ich in die Vitrine blicke, versuche ich, nur den Strumpfkasten zu betrachten und die Handtaschen auszublenden.

Neben der Vitrine hängt ein Werbeplakat für Nylonstrumpfhosen, auf dem eine Frau mit ausgestreckten Beinen eine Nylonstrumpfhose präsentiert. Mir gefällt die Beziehung zu den Strümpfen im Strumpfkasten, und ich finde es faszinierend, wie diese kleinen, zerknitterten Nylonhäufchen zwei Beine bekleiden können. Mir kommt der Gedanke, eine Fotoreihe zum Thema Strumpfhosen zu erstellen. Sofort taucht auch wieder das Bild von Strumpfhosen und Strümpfen auf der Wäscheleine meiner Oma auf, wie sie sich im Wind bewegen. Ich finde es merkwürdig, daß diese Erinnerung so lange in mir verborgen war und jetzt durch das bloße Anschauen dieser Strumpfhosen in einem kleinen Kästchen wieder erwacht und mich mit einer Intensität ergreift, die ich nicht für möglich gehalten hätte. Es gibt da so etwas wie Trauer in mir, Trauer darüber, daß diese Wäscheleine vielleicht gar nicht mehr existiert oder von Menschen benutzt wird, die keine Ahnung vom Leben meiner Großeltern haben, die nicht wissen, was mir der Garten und die Umgebung und vielleicht auch die Wäscheleine einmal bedeutet haben.“

**Verdichtet liest sich die Erinnerung Sabine Armbrusters so:**

„WäschewaschenmitderHandinderWaschmaschine  
ineineSchüssellegendieTreppehinuntergehenindengarten  
WäscheaufhängenSockentippelndieLeineentlang  
StrumpfhosenhängenwielebloseBeineanderLeine  
undbewegensichimWind“

**Eva Martinez beschreibt in Begegnung mit einem Fächer, wie der Wahrnehmungsvorgang ihr Körpergedächtnis aktiviert:**

„Die meisten Objekte weckten kein so großes Interesse in mir, daß ich das Bedürfnis hatte, die Tafeln dazu zu lesen. Andererseits gab es zu den Dingen, von denen ich gerne mehr gewußt hätte, nur wenig Information, z. B. bei einem Faltfächer, den ich in einer Vitrine zum Thema : 'Assecoires einer Dame um 1900' entdeckte.

Außer, daß es sich um einen gemalten Faltfächer aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts handelt, wurde nichts gesagt.

Spontan kamen Fragen in mir auf: Welchen Zweck erfüllten Fächer vor 100 Jahren? Welche Bedeutung hatten sie? Besaßen alle Frauen Fächer? Deuteten sie auf eine Standeszugehörigkeit hin? Hatten Frauen mehrere Fächer? In meiner Phantasie entstand das Bild einer jungen Dame in einem eleganten, langen Kleid, die auf einer Bank sitzend mit dem Fächer die untere Hälfte ihres Gesichts verdeckt und dabei einem Mann verführerische Blicke zuwirft. Ich sah aber auch meine Oma vor mir, wie sie versucht, sich mit Hilfe des Fächers Kühlung zu verschaffen, wie ich es als Kind oft erlebt habe ... Mir fiel auch ein, wie ich während der Zeit, in der ich Mitglied in einer Flamencogruppe war, einen Fächer in der Hand gehalten habe.

Ich verspürte das Verlangen, Antworten auf meine Fragen zu finden. Je länger ich nachdachte, umso mehr Fragen kamen in mir auf. Ging von den Fächern eine Zeichensprache aus? Wie funktioniert sie? In welchen Ländern gab es Fächer? Wie wurde der Fächer Teil des Flamenco? ... Zunächst wurde mir klar, daß mein Interesse nicht dem Fächer in der Vitrine gilt, sondern eher der Geschichte der Fächer. Deshalb fiel mir auf, daß ich mir das Bild auf dem Fächer bis zu diesem Moment gar nicht genau angesehen hatte. Als ich das nachholte, machte mich das Bild nicht besonders neugierig. Das Bild - ein Paar beim Schäferstündchen - unterstützte meine Vermutung, daß der Fächer zum wortlosen Geplüster zwischen Liebenden genutzt worden sein könnte. Mir kamen Ausdrücke wie 'kokettieren', 'weiblicher Reiz', 'Grazie' und 'Eleganz' in den Sinn. Sie stellten den Bezug zum Flamenco her, bei dem die Tänzerin eben auf ihre Weiblichkeit aufmerksam macht: Das enge, taillierte Kleid betont ihre Figur, sie ist stark geschminkt, trägt eine Blüte im Haar. Mit ihren Händen

und deren Verlängerung, dem Fächer, streicht sie entlang ihrer Silhouette. Ebenso kann sie Aufmerksamkeit erregen, einen Partner anlocken oder eine Barriere zwischen sich und dem Gegenüber errichten, eine wortlose Kommunikation ...“

### **Didaktische Zwischensumme**

Museale Bildungspraxis könnte ein „imaginativer Ort“, eine Werkstatt zur Hervorbringung von Vorstellungsbildern sein, ohne die ein „Erinnern“ nicht möglich ist. Um diese Aufgabe einzukreisen, habe ich in den vorausgegangenen Kapiteln Gewährsleute bemüht, die unterschiedliche Verfahren thematisieren: sprechen, zeigen, begehren, erzählen, arbeiten, aneignen, beobachten, vergegenwärtigen, doppelt sprechen sind Versuche, Unfaßbares faßbar zu machen. Die Auswahl erfolgte nicht systematisch. Vielmehr ließ sie zwischen den Zeilen das Thema aufleuchten: Vorstellen und Erinnern. Hintergrund der Untersuchung war die Ausbreitung des Zusammenhangs der Aktivitäten des Erinnerns und Vorstellens, deren Bezug zunächst nicht der Begriff, sondern der Körper ist, der sich auch im bildhaften Begriff noch Geltung verschafft. Unter dieser Voraussetzung möchte ich im Auge behalten, daß die Art der Beschreibung identisch ist mit der Hervorbringung des Untersuchungsgegenstandes.

Jetzt stehe ich vor noch ungelösten didaktischen Fragen: Kann sich der Besucher eines kulturhistorischen Museums als handelndes Subjekt in einem Sozial- und Realitätszusammenhang erfahren, oder bleibt er ganz auf sich selbst zurückgeworfen? Wird es eine Perspektive der ästhetischen Vergesellschaftung des Subjekts geben? Eine Alternative zur Empfindungsarmut, Entsinnlichung und Entfremdung des Lebens in der postindustriellen Welt? Kann dieses Museum eine Selbstbildungseinrichtung sein, die sich auf eine „Kultur der Sinne“ (Selle) stützt und sich in einem kollektiv entwickelten sinnlichen Wahrnehmungsraum verwirklicht? Kann es hier so etwas geben wie eine sensibilisierte Wahrnehmungs- und Interaktionsfähigkeit von Subjekt und Objekt, die sich in einer „zwanglosen, lustbetonten, lösenden Arbeit am Gegenstand“ (Selle 1981,196) realisiert?<sup>46</sup> Welche Rolle spielt der Körper, wenn es

---

<sup>46</sup> Gert Selle, Kultur der Sinne und ästhetische Erziehung: Alltag, Sozialisation, Kunstunterricht in Deutschland vom Kaiserreich zur Bundesrepublik, Köln 1981

darum geht, dem Subjekt im Charakter und Detail seines Vorstellens und Erinnerns Raum zu verschaffen? Wie kann es gelingen, Besucher als Subjekte eintreten zu lassen in subjektiv gesteigerte sinnliche Erfahrungsfähigkeit, in ästhetische Selbstvergewisserung, in Erlebnisakte, die ein vorstellendes Erinnern oder erinnerndes Vorstellen beinhalten? Muß hier „Unmittelbarkeit“ neu gedacht werden? Wie müßte ein Museum beschaffen sein, damit sich ein Besucher als handelndes Subjekt darüberhinaus in einem Sozial- und Realitätszusammenhang kollektiver Erinnerungsarbeit erleben kann?

Noch einmal: In jedem Museum begegnen wir Dingen, die vereinzelt, aus ihrem Gebrauchszusammenhang gelöst und in neuem Zusammenhang situiert und inszeniert sind. Jedem Besucher wird nahegelegt, diesen Dingen auf eine bestimmte Weise, nämlich in der Geste der Besichtigung (Rumpf), zu begegnen. Angeboten wird ein Diskurs, der Wissen und Kenntnis nicht nur zur Verfügung stellt, sondern auch voraussetzt. Setzt man sich einem einzelnen Objekt aus, assoziiert und „erinnert“ man, um sehr bald an eine Grenze der Wahrnehmung zu stoßen, markiert vom Loch der eigenen Unkenntnis und durch die Sonderbarkeit des ausgestellten Gegenstandes. Daraus resultiert erfahrungsgemäß der Drang, sich informieren und etwas über diesen Gegenstand wissen zu wollen; als ob die eigene Kenntnis für zu gering erachtet wird, dem Unbehagen, nicht einordnen zu können, ausgewichen werden muß. Gegenstände scheinen uns an den Rand unserer selbst zu drängen, solange wir sie nicht scheinbar durch Wissen in den Griff bekommen und beherrschen. Diesen irritierenden Druck auszuhalten, die Zeit der Unsicherheit für eigenes Erinnern, eigene Gedankenspiele, eigenes Imaginieren zu nutzen, könnte als ein erstes Ziel musealer Bildungsarbeit aufgefaßt werden. In diesem Stadium kann ein Spiel mit Vorstellungen, „Erinnerungsentwürfen“ oder „Erinnerungsproben“ stattfinden, zunächst ungestört von der überwältigenden und ablenkenden Fülle vermittelbaren Bildungswissens, das die Bilderproduktion des Vorstellens, die Produktivität der Phantasmen nur verschütten würde. Dabei darf durchaus ein Leidensdruck des Nichtwissens, der Ungewißheit entstehen. Vorstellungs- und Erinnerungsarbeit findet so in einem Zwischenraum von autopoietischer Konstruktion des Selbst und einer leidenschaftlich organisierten Suche nach Sinn in den Dingen, einem Begehren, einer Passion für das Fehlende und daher Beunruhigende statt. Gleichzeitig versucht das Subjekt in der Selbstbeobachtung im Stadium dieser Unsicherheit seiner selbst habhaft zu werden. Es geht in diesem Stadium der Konfrontation mit Objekten eher um eine Selbstdefinition

des betrachtenden Subjekts als um ein „richtiges“ Erkennen von Objektbedeutungen. Das ist die Summe, die ich in aller Kürze aus meinen bisherigen Untersuchungen, meinen eigenen Erfahrungen als Museumsbesucherin und als Begleiterin von Studierenden im Museum ziehen kann. Es ist meine vorläufige einzige Gewißheit:

Erinnerungsentwürfe werden in der Phantasie gelebt und als Vorstellungsbilder gestaltet. Aus diesem Grunde möchte ich jetzt Aspekte der Imagination vergegenwärtigen und diskutieren. Neben der Auroproduktion und der subjektiven Erinnerungstätigkeit scheint mir ein definierter, praxisfähiger Begriff von Imagination das „dritte Bein“ des denkbaren Modells eines Werkstatt-Museums bzw. seiner Didaktik zu sein.

### 3. Imaginieren

#### Phantasieren - Ein *anderes* Erkennen

„Realität“ (allgemein und historische im Besonderen) ist keine unmittelbar sinnliche Entität der äußeren Welt, die ausstellungs- und aneignungsfähig wäre. Vielmehr ist sie immer nur als Idee und über Ansammlungen von Zeichen und in der Auseinandersetzung mit bereits vorhandenem Wissen zu erfahren. Im Bezug auf Ausstellungen ist sie imaginär. Präsentationen, die sich kraft der ausgestellten Exponate als Diskurs des Realen ausgeben, sind vielmehr ein Diskurs des Imaginären: „Das Reale an sich wird dabei niemals sichtbar, jedes Bild, das wir uns von ihm machen, ist an sich artifiziell, der museale Blick ist eingebettet in eine bestimmte soziokulturell vermittelte Sichtweise, der man sich nicht entziehen kann. Die historische Realität, von der wir mit Sicherheit immer nur sagen können, daß sie gewesen ist, und vielleicht noch, wie sie nicht gewesen ist, niemals aber letztlich wie sie gewesen ist, existiert kraft des Imaginationsvermögens in unseren Köpfen.“ (Heinisch 1988, 245)

Sie existiert *nur* dort, was didaktisch heißt: die Einbildungskraft ist das Zentrum

der Fähigkeit, etwas jenseits des Wissens Gelegenes vorzustellen und zu Bewußtsein zu bringen. Mit ihrer Hilfe erfolgt eine Ausweitung der menschlichen Vorstellung von Vergangenheit und Zukunft. Imagination, d.h. Einbildungskraft, realisiert sich im Phantasieren, erweitert die Grenzen des Körpers und öffnet ihn für die Welt<sup>47</sup>; menschliche Weltoffenheit sei, so Wulf<sup>48</sup>, der Phantasie geschuldet und verweise zusammen mit der Plastizität des Menschen auf die Notwendigkeit ihrer kulturellen Gestaltung. So komme es, daß sich in der inneren Bilderwelt eines sozialen Subjekts „wechselseitig das kollektive Imaginäre seiner Kultur und die Einmaligkeit und Unverwechselbarkeit der aus einer individuellen Geschichte stammenden Bilderwelt“ (Wulf 1998,20) überlagern und durchdringen.

---

<sup>47</sup> Die Begriffe Einbildungskraft, Phantasie und Imagination sind zwar nicht deckungsgleich, eine Differenzierung würde jedoch die Grenzen meiner Arbeit überschreiten. Ich verwende sie also weitgehend synonym

<sup>48</sup> Christoph Wulf, Jenseits im Diesseits. Körper - Andersheit - Phantasie, in: Ingrid Karsten, Christoph Wulf (Hg.), Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Bd. 7, Heft 2, Berlin 1998

Eine einfache Bestimmung der Phantasie lautet, sich etwas auch dann vorstellen zu können, wenn es nicht anwesend ist. Phantasie ist somit das Vermögen, im Raum abwesende, vergangene und zukünftige Dinge oder Ereignisse zu vergegenwärtigen. Die Einbildungskraft kann als Vermögen der Vergegenwärtigung gelten, oder umgekehrt kommt die Energie der Vergegenwärtigung (vgl. Rumpf Kap. A 4) aus der Einbildungskraft, der Phantasie. Als tätige Erinnerung ist Vergegenwärtigung ein Teil ritueller Tradition. So erschöpft sich die Vergegenwärtigung nicht im Nachahmen, sondern geht in ein Hervorbringen über, in eine Produktion ästhetischer Realitäten.

Da, wo es um praktische Eingriffe geht, in Medizin, Pädagogik, Politik, Ökonomie, gilt Phantasie als Gegnerin der Realität. Sie wird der Wirklichkeit als etwas Freies, Flüchtiges gegenübergestellt. Als Phantast gilt, wer keine Ahnung von „der“ Wirklichkeit hat. Dabei ist Phantasie eine Erkenntnisform und eine Entwurfsmöglichkeit von Vorstellungen der Wirklichkeit. Sie ist ein Produktionsmittel bildhaft vorgestellter Realitäten, die gleichsam immateriell bleiben, aber dennoch das Denken und Handeln beeinflussen.

In den 60er Jahren hat Marcuse darauf hingewiesen, daß der wissenschaftliche Wert der Phantasie seit langem in der Mathematik, in den Hypothesen und Experimenten der Naturwissenschaften anerkannt werde. „Er wird,“ so Marcuse, „gleichermaßen anerkannt in der Psychoanalyse, die theoretisch auf der Annahme einer spezifischen Rationalität des Irrationalen beruht; umgeleitet, wird die begriffene Phantasie zu einer therapeutischen Kraft. Diese kann aber viel weiter gehen als bis zur Heilung von Neurosen“ (Marcuse 1967,260).<sup>49</sup> Bachelard hat als Wissenschaftler diese Aussicht umrissen: „Eine umfassende materiale Psychoanalyse kann [...] uns helfen, uns von unseren Imagines zu heilen oder zumindest dabei, die Macht unserer Imagines zu beschränken. Man kann deshalb hoffen [...], *die Phantasie glücklich machen zu können*, mit anderen Worten, der Imagination ein gutes Gewissen zu verleihen, indem ihr alle Ausdrucksmittel voll zugestanden werden, alle materiellen Imagines, die in *natürlichen Träumen* entstehen, in der normalen Traumtätigkeit. Die Phantasie glücklich zu machen, ihr den ganzen Überschwang zu gewähren, das heißt eben, der Phantasie zu ihrer wahren Funktion als psychischem Impuls und Antrieb zu verhelfen.“ (Bachelard in Marcuse 1967,261)

---

<sup>49</sup> Herbert Marcuse, *Der eindimensionale Mensch. Studien der fortgeschrittenen Industriegesellschaft*, Neuwied/Berlin 1967

Dietmar Kamper hat die Beobachtung, daß die Dinge nicht mehr standzuhalten scheinen, dahingehend gedeutet, daß der Zweifel die Angst beantworte, daß nichts sei (Kamper 1986,137). Mit Lacan antwortet er, daß diese Angst immer die Angst vor Tod und Sexualität sei. Nur diese Angst annehmen und aushalten zu lernen, versprache eine „andere“ Realität, in welcher die Gegenstände „stehen“ und die Dinge gegenwärtig seien. Dinglichkeit und Gegenständlichkeit seien also an eine Anstrengung gebunden, die nicht als Anpassung an Gegebenes, sondern als immer neue Arbeit an der Bewegung des Begehrens begriffen werde, die auch mißglücken könne. Zur Disposition steht also eine Modifikation von Wahrnehmung dahingehend, daß *Realität und Gegenständlichkeit überhaupt nur durch innere Anstrengung existiert, sich nur durch innere Bewegungen generieren*. So ist die Einbildungskraft an der Wahrnehmung beteiligt und bildet das Unhintergehbare der konkreten Erfahrung. Kamper sieht die Einbildungskraft als Kerngestalt des Menschen, als eine im Abendland vernachlässigte *Erkenntnisart* (Kamper 1990,176).<sup>50</sup> In ihrem Horizont herrsche die schwierige Ambivalenz von Leben und Tod, von Fülle und Leere, von Kosmos und Chaos, von Schöpfung und Verwüstung. Immer reiche sie in Abgründiges, gehe jeder Gründung voraus, auch der Sprache: „Vom Wesen der Einbildungskraft sprechen, hieße die Spuren sehen, die sie in der menschlichen Wirklichkeit hinterläßt, hieße diese Spuren zurückzuverfolgen, die Wurzeln aufgraben, ohne sie abzurechen. Doch selbst dazu gehört schon Einbildungskraft. Sie ist sich selbst der Horizont.“ (Kamper 1990,164)

Kamper spricht von einer „poetischen“ Anthropologie, die er auf alle wissenschaftlichen und künstlerischen Versuche bezieht, die ihren „Gegenstand“ erst erschaffen müssen, bevor sie ihn beschreiben können, ihn beschreibend erschaffen. Die Betonung des „kreativen“ Aspektes oszilliert zwischen projektiver Beschwörung und poetischer Hervorbringung (Kamper 1990,260). Das bringt ihn in die Nähe von Maturanas Konzept der Autopoiese, das besagt, daß lebende Organismen dadurch gekennzeichnet sind, daß sie sich selbst hervorbringen (vgl. Kap. A 4). Dieses Hervorbringen ohne Ziel und Zweck sei, so Kamper, auch die Grundform des sich selbst schaffenden Geistes, welches als ein Können den Hervorbringer selbst mit hervorbringe (Kamper 1990,236). „Können“ in diesem Sinne sei die älteste Kulturschicht, die erste geistige Grunderfahrung.

---

<sup>50</sup> Dietmar Kamper, Zur Geschichte der Einbildungskraft, Hamburg 1990



„Allen Theorien liegen Erzählungen zugrunde, allen Erzählungen Szenen, allen Szenen Figuren, allen Figuren Bilder, allen Bildern Verletzungen. Das ist die Kette der Verdichtungen und Verschiebungen, die man - vorausgesetzt, man ist geübt - noch übersehen kann.“ (Kamper 1995,91) Kamper behauptet folgerichtig, daß die Phantasie durch die Furcht vor einer Faszination von Stürzen ins Ungewisse besetzt gehalten werde (Kamper 1998, 91). Gesucht werden müsse eine Phantasie, welche die leeren Stellen der Wirklichkeit und der Fiktion „toleriere“ (Kamper 1986,77). Seine Grundannahme für eine aktuelle Theorie der Phantasie ist eine doppelte: „Das gesellschaftlich wirksame Imaginäre stellt einen Weltinnenraum dar, der eine starke Tendenz hat, sich zu verschließen und eine gewissermaßen unendliche Immanenz auszubilden; demgegenüber ist die menschliche Phantasie, Imagination, Einbildungskraft das einzige Vermögen, das geschlossene Räume aufsprengen und auf Zeit hin überschreiten kann, weil es mit der diskontinuierlichen Zeiterfahrung selbst identisch ist.“ (Kamper 1995,32)

Daraus folgt, daß die Imagination als Anschluß- und Aufschlußfaktor für Vergangenheit und Erinnerung einerseits und für die Wahrnehmung musealer Gegenstände andererseits das sowohl zwangsläufige als auch vorrangige Vermögen der Bearbeitung ist. Sie wäre gegen ihre Verleugnung im Zeitalter der Vernunft die „Urgestalt menschlicher Produktivität“ (Kamper 1990,268). Im Unterschied zur Phantastik, die als säkulare Vermischung von blinder Anschauung und leerem Verstand identifiziert werden kann, könne die Einbildungskraft erst nach dem Untergang der Phantastik wieder ihre „poiesis“, ihre lebendige Kreativität entfalten (Kamper 1990,255). Produkte der Einbildungskraft, also auch die Einbildung, etwas erinnern zu können, sich eine Vorstellung von Vergangenenem zu machen, sind also fern der Phantasterei. Es handelt sich um vorübergehende Konkretionen individueller Erkenntnisfähigkeit. Mein Werkstattmuseum müßte ein Produktionsort von Phantasien sein, ein Ort der Imagination und damit ein Ort „künstlerischer“ Arbeit in einem weitgefaßten Sinne des Entwurfs und der Gestaltung vorgestellter Wirklichkeiten. Mit dem Begriff der Imagination ist das Imaginäre gestreift und bedarf einer Erleuterung.

## Das Imaginäre

Das Imaginäre wird von Lacan eine der drei wesentlichen Kategorien des psychoanalytischen Feldes genannt (das Reale, das Imaginäre, das Symbolische), wie es Lacan in seinem Beitrag zur Spiegelstufe entwickelt hat. Nach Laplanche und Pontalis ist das Imaginäre intrasubjektiv die fundamentale narzißtische Beziehung des Subjekts zu seinem Ich, und intersubjektiv eine dual genannte Beziehung, die sich auf das Bild des Ähnlichen, d.h., auf eine erotische Anziehung oder eine aggressive Spannung gründet.<sup>51</sup> Nach Lacan ist jede imaginäre Beziehung ihrem Wesen nach der Täuschung preisgegeben. Er stellt dem Imaginären das Symbolische gegenüber. Lacan lokalisiert die Konstituierungsphase des menschlichen Subjekts im Spiegelstadium, zwischen den ersten sechs bis achtzehn Monaten: das Kind antizipiere imaginär das Ergreifen und die Beherrschung der Einheit des Körpers. Diese imaginäre Vereinheitlichung geschehe durch Identifizierung mit dem Bild des Ähnlichen als einer totalen Gestalt (Laplanche Pontalis 1972, 474). Die Identifizierung geschieht und aktualisiert sich in der konkreten Erfahrung, bei der das Kind sein eigenes Bild im Spiegel wahrnimmt. Für Lacan ist es die Spiegelstufe, die rückwirkend die Phantasie des zerstückelten Körpers auftauchen läßt. Dabei geht es nun nicht um die Überwindung des Subjekts, sondern um seine Dezentrierung, um die Reduzierung eben dieser Selbstverkenntung zu einem akzeptablen Platz im Diskurs (Kamper 1986,141), da das Reale unzugänglich und nur an seinen Spuren, Rissen, Narben zu erkennen ist. Zur Erinnerung: Lacan hält an der „Wahrheit des Subjekts“ fest (vgl. Knigge, Kap. A 4). Das durch die Geburtstrennung verletzte Individuum sucht seine verlorene Einheit im Imaginären. Ein Rest, der nicht aufgehe, sei das Reale. Zentral dabei sei die frühkindliche Erfahrung des zerstückelten Körpers, die durch das rätselhafte Wiedererkennen des Spiegelbildes scheinbar beendet werde. Dieses Phantasma überlagere jedoch lediglich das Trauma der Ur-Trennung und stelle einen Schirm dar, der abschirme und so den Anfang der Kette der abgelenkten und verschobenen Wünsche bildet (Kamper 1986, 128). Hier gründet Pazzinis These vom „Museum als Ort des Begehrens“ (vgl. Kap A 3). Aus den unterschiedlichen Strategien des Begehrens ergibt sich eine Differenz, die darin besteht, entweder das „Reale“ als das Unbestreitbare, Fraglose in Anspruch zu nehmen und bei den Verhängnissen eines zwingenden Imaginären zu enden, oder das Reale gerade als das Unmögliche zu erfahren und den endlosen Umweg über das „Symbolische“ zu nehmen, „wohl wissend, daß die theoretische

---

<sup>51</sup> Laplanche/Pontalis 1972, 228

Differenz mit einer Fülle lebenspraktischer Risse, Brüche, Knicke, Nischen, Spalten, usf. einhergeht“ (Kamper 1986,138).

Lacan hat, um die Funktionsweise des Imaginären darstellen zu können, eine Logik des Nicht-Ganzen und der losen Enden entwickelt (Kamper 1998,54)<sup>52</sup>. Das Imaginäre ist demzufolge als „riesige Blase ohne außen“ anzusehen (Kamper 1998,45), in der das Subjekt versucht, den Riß zum Verschwinden zu bringen, der die eigene Seele spaltet, und ihn zu verdrängen. Kamper faßt das Imaginäre in diesem Sinne als Modell des vorweggenommenen Todes, da am Imaginären Selbstverkenning hänge: „Das Imaginäre ist geschichtlich als Bildschirm gegen die Angst errichtet worden, um so vor Unheil geschützt zu sein und sich in Sicherheit wiegen zu können.“ (Kamper 1995,44)

Die Wünsche hätten sich gewissermaßen aus den Kontexten der Lebenswelt abgelöst und „bis auf die Knochen der Abstraktion verselbständigt“; dabei seien abstrakte Figuren zustande gekommen, die einem „Lebenswillen um jeden Preis“ aufhelfen, und als „rücksichtsloser Mehrwert“ einer des Todes entbunden Existenz erschienen (Kamper 1995,67). Ist „Einbildungskraft“ ein synthetischer Term, der mit Blick auf Lacans Unterscheidung Momente des Imaginären, des Realen und des Symbolischen umfaßt, so ist das Imaginäre als ein Reservoir angstvollen körperlichen Wissens zu beschreiben. Aber es ist, Kamper folgend, auch die Grenze, an der Tod und Sexualität hausen und mit ihnen „der Schrecken, der nicht zum Bild werden kann, das maßlose Grauen, das selbst durch artifizielle mimetische Anstrengung nicht aus der Welt zu schaffen ist“ (Kamper 1995,82).

Bezogen auf das mir vorschwebende Modell der ästhetischen Arbeit im Museum bedeutet dieses Theorem, daß es ein angstvolles Wissen um Unbeherrschbares und Befremdliches gibt, das die Imagination vorantreibt und es uns erlaubt, die Fremdheit der Dinge auszuhalten, das aber auch erfordert, Angstzustände, Einbrechen, Fremdheit nicht didaktisch auszublenden.

---

<sup>52</sup> Dietmar Kamper, Von Wegen, München 1998

## Das Material der Imagination

Zeigt sich die Imaginationsfähigkeit als untrennbar mit dem Körper verbunden, ist sie andererseits die dunkle, aber höchste, unüberbietbare menschliche Kraft zur Produktion von Erfahrung. Wahrnehmungspsychologie, Erkenntnistheorie, Ästhetik und Mythologie sind die zuständigen Disziplinen, sie zu beschreiben. Kamper zufolge ist die Imagination immer schon an der Wahrnehmung beteiligt, denn sie ist das Unhintergehbare der konkreten Erfahrung; erkenntnistheoretisch sei die Phantasie im Denken als Bilddenken die einzige mit dem Leben identische Instanz, die die Verbindlichkeit der aufgespaltenen Weltordnung herstellen könne; als erstrangiges Vermögen der menschlichen Natur sei die Plötzlichkeit, das „Aufflammen des Seins in der Einbildungskraft“, die Ortschaft des Bildes *vor* dem Denken ihre ästhetische Dimension; die mythische Phantasie sei die Antwort auf den „horror vacui“, auf die ersten Schrecken des Todes und der Sexualität. Der Prozeßcharakter der Erfahrung könnte, nach Kamper, Bildung im weitesten „ästhetischen“ Sinne genannt werden. So habe historisch-anthropologisch betrachtet die produktive Einbildungskraft erst den ganzen Körper als mühselige Frucht der Arbeit hervorgebracht aus der psychischen Erfahrung des zerstückelten Körpers (Kamper 1990,136f). Die Imagination strukturiere das Verhältnis der Menschen zu ihrem Körper. Bilder (Imaginationen) seien, so betrachtet, Schutzschirme gegen die traumatisierende Gewalt einer nackten Wirklichkeit. Das Phantasma verdecke ein Trauma aus Angst und Schrecken und trete gewissermaßen an seine Stelle, Realität werde imaginär codiert, was umgekehrt bedeute, daß in jedem Bild die Spur einer realen Verletzung überdauere, die zum Anlaß für Erinnerungen und Wiederholungen werden könne (Kamper 1990,283). Im Zuge eines fortschreitenden Abstraktionsprozesses könne der Körper freilich nur als Störenfried aufgefaßt werden. Der Imagination komme also eine Doppelfunktion zu: Sie neutralisiere sowohl die Zumutungen des Körpers als auch die überfordernden Ansprüche der Sprache (Kamper 1990,283).

Die Einbildungskraft sei diejenige Kraft, die im Erinnern bestehe. Das Körpergedächtnis erzähle keine Geschichten, sondern bestehe aus Markierungen, die einmal ins Fleisch der Menschen eingebrannt waren (Kamper 1986,154f). So habe die menschliche Kultur von Anfang an als kodierende Schrift, als universale Tätowierung funktioniert, die nach der Maßgabe großer Ordnungen Narben der Erinnerung gezeichnet habe. Etwas davon wiederhole sich in der frühkindlichen Prägung jedes Men-

schenlebens. Eben das sei die Arbeitsweise der symbolischen Ordnung, daß sie eine Schrift des Körpers durchsetze, die der Betroffene nicht mehr abschütteln könne. Bis ins Innerste sei der Körper der Platz dieser durchgreifenden Einbildungskraft. Etwas in dieser symbolischen Ordnung gehe aber nicht auf, und davon könne nur Kunst handeln. Es bleibe eine „Wildnis“ zurück, die ihrerseits für Grenzen Sorge, an denen der zerstückelte Körper ebenso auftauche wie der organlose, oder die „Wüstensand-Wirklichkeit“ der menschlichen Haut. Wer also vor den Mythos zurück wolle, um über die Moderne hinauszugelangen, dürfe nicht einfach eine andere Geschichte erzählen. Es käme vielmehr darauf an, die Schrift der Materie, die vorgängigen abstrakten Figuren des Gedächtnisses der Menschheit, wie sie im menschlichen Körper konserviert seien, *neu lesen zu lernen*. Die Sprengung des Kontinuums des Imaginären könne nur mittels einer körpernahen Einbildungskraft gelingen.

Kamper vermutet, daß die Entstehung des Körpergedächtnisses auf Verwundungen zurückzuführen sei: es entstehe Intensität gegen Intention, Schrift gegen Botschaft, Buchstabe gegen Geist, Magie gegen Mythos und die zeremoniellen Wirkungen am Körper und an den Dingen seien „Male“. Der Körper sei als ein Archiv der Menschheitsgeschichte anzusehen. „Die Einbildungskraft ist leibhaftig“, sagt Kamper (Kamper 1990,183). Von Imagination sei zu sprechen, wenn man den Körper auf den Feldern der Arbeit zur Sprache kommen lasse.

Die Sinne seien über die Einbildungskraft vermittelt. So gehe die sogenannte Normalität, in der Körpergestalt ganzer Generationen als Schrift lesbar, der Sprache voraus. Gattungsgeschichtliche Erfahrungen seien in die menschlichen Körper eingeschrieben worden. Als „Archiv der Körpertechniken“ bildeten sie dieses Gedächtnis (Kamper 1990,224). Auf dem menschlichen Körper inkorporiere sich mimetisch eine Mnemotechnik aus abstrakten Mustern, Malen, Kerben, Einschnitten. Von Anbeginn an gebe es aber Substitute für die „Aufzeichnung“, die zum Weiterschreiben dienen: die „Haut“ der Dinge, die „Haut“ der Pflanzen und Tiere, die „Haut“ der Erde. Kamper nennt sie die Substitute der Substitute, Kuhhaut, Pergament, Papier. So sei das Fundament des Ästhetischen als Ausdruck uranfänglicher Verwundung zu lesen. Imagination entfalte sich als „Zeichenmachende“, denn die frühesten Zeugnisse menschlicher Aktivität verrieten ein Vermögen, den „Schmerz des Materials“ zu empfinden (Kamper 1986, 149).

Kamper verweist auf Lacans Theorie vom Körper und der damit zusammenhängenden „Imago des eigenen Körpers“, die als „symbolische Matrix“ und „fiktive Linie“ diesseits der Schwelle der Sichtbarkeit und vor jedem gesellschaftlichen Einfluß von außen die Bestimmungen eines dem bürgerlichen Menschen eigenartigen „Gefängnisses“ darstelle, dessen Innenwände mit dem logischen Graffiti einer uralten Ordnung vollgekritzelt seien. Imagination und Erinnerung sind auf körperlicher Ebene fast ununterscheidbar miteinander verwoben. Auch Proust schildert den Körper als „Bewahrer einer Vergangenheit“ (Proust 1997,13).

Der Körper des Menschen ist ein Archiv: Immer ist Erleben mit körperlichen Reminiszenzen und persönlichem Erinnern verwoben, sowie die Sinne über die Einbildungskraft vermittelt sind, ist die Einbildungskraft selbst körperhaft. Gleichzeitig ein Archiv der Menschheitsgeschichte und der Geschichte des Individuums, gehen Körpersprache, Gesten und a-verbale Kommunikationsformen der Sprache voraus. Die Kopplung von Körper, Erinnerung und Einbildungskraft setzt den Körper als Zentrum der Erinnerungstätigkeit. Ins eigene Archiv zu gehen (Sloterdijk), ist also nicht nur als bewußte Tätigkeit ein Weg der Selbsterfahrung, sondern unumgängliche Bedingung für Erinnerung überhaupt. Mein didaktisches Konzept muß also nicht nur a-verbale Kommunikationsformen, sondern auch direkte (körpergebundene) Formen der Begegnung von Besuchern mit Objekten beinhalten. Wie kann ich mich anders als stehend mit einem Gegenstand befassen? Gibt es Räumlichkeiten, in Ruhe, d.h., in entspannter Position dies zu tun oder in einer besonderen Form von körperlicher Anstrengung? Oder wird andererseits körperliche Beteiligung bei einer Betrachtung als wünschenswert erachtet? Im Werkstattmuseum sollen gerade körperorientierte Formen von Wahrnehmung und Erinnerung im Vordergrund stehen. Wo körperlich-realer Umgang nicht möglich oder nicht erlaubt ist, muß die Einbildungskraft wie ein körperliches „Organ“ sich ausdehnen dürfen. Auch dazu gibt es Beispiele in der Kunst wie die Animations-Performance-Praxis von Lili Fischer.

**Abb. 20** (s. Bildteil im Anhang)

Lili Fischer, Duftgepäck

in: Heidelberger Kunstverein, Lili Fischer. Installationen-Objekte-Zeichnungen, Heidelberg 1988

## „Sprechende“ Dinge

Ehe ich auf das Beispiel komme: Historiker, Museologen und Museumspädagogen möchten Dinge "zum Sprechen" bringen. Als wären in ihnen geheime Kräfte am Werk, bedürfte es der Anzettelung des richtigen Drumherum, um sie zu uns sprechen zu lassen, vergleichbar animistischen Ritualen, die Dinge zu Fetischen aufladen und ihnen so ihre „eigentliche“, „richtige“, „wahre“ Bedeutung abfordern. Aus konstruktivistischer Perspektive sprechen im Museum aber nur *wir* mit den Dingen, wir sprechen zu den Dingen und zu uns selbst, indem wir Dinge beschreiben. „Informationen“ enthalten Dinge nur in den erzeugenden Versuchen der Rezipienten. Dennoch: Manchmal gibt es besondere Erlebniszustände, wir haben den Eindruck, daß Dinge zu uns sprechen. Ihre Aura scheint unsere Einbildungskraft zu aktivieren, Erinnerungen steigen in uns auf, Phantasien werden ausgelöst, wir fühlen uns in unterschiedlichste Gefühlswelten versetzt. Museumsleute, die gerne Dinge zum Sprechen brächten, ahnen vermutlich in den seltensten Fällen, welche Dimension von Vorstellungsbildentwürfen sie damit berühren, was sie freisetzen, welches „Chaos“ sie anrichteten. Wenn Dinge wirklich sprächen, hieße das, mit dem Eintritt ins Museum eine Zauberwelt zu betreten, in welcher gänzlich andere Gesetzmäßigkeiten gelten als in der realen Lebenswelt, eine Welt, die dem Traum oder drogeninduzierten Rauschzuständen entspräche, die verdrängte Inhalte und darüberhinausgehende Eigenwelten (re)produziert. Artaud war Experte in solchen Erfahrungen und hat dargelegt, daß die volle Rückkehr des Verdrängten nur durch die Schizophrenie hindurch möglich sei. „Sprechende Dinge“ verweisen auf veränderte Bewußtseinszustände, „denn ein Gegenstand darf nicht mehr er selbst sein, wenn er uns damit bekannt machen soll, was er *in Wirklichkeit* ist,“ sagt Artaud: „An den Gegenständen erkennt man das *Wahrnehmbare*, im Traum erkennt man die Gegenstände. Im Wachzustand ist alles Existierende tot; und die Gegenstände verhüllen ihr Antlitz. Erst wenn man schläft, beginnen sie zu sprechen.“ (Artaud 1992,256)

Träumen könnte demnach eine Form des Imaginierens, eine Methode sein, einen Dialog mit den Dingen zu führen. Es gibt künstlerische Methoden, Dinge so zu arrangieren, daß sie zu „sprechen“ scheinen. Konstruktivistisch betrachtet sind solche Inszenierungsformen zunächst bedeutungsoffen. Der Imagination des Betrachters wird Raum gegeben - was er daraus macht, liegt bei ihm selbst - ob nüchtern oder rauschhaft. Die Wahrnehmung kann entsprechend angestoßen und beeinflusst

werden, wie Beispiele aus der Gegenwartskunst zeigen, die ihre eigene Didaktik entwickeln.

Lili Fischer geht in ihren Performances und Installationen vom Einfachen und Alltäglichen aus. Oft ist es der Haushalt: Schrank und Wäsche, Besen, Körbe, Töpfe sind Bestandteile ihrer Aktionen. Relikte vom Reinigen, Flecken, Spuren gewinnen Leben als Zeugen dieses Prozesses. Es bedarf einer kleinen aber entscheidenden Geste, eines Satzes, und ein Alltagsgegenstand wird zur Reliquie, zum Mirakel, das sich ungefragt über unser Wollen und Denken stellt.<sup>53</sup> Alltägliche Dinge und Vorgänge erscheinen im neuen, poetischen Licht. Sich-Wundern wird zum Ziel von Installation, Objekt und Performance. Lili Fischer läßt Installationen auf Zeit entstehen, die von neuen Raum- und Zeitsituationen und neuen Betrachtern auf unterschiedliche Weise zum Leben erweckt werden können. Die Installation „Duftgepäck“ ist in Zusammenhang mit einer Performance konzipiert, in welcher „Luftströmungen“ für einen „atmosphärischen Kreislauf im Raum“, also für eine imaginative Leistung sorgen sollen. Ich werde im folgenden die Installation als „beredete“ Ansammlung von Gegenständen beschreiben, die von imaginativer Aktivität zeugt und eingebunden ist in einen Verweisungszusammenhang, der offen, aber nicht beliebig zeigt, wie solche Aktivität bei anderen freigesetzt werden kann.

Kernstück ist ein großer, außen weiß gestrichener Weidenkorb mit Deckel. Innen ist er naturfarben. Die kurzen Außenseiten sind am oberen Rand mit einem waagerechten Brett verstärkt, an dem sich ein weißer, beweglicher Griff mit Gebrauchsspuren befindet. Der Deckel steht offen, nach hinten gekippt, mit Stoffscharnieren gehalten. Die Innenseite ist mit bräunlichem Stoff gefüttert und hat aufgenähte Taschen. Darin stecken Beutelchen und Glasbehälter mit blauen Schraubverschlüssen. Am Stoff hinter den Beuteln zeichnen sich pudrige weiße Spuren vom Rausnehmen und wieder Reinstecken an der Stoffbespannung ab. Hinter den Glasbehältern stecken Zettel, wie Gebrauchsnotizen. Unterhalb der Taschen befinden sich Schildchen mit Beschriftungen. Auf den Korbrändern liegt ein Brett und bildet eine Ablagefläche. Darauf steht ein rundes Tablett mit Dreifuß und darauf befindlichem Laborgerät, einem runden Glaskolben mit nach oben gerichteter Halsöffnung, darunter ein runder Spiegel. Links daneben ein geöffnetes Heft mit beschriebenen Blättern, Inventarlisten, Bedeutungszuschreibungen zu der

---

<sup>53</sup> Vgl. Johannes Stahl, von Wunderkammern, Hexenküchen und Musentempeln, in: Würzburger Wunderkammern, Städtische Galerie, Würzburg 1990



Zahl Sieben, auf der gegenüberliegenden Seite die Abbildung eines astrologischen Kreises. Rechts neben dem Dreibein steht ein schmales, hohes Schraubdeckelglas mit blauer Flüssigkeit. Links hinten an den Korb gelehnt sind fünf oben tamponierte Stäbe, wie abgestellt. Sie sehen aus, als wären sie dazu da, irgendwo hineingetunkt oder beträufelt herumgeschwenkt zu werden, wie Dirigenten- oder Zauberstäbe. Hinter den Stäben hängt ein langes schmales Stück weißer Stoff aus dem Korb heraus, das Spuren von wässriger, blauer Lösung aufweist. Davor, auf dem Boden stehen zwei weiße, muschelförmige Porzellanschalen. Auf der linken vorderen Ecke des Korbes liegen weiße Handschuhe, die an jedem Finger lange Bänder befestigt haben. Die Bänder beginnen an den Fingerkuppen weiß und gehen in lichtetes Blau über, als hätte man sie in blaue Flüssigkeit gehalten. Ich stelle sie mir angezogen und bewegt vor. Vor dem Korb, auf dem Boden liegt ein kleines flaches Kissen. Über der rechten vorderen Ecke hängt ein langer Gazestoff, der einen nach vorne offenen Bogen bildet, als deutete er einen magischen Kreis an. Innerhalb dieses Bogens, ihm folgend, stehen sieben Tablettts mit astrologischen Tierkreiszeichen, Dreibein und ein Glaskolben, deren Öffnungen in unterschiedliche Richtungen weisen, darunter jeweils eine Kerze. An der Wand rechts hinter dem Korb, nach links oben schauend, der Schattenriß von Mozart, überlebensgroß als Büste aus grauer Gaze, über die Fußleiste hinweg bis zum Boden. Irgendwo im Raum ist eine weitere.

Jedes Detail dieser rätselhaften Installation verweist auf Gebrauch und läßt mich imaginieren: Die Formensprache der Gegenstände deutet auf eine andere Zeit, vielleicht ins vorige Jahrhundert oder ins vorvorige? Mozarts Silhouette gibt einen Hinweis. Alchimisten und Mesmeristen tauchen in meiner Vorstellung auf, gepuderte Gesichter, mit Duft über-tünchter Gestank, astrologische Vorstellungswelten, Materialisation eines rätselhaften Gewesenen. Der Korb scheint für undurchsichtige Handlungen da zu sein oder läßt eine reisende Person vermuten. Der Korb könnte für alle möglichen Transporte benutzt worden sein, obgleich seine spezifische Zurichtung Zeichen von Besonderem zu sein scheint; wie ein Geheimcode, der in die Vergangenheit deutet. „Duftgepäck“ ist der Titel, der darauf hinweist, daß sich die Aktivitäten ums Riechen drehen, gedreht haben. Geruch ist eine elementare Form von Erinnerungsstimulanz, so wie das Schmecken. Hier vielleicht als flüchtiger Verweis oder als Stimulanz, sich mit einer anderen Zeit zu verbinden? Alchimistische Assoziation erinnern auch an Ver-rücktheiten. Da scheinbar Mystisches hier so offenliegt, hat es etwas Spielerisches, Ausprobierendes, nichts Hermetisches oder gar Mystizistisches. Ironisch-

spielerisch gebrochen scheint etwas zu sprechen zu beginnen, was verstummt schien, als öffneten sich subtile Luken, Fenster, Kanäle von Vorstellungswelten. Unsere Vorstellung verbindet sich durch die Installation hindurch mit den Gegenständen in die vorgestellte Vergangenheit hinein.

Vieldeutigkeit in Zusammenstellung, Ableitung und Assoziationsmöglichkeit machen die Arbeiten Lili Fischers zu einer Vermittlung zwischen Geschichte und Menschen, indem sie auf alte Erfahrungen und Bräuche im Umgang mit Dingen aufmerksam macht, nicht restauratorisch, sondern auf der Suche nach neuen Umgangsformen. „Ich gehe vor Ort,“ beschreibt Lili Fischer ihr Vorgehen, „untersuche Bereiche wie Halligen [...] Massage, Heilpflanzen, Haushalte nach künstlerischen Dimensionen, trage diese Ergebnisse sowohl in das Museum wie auch wieder vor Ort ... immer mit der Idee, die Grenzerweiterung der Kunst und damit neue künstlerische Ausleuchtung alltäglicher Bereiche voranzutreiben“ (Fischer in Romain 1988,6).

Die Installation „Duftgepäck“ ist, wie viele ihrer Arbeiten, gespeist von volkscundlichen Materialien, Alltagsvorstellungen, Volksmedizin und Aberglauben. So wie Sprache ein Archiv ist, sind auch in abergläubischen Einzelheiten alltagskulturelle Vorstellungen enthalten, die als Handlungsformen Zeugnis von Umgangsformen, Verhaltensweisen und Brauchtümern der Vergangenheit geben. In ihnen sind auch das Verhältnis des Menschen zur Natur und zu sich selbst, seine Wünsche, Ängste, Nöte enthalten. Was angeregt wird, ist immer ein Vorstellen und Erinnern über die Sinne. Wer durch eine solche „Schule“ geht, beginnt, Dinge neu, anders zu sehen. Er imaginiert infolge einer sinnlichen Reizung.

Lili Fischers Methode kann als Vorbild für ein das Körpergedächtnis und die Imaginationsfähigkeit stimulierendes Werkstattmuseum gelten. Die Dinge tragen Gebrauchsspuren. Sie sind aufgeladen, indem sie in einen offenen Bedeutungsrahmen gefügt sind, der vielfältige Assoziationen ermöglicht. Sie „riechen“ - zumindest assoziiert man den Geruch - und ist damit auf direkte, unausweichliche Körperaktivität verwiesen. Die Dinge stehen in geheimnisvoller Weise in einem Bezugssystem, das man herausfinden möchte. Sie verweisen auf Tätigkeiten - Handschuhe mit langen Bändern provozieren, daß einem die Finger jucken, sie auszuprobieren; sie aktivieren so direkt den Bewegungsapparat. Die Auswahl und Installation der Dinge ist nur scheinbar hermetisch: der Kreis

ist offengelassen, um - wenn auch nur symbolisch - in ihn eintreten zu können. Sie spielen mit dem „Als-ob-die-Dinge-Sprachen“ und fordern dadurch zu diesem „Spiel“ auf: mit den ausgestellten Dingen, aber auch in Parallelhandlung mit vergleichbaren Dingen Geschichten zu erfinden und die Objekte so anzusehen, als erhielten sie ihren (vorläufigen, flüchtigen) Sinn durch die erfundene Erzählung. Ich nenne diesen Akt imaginierendes Wahrnehmen.

### **Imaginierendes Wahrnehmen**

Dazu ein Beispiel meiner Lehrpraxis, das in einem Seminar im Museum für angewandte Kunst in Köln entstanden ist. Maren Gnügge protokollierte ihre Wahrnehmungsweise eines Damenschuhpaares aus den 20er Jahren dieses Jahrhunderts. Das Beispiel zeigt auch, wieviele Einzelheiten aus einem individuellen Erfahrungsbestand sich dem Imaginieren einlagern.

„Ballerinaartiger Schuh, relativ flacher, breiter Absatz, nach vorne spitz zulaufende Form, schmales Riemchen über Fußspann - Material: Leder, außen Stoffbezug, vermutlich Satin, silber glänzend, glatte Ledersohle - erster Gedanke: sehen aus wie Puppenschuhe, nicht als ob man wirklich darin gehen kann, eher instabil - vor allem spitze Form wirkt sehr unbequem - bei näherem Hinsehen widerlegen sich diese ersten Eindrücke, sie stammen eher von anderen Schuhen, die ich in der Ausstellung gesehen habe ...

Der Schuh wirkt bequemer als mancher Schuh aus heutiger Zeit - bei einigen ausgestellten Modellen frage ich mich, ob die Frauen wirklich darin laufen konnten, oder ob es eher Schuhe zum Sitzen und Repräsentieren waren ...

Gab es in den 20er Jahren auch Vielfalt oder war die Auswahl auf wenige Modelle beschränkt? Wo haben Frauen damals ihre Schuhe gekauft - gab es Schuhläden oder waren alle maßgefertigt? Wie viele Paar Schuhe hatte die Durchschnittsfrau? Hatten Frauen damals alle zierliche Füße oder werden nur solche Schuhe ausgestellt? Warum werden nur diese Dinge ausgestellt - ist das zur Verfügung stehende Material derart oder liegt es am Geschmack des Ausstellers? ...

Hat man damals erkannt, daß Absätze schädlich sind und daß man davon Arthrose bekommen kann? Hatten die Frauen damals solche Probleme? Hat man sie ernst genommen? Hatten Frauen eine Alternative? Hat man sich überhaupt Gedanken über die Gesundheit gemacht? - In den 20er Jahren hat man das sicher getan. Auf einer Wandtafel steht, daß Frauen in den 20ern selbstbewußter wurden, arbeiten gingen und insgesamt ihr Kleidungsverhalten änderten - Der Schuh steht in der Vitrine, auf einem Schild daneben steht einfach 'ein Paar Schuhe', weiter nichts. Was sind es für Schuhe, wer hat sie zu welcher Zeit und Gelegenheit getragen? - Es wäre spannend, die Schuhe direkt zu einem Kleid zu sehen, zu dem sie getragen wurden. Noch spannender wäre es, Figuren in Bewegung zu sehen. Wie, mit welcher Haltung bewegt sich eine Frau mit solchen Schuhen? Am spannendsten wäre es natürlich, die Schuhe selbst anzuprobieren. Passen sie mir überhaupt? Wie bewege ich mich damit? Kann ich die Schuhe an meinen Gang anpassen oder muß ich meinen Gang den Schuhen anpassen? ... Die Ledersohle ist unten ganz glatt und abgelaufen, das Oberleder sieht sehr fest aus, ich würde gerne ertasten, ob es weich und bequem oder eher hart und nicht anpassungsfähig ist - In der Vitrine sind außer den Schuhen noch zwei Stolen, Handschuhe, ein Opernglas, ein Stirnband mit Federbüschel ausgestellt - Beim Betrachten des Federstirnbandes stelle ich mir die Schuhe an einer Frau vor, die ein Charleston-Kleid trägt und auf einer Party tanzt - Abgelaufene Schuhe würden dazu passen - Die Schuhe passen farblich zu einem Abendkleid mit Glasperlenschnüren auf Kunstseidensatin, das neben der Vitrine auf einem Sockel ausgestellt ist - Die Stolen würden auch dazu passen, das Federband nicht - Bei der Vorstellung einer Person, die in den Schuhen tanzt, habe ich die Vision, die Schuhe fingen an in der Vitrine zu steppen - Mit der Kombination aus Schuhen, Kleid und Person assoziiere ich Tanz, Feier und gute Laune - Haben vornehme Damen, die zu Empfängen eingeladen waren, dort überhaupt getanzt? - Passend wäre auch eine Zigarette in langer Spitze - Bei 'Zigarette' kommt das Bild einer verrauchten Kneipe auf, mit fällt der Film „Legenden der Leidenschaft“ ein, wo eine Frau auf einer Party ein Charleston-

Kleid trug. Sie war gar nicht fröhlich und tanzte nicht, sondern hat sich später umgebracht - Ich würde gerne selbst die Schuhe und das Kleid tragen und mich in diese Zeit zurückversetzen lassen - Ich werde ganz kribbelig, unruhig, möchte den steifen Schuhen Leben einhauchen, sie sich bewegen und drehen lassen - Wem die Schuhe wohl gehört haben? Was für einen Charakter die Trägerin hatte? War sie glücklich und hat getanzt oder war sie traurig, wie die Frau im Film? Vielleicht ist sie mit den Schuhen in die Oper gegangen, das würde zum Opernglas in der Vitrine passen - Allgemein gelten die 20er Jahre als Zeiten des Aufbruchs - Durch die nur knielangen Kleider werden Beine sichtbar und Schuhe kommen mehr zu Geltung - rechts hängen zwei Plakate über Schuhwerbung für die Firma B; ob diese hier von Bally sind? Die Plakate sind von 1928, es wäre also möglich."

## 4. Resümee

Ich fasse die aus der Literatur gewonnenen Hinweise, Konstrukte, Argumente für eine Auffassung von Erinnerung als ästhetisch grundierte Aktivität noch einmal zusammen. Ich bin in den vorangegangenen Kapiteln der Frage nachgegangen, ob es beim autopoietisch konstruierten Subjekt eine ästhetische Dimension des Erinnerns gibt, die im Prozeß kollektiver und biographischer Erinnerung angesiedelt ist. Die bisherige Untersuchung hat gezeigt, daß subjektive Erinnerungsfähigkeit kollektiver Erinnerungsarbeit strukturell eingeschrieben ist und umgekehrt<sup>54</sup>.

Subjekte müssen auf der Basis von kulturellen Mustern und Identifikationsobjekten durch eigene Konstruktionen ihr Lebensgehäuse selbst bauen. Diese Konstruktionen basieren auf Imagination und Erinnerung. Das Selbst bringt sich erinnernd unablässig selbst hervor, als ein erinnerndes Selbst schafft es ein erinnertes Selbst (Kotre). Auf diese Weise sind Erinnern und Imaginieren eng miteinander verknüpft, ist Phantasie doch eine Erkenntnisform von Vorstellungen von Wirklichkeiten und Imaginationsfähigkeit ein Anschluß und Aufschlußfaktor für Gegenstands- und Vergangenheitswahrnehmung (Kamper)<sup>55</sup>. Als Wahrnehmungskompetenz ist die Phantasie als Vermögen der Bearbeitung anzusehen, die anthropologisch in ihrer Symbolisierungsfähigkeit den Übergang zum Gedächtnis bildet. Auch legt die anthropologische Perspektive es nahe, daß wir in dem, was wir ansehen und wie wir das tun, uns selbst projizieren und uns selbst zu erkennen glauben: die Spuren auf Dingen erscheinen uns unbewußt als unsere eigenen. Uns selbst „erkennen“ zu glauben, zeugt auch davon, gar nichts anderes als uns selbst erblicken zu können. Das führt auf die These subjektiver Beschreibung als Erkenntnis im Sinne von Maturana zurück.

Anthropologisch betrachtet ist Imagination körpergebunden, die Sinne sind über die Einbildungskraft vermittelt. Eine vereinfachte Gleichung könnte lauten: Erleben ist Bildproduktion, ist körperliche Reminiszenz, ist persönliches Erinnern. Körpersprache ist gestisch, a-verbal. Bezogen auf meine Fragestellung nach einer Didaktik musealer Selbstbildungspraxis mit Gegenständen rücken damit bestimmte ästhetisch-künstlerische Methoden des Umgangs mit Dingen ins Blickfeld: solche, die Offenheit von Bild- und Bedeutungsproduktion im Umgang mit

---

<sup>54</sup> Vgl. Assmann, Kap. B 2, Kotre Kap. B 2

<sup>55</sup> Vgl. Kamper, Kap. B 3

Museumsgegenständen in Richtung Imaginationstätigkeit des Subjekts befördern. Damit bin ich im didaktischen Diskursfeld der ästhetischen Erziehung:

Die poetische Methode der autonomen Welterfahrung ist im künstlerischen Verhalten exemplarisch angelegt. Man dürfe sie aber nicht *an die Künstler delegieren, sondern müsse sie selbst üben*, da das Anschauen künstlerischer Produkte den Betrachter wiederum nur auf Distanz bringe, so wie das Museum als Ausstellungsort Distanz zu den Sachen schaffe (Selle 1997,98). Dadurch würde Geschichte zum schon Gewesenen, das den Betrachter nicht mehr betrifft. Erst durch die Eigenproduktion ästhetischer Erfahrung wird er unmittelbar verwickelt. Sie baut auf seiner Wahrnehmungs- und Imaginationsfähigkeit gleichermaßen auf.

Damit bekommt das kulturhistorische Museum eine pädagogische Aufgabe, der es sich nicht durch die Beschränkung auf Sammeln und Ausstellen mit Belehrungsattitüde entziehen kann. Vielmehr muß es darum gehen, ein Wahrnehmungsangebot zur Wahrnehmung der eigenen Situation im Rahmen der Gegenwart zu schaffen.

Meine wenigen Beispiele künstlerischen Umgangs mit Gegenständen des Erinnerns und Imaginierens haben gezeigt, daß Künstler Bilder produzieren, die nicht fertig vor Augen liegen, sondern sich erst im Vorstellungsraum des Betrachters ausdehnen und weiterentwickeln. Künstlerische Strategien des Sammelns, Zeigens, Verknüpfens, Sichtbarmachens<sup>56</sup> können als Entwürfe ästhetischer Erfahrungsarbeit verstanden werden, um „Fremdes im Vertrauten des geschichtlichen Alltags“ sichtbar zu machen. Selle plädiert daher für die Entstehung eines neuen Museumstyps, eines Museums als Werkstatt des imaginativen Erinnerns parallel zum Museum der Sammlung, das den gängigen Museumsrahmen erweitert. Mit einem parallelen „Werkstatt-Museum“ ist hier jedoch etwas anderes gemeint als das Sammlungs-Museum mit einer Neben-Werkstatt für ästhetische Bearbeitungen des Bestandes auszustatten, die dessen Unantastbarkeit garantieren. Werkstatt heißt bei Selle Teilhabe an kulturhistorischen Veränderungsprozessen außerhalb des Museums (Selle 1997, 92)<sup>57</sup>. Ähnlich weitgreifend hatte auch Kramer seinen Museumsentwurf formuliert (vgl. Kap. A 3). So weit werde ich nicht gehen - ich bleibe *im* Museum, beschränke mich bewußt auf den Bestand der Sammlung, verändere und erweitere jedoch die Um-

---

<sup>56</sup> Vgl. Ingrid Schaffner, Matthias Winzen (Hg.), Deep Storage. Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst, München/New York 1997

<sup>57</sup> Gert Selle, Erinnern - Suchbewegung in der Wirklichkeit. Einwände gegen eine selbstverständliche Musealisierung, in: Kuhn/Ludwig 1997

gangsweisen und aktiviere imaginative Kompetenzen des Betrachter-Subjekts.



## TEIL C

# VERSUCH: DAS WERKSTATT-MUSEUM ALS ÄSTHETISCHER SELBSTBILDUNGSORT DES SUBJEKTS

*Genug Stoff ist viel und mehr, mehr ist  
fast genug dafür und außerdem wenn  
da nicht noch mehr auszubreiten ist ist  
da viel Platz dafür. Jede Gelegenheit  
zeigt den besten Weg.*

*Gertrude Stein, Zarte Knöpfe*

## 1. Theoretische Rahmenskizze einer volks- kundlichen Sammlung als Ort ästhetischer Arbeit

### Vorräume des Museums

Bevor ich ein praktisches Beispiel einer Museumsplanung referiere, möchte ich auf der Grundlage der bisherigen Erörterungen den gedanklichen Rahmen des didaktischen Konzepts konkretisieren, das die Offenheit von Deutungsoptionen kulturgeschichtlicher Objekte begünstigt und damit die Wahrnehmungen des autopoietischen Besuchersubjekts ins Zentrum der Überlegungen stellt. Gefragt wird nach verschiedenen Ebenen, Formen, Medien, über die eine imaginativ aufgeladene Wahrnehmung des Gesammelten und ein Einblick in deren historische Dimension möglich wird. Das betrifft sowohl die Raumstruktur und die Art der Darbietung der gesammelten Gegenstände als auch die Entwürfe für Handlungsformen. Dabei muß man sich nicht auf das Museum als geschlossenen Erfahrungsraum beschränken, es ist vielmehr als ein offener Rahmen oder als geschützter Raum für Eigeninitiativen des Besucher-Benutzers zu denken. Wer hineingeht, bringt ohnehin ein eigenes Museum im Körper gleichsam als Körper sichtbare Museen im Alltäglichen: in der Metaphorik der Sprachbilder, in den noch wahrnehmbaren Gesten bzw. im Körpergedächtnis, in den Werkzeugrelikten, die noch im Gebrauch sind. Jeder besitzt sozusagen eine kollektive Sammlung. Es sind Vor-Räume

des Museums als bewahrender Ort, in denen wir mehr oder weniger unbewußt Bilder von Vergangenheit wahrnehmend und handelnd entwerfen. Wir gehen also mit dem historischen Material bereits außerhalb des Museums unbewußt um. Von diesen Umgangsweisen „außerhalb des Museums“ sind manche möglicherweise in bewußte ästhetische Arbeit des Vorstellens und Vergegenwärtigens im Raum des Museums überführbar. „Wildes Denken“, „Basteln“ (Levi-Strauss), zum Beispiel als unendlicher Monolog mit einem oder mehreren Gegenständen (wozu man gar kein Museum bräuchte), sind Andeutungen ästhetischen Umgangs mit Gegenständen, die sprachlich und außersprachlich, in Bildern und Gedankengängen Beziehungen zwischen Gegenständen und Subjekt in Gang setzen und halten. Jede Wohnung, jeder private Besitzstand enthält auratisierte Gegenstände in entsprechender Besetzung. Man könnte das imaginierende Erinnern also auch außerhalb des Raumes des Museums praktisch üben.

## Sprache

Einer der reichhaltigsten Vor-Räume unserer Beschäftigung mit „objektiver“ Vergangenheit ist die Sprache. Einmal ist es die Sprache selbst, die uns das Vorstellen und Entwerfen erlaubt: Jeder ist ein „Erzähler“; ein Bastler von Vergangenheitsbildern und Sinnkonstruktionen mit Hilfe der Sprache. Derrida hat darauf hingewiesen, daß jeder Diskurs Bastelei sei. Für ihn gibt es nicht eine Alltagssprache und verschiedene daraus abgeleitete andere Sprachen; sondern alle Sprachen operieren in einem ihnen zugehörigen „fiktiven Raum“<sup>1</sup>. Die Alltagssprache operiert seiner Auffassung nach im fiktiven Raum wie die Wissenschaftssprache oder die poetische Sprache<sup>2</sup>: „Der Bastler, sagt Levi-Strauss, ist derjenige, der „mit dem, was ihm zur Hand ist“ werkelt. Diese Werkzeuge findet er in seiner Umgebung vor und kann sich ihrer sogleich bedienen, sie sind schon da, wenn sie auch nicht speziell für das Vorhaben entworfen wurden, für das sie jetzt verwendet werden und für das man sie behutsam zuzurichten versucht; man zögert nicht, sie, wenn nötig, auszuwechseln oder mehrere gleichzeitig auszuprobieren, auch wenn ihr Ursprung oder ihre Form einander fremd sind, usf.“ (Derrida 1994,431)<sup>3</sup> Im Bild der Sprach-Bastelei sei nun, so Derrida, eine Kritik der Sprache

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu auch Sturm, Kap. A 3, und Knigge Kap. A 4

<sup>2</sup> Vgl. Heinz Kimmerle, Derrida zur Einführung, Hamburg 1992, 100

<sup>3</sup> Jacques Derrida, Die Schrift und die Differenz, Frankfurt 1994

enthalten, die Basterei sei selbst ein kritisches Sprachinstrument: Wir entwerfen damit unser Bild von der Welt und ergänzen und korrigieren damit andere, vorgegebene Bilder. Der Bastler kritisiert oder widerlegt den Mythos des Ingenieurs - so wie die Alltagssprache womöglich die Wissenschaftssprache kritisiert, sozusagen als geschichtliches Relikt.

Zum anderen ist Sprache selbst ein Archiv, das geöffnet zur Verfügung steht, freilich oft eingeschränkt oder verdeckt. Da viele unserer Sprachbilder recht fernen Vergangenheiten entstammen, sind deren Lebensumstände und Gewohnheiten - darin steckt das Wort *wohnen* - uns fremd und unverständlich oder reine Klanggebilde. Aus verschiedensten Bezirken des Lebens sind sie in die allgemeine Sprache eingeflossen, und so finden wir alle nur möglichen Kulturschichten in der sprachlichen Ablagerung. Tausch und Handel, Landarbeit und Handwerk, Schifffahrt und Seemannsleben aller Zeiten haben in unseren Redensarten ihren Niederschlag hinterlassen. Die Praxis des historischen Alltags ist also in der Sprache enthalten, allerdings oft nicht mehr entschlüsselbar. Wir benutzen daher oft Sprachbilder, deren realen Bezug wir nicht mehr (re-)konstruieren können.

Solche Sprachbilder, die von der konkreten zur übertragenen Auffassung übergangen, haben ihren ehemaligen Wirklichkeitsgehalt eingebüßt, ihre wörtliche Bedeutung ist verlorengegangen. Sprichwörtliche Redensarten sind Überbleibsel insofern, als sie Elemente einer geistigen oder materiellen Kultur sind, die in früheren Zeiten einen anderen Sinn und eine andere Funktion gehabt haben als heute. Im gegenwärtigen Bildzeitalter hat es den Anschein, als ob je mehr Bilder von außen in unser Bewußtsein eindringen, um so mehr die Bildhaftigkeit der Sprache verlorengeht. Dennoch, die Metaphorik unserer Sprache machen wir uns meist nicht bewußt; die Sprache gibt uns traditionelle Begriffsbilder an die Hand, die wir gebrauchen, ohne uns ihres Ursprungs innewerden. Das ursprüngliche Bild unterliegt durch die kulturhistorische und zivilisatorische Entwicklung einem Bedeutungswandel und ist obsolet geworden. Es kann aber in suchenden Annäherungen „ausgegraben“ werden.

Sprache als Sammlung von Bildern? Wenn man z. B. Öl ins Feuer gießt, jemandem ein Licht aufgeht, man jemandem heimleuchtet oder sein Licht unter den Scheffel stellt, eröffnet sich im musealen Kontext ein Zusammenhang zwischen Sprache und Objekt hinein in Ebenen von Ästhetik, Sozialgeschichte und Kulturgeschichte. Gleichzeitig sind dar-

in quasi Handlungsanweisungen zu sehen, denen nachzugehen gerade volkskundliche Bestände in hohem Maße anregen. Bezugslinien gehen dann weit über das Museum und seinen Objektbestand hinaus in vergleichbare Alltagszusammenhänge. Bei der sprachlichen Archäologie wirft sich ein Verständnis-bzw. Erfahrungsproblem nach dem anderen auf. Will jemand z. B. sein Licht unter den Scheffel stellen, ist das ein recht kompliziertes Unterfangen: Man benötigt einen Scheffel, d.h., man muß erst mal wissen, was das überhaupt ist. Erkennt man, daß es sich dabei um ein Hohlmaß für Getreide handelt, befindet man sich plötzlich im Bereich von Müllern und Bauern. Das Licht ist dann möglicherweise eine Kerze oder eine Öllampe oder ein Kienspan. Auch Feuer ist denkbar. Damit ist man unversehens im Bereich der Beleuchtungstechnologie, an den sich nahtlos die Dimension der Lichtsymbolik anschließen läßt. Imaginiert man ein solches Unterfangen, scheint es zunächst unsinnig: entweder stülpt man den Scheffel wie eine Haube über eine Leuchte. Das verbrennt entweder den Scheffel oder löscht das Licht. Oder aber man hält den Scheffel über die Lichtquelle, was ebenso zum Brennen führen würde. Auf diesem Wege hat man festgestellt, daß Scheffel aus gebogenem Holz gearbeitet sein können, Gewichtsmarkierungen haben und recht schwer zu handhaben sind. Genau um diesen Unsinn könnte es möglicherweise auch gehen, nämlich, daß es sich dabei eben um etwas Unsinniges handelt, das Sprachbild also genau die Unsinnigkeit einer Handlung metaphorisiert und sein Gegenteil als Handlungsanweisung gleichsam nahelegt. Zieht man irgendwann ein Sprichwörterlexikon zurate, befindet man sich plötzlich im neuen Testament, wohin zurück die Redensart und damit der Gebrauch von Scheffeln sich dann blitzschnell verfolgen läßt.

Es läßt sich also sagen, daß Sprache und Sprechen, auch als Monolog mit den Dingen, mögliche Annäherungsweisen eines individuellen und kollektiven Verstehens sind, insofern zunächst nicht mehr vorstellbare Vergangenheiten sprachlich (re)konstruiert werden können. Das macht im Grunde jeder Historiker. Ich möchte sie hier aber auch im Sinne einer Bastelei mit Vorstellungen und Vermutungen verstehen, die letztlich unsinnig, historisch inkorrekt sein mögen - sie haben dennoch eine Funktion im Prozeß der Selbstbildung im Wiederentdecken historischen Materials. Sprachbildern nachzugehen könnte den Einstieg in eine unbekannte Geschichte der Gegenstände ermöglichen, die in den sprachlichen Wendungen eine Rolle spielen, über die wir alle verfügen.

## Gesten

Baudrillard hat auf den Zusammenhang von traditioneller Gebärde und körperlichem Kraftaufwand aufmerksam gemacht: „Wir bewundern an den Sichern, Körben, Krügen und Eggen diesen Reigen von Handgriffen und Gebärden, von Symbolen und Funktionen, der sich den Ansprüchen des Körpers, der Arbeit und des Materials angepaßt hat.“ (Baudrillard 1991,63)<sup>4</sup>

Damit wird gesagt, daß das Werkzeug vormals der Kraft und der Gebärde unterstellt war, wogegen heute die universelle „Gestik des Kraftaufwandes“ in die „Gestik der Kontrolle“ übergegangen ist. Die unmittelbare Gestik, die Mensch und Gerätschaft verbindet, ist zusehends verkümmert. Es herrschten, so Baudrillard, Bewegungen des Einschaltens, Aufdrehens, Abstellens und Ausschaltens vor. Wo ehemals geklopft, gepreßt, gehämmert, geglättet und ausbalanciert worden sei, habe man heute Schalter, Tasten, Druckknopf, Hebel und Pedal zu bedienen (Baudrillard 1991,64).

Leroi-Gourhan hat darauf hingewiesen, daß jedes Werkzeug real nur in der Geste existiert, in der es technisch wirksam wird (Leroi-Gourhan 1995,296)<sup>5</sup>. Flusser hingegen hat Gesten als Artikulationsformen des Denkens beschrieben (Flusser 1994,68)<sup>6</sup>. Irigaray hat auf die geschlechtliche Differenz von Gesten hingewiesen ebenso wie auf die unterschiedliche männliche und weibliche Gestik beim Eintritt in die Sprache<sup>7</sup>. Gesten definieren - ebenso wie Verhaltensweisen, Zeichen und Rituale - die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Diskurs (vgl. Sturm, Kap. A 3). Das heißt, Gesten sind historisch begründete und mit Historischem konfrontierende Phänomene. Indem sie nachahmbar sind, sind sie praktikabel. Jeder Museumsbesucher hat einen Körper und kann Gesten „üben“.

Umgangsformen mit Werkzeugen oder Dingen des täglichen Gebrauchs mindestens fiktiv ausprobieren zu können, ist spezifisch für volkskundliche Sammlungen. Der Rahmen dieser Handlungsangebote wäre erweiterungsfähig über eine Didaktik des Gestischen. Zu erproben wäre ein Nachkonstruieren von Gegenständen und deren fiktiver Gebrauch. Was läßt sich messen mit einem Scheffel? Wie kraftaufwen-

---

<sup>4</sup> Jean Baudrillard, Das System der Dinge: Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen, Frankfurt/New York 1991

<sup>5</sup> Andre Leroi-Gourhan, Hand und Wort, Frankfurt 1995

<sup>6</sup> Vilem Flusser, Gesten. Versuch einer Phänomenologie, Frankfurt 1994

<sup>7</sup> Vgl. Luce Irigaray, Genealogie der Geschlechter, Freiburg 1989

dig ist der Umgang? Wie nah komme ich vergangenem Gebrauch, wie fern bleibe ich ihm, gewohnt mit anderem Gerät zu hantieren? Wie mühsam ist seine Herstellung? Wie anstrengend die Handhabung? Wie fühlt es sich an, eine halbe Stunde lang mit einem Scheffel Portionen von Mehl abzupacken? Was machen meine Arme? Mein Rücken? Wie lange brauche ich, um zwanzig Portionen zu füllen? Welche Choreographie des Füllens und Leerens, Abwägens und Zugebens, Präzisierens und Mogelns kann ich entwerfen? Entfernt oder nähert sich das Gerät mir durch solche Formen der Detailerfahrungen? In welchem Verhältnis steht es zu einer Verpackung Aurora-Auszugsmehl? Welche Spur meiner Erfahrung kann ich über die Speicherung in meinem Körper hinaus hinterlassen? Oder ist das Ergebnis, daß sich der Gegenstand, je näher ich ihm komme im gestischen Nachvollzug seines Gebrauchs, er sich um so weiter entfernt, und umgekehrt, daß, je weiter er entrückt, mir plötzlich um so näher erscheint? Ist es so, daß, je nach dem, wie ich ihn berühre, er mich berührt? Oder was ist aus der Übung und Beobachtung von Gesten zu schließen?

Ein Bild: Im Sommer sind an Stadträndern gelegentlich Feldarbeiten zu sehen. Männer und Kinder sind mit dem Schneiden von Gras beschäftigt. Man hört entfernt das Geräusch des Treckers. Hinter dem Trecker werden im Wechsel unterschiedliche Geräte hergezogen. Schneiden, Wenden, Bündeln. Auf dem Feld liegt Sonnenlicht. Die unterschiedliche Beleuchtung im Laufe des Tages läßt ein nuanciertes Farbspektrum entstehen. Auf angrenzenden ungemähten Wiesen bezeugen die Farbdifferenzen den Schnitt, das Abgeschnittensein. Entlang der gezogenen Bahnen des Treckers ergeben sich nochmals Farbabstufungen, Lichtgrün neben Lichtgelb, abwechselnd. Die Tätigkeiten der Männer in Pausen an den Geräten sind wenig verständlich. Der Anschein von Ratlosigkeit ihres Hin- und Herbeugens deutet möglicherweise auf Fehlfunktionen der Maschine.

Ich stelle mir vor, ein solches Gerät stehe in einem Museum, und ich frage mich, was von dem knapp wahrgenommenen Außen-Kontext sich mitteilen würde. Ich versuche, die Situation zu vereinfachen: Ich stelle mir die Tätigkeit des Schneidens mit einer Sense vor. Die Differenz von "wachsend" und "geschnitten" ist mir vorstellbar. Die Farbdifferenz auf der Wiese nur dann, wenn ich sie intensiv beobachtet habe; die Sonne und der Staub nur, wenn ich mich in Sonne und Staub hineinbegeben habe. Treckerfahren läßt sich für mich vielleicht durch Autofahren analogisieren, das Mähen mit der Sense kaum noch. Ich kann

mich aber in die mechanische und in die körperliche Geste „einfühlen“, den Gebrauch „phantasieren“, und mir so einen vorstellbaren Vorgang „vergegenwärtigen“. Ich kann eine halbe Stunde ohne Sense das Mähen mit einer Sense auch im Museum üben. Ich kann dazu laut einen Text von Tolstoi vom Recorder spielen (es gibt eine detaillierte Beschreibung des Mähens der Bauern, an dem der Gutsherr teilnimmt - die Stelle ist mir entfallen).

Die Differenz zwischen Gerät im Gebrauch und Gerät im Museum ist dennoch unüberbrückbar. Es ist eine Illusion, sich etwas vermitteln zu können, was auch nur annähernd adäquat konkrete Situationen bezeugt. Vorliegen habe ich gegebenenfalls eine Sense, die, losgelöst von ihrem Funktionszusammenhang, in einem neuen Zusammenhang für zeigungswürdig erklärt wird. Ihre Gebrauchsspuren weisen sie als Teilnehmerin in Gebrauchsprozessen aus, dem vergangenen Gebrauchszusammenhang komme ich weder textlich noch bildlich bei: er ist verschwunden. Finde ich mich damit ab, kann ich mich dem Gegenstand Sense neu, anders, museal, künstlich, künstlerisch, narrativ, poetisch nähern. Ich habe bei Gegenständen immer das Bedürfnis, sie auszuprobieren, sie "anzuziehen", mir ihren Widerstand anzuverwandeln, sie körperlich zu erproben, als Attribut, als Schmuck, als Werkzeug, als Ding, als Gegenüber. Würde ich die Sense nachbauen, könnte ich ihre ergonomischen Besonderheiten unterscheiden lernen. Ich hätte dann die Ebene der Produktion erahnt, die auf den Erfordernissen des Gebrauchs basiert. (Bei der Maschinenvariante ist es eher umgekehrt: Der Gebrauch paßt sich der Maschine an). Woher soll aber ein Feld kommen und meine Kraft, 3 Tage Gras zu schneiden? Ich kann versuchen, die Bewegung eine Weile zu "üben", in einen rhythmischen Schwung zu geraten, den Widerstand hohen Grases habe ich damit aber noch nicht in diese Bewegung integriert. Zu Hilfe nehmen für die Handhabung und meine Vorstellungswelt kann ich Abbildungen und Forschungen, auch Texte unterschiedlichster Art, dann gerät der Gegenstand zu einer Illustration von Text und Bild. Kenntnis jedoch ist etwas ganz anderes. Sie beruht auf einer mindestens imaginierten Erfahrung auf der Schnittstelle zwischen Anschauung und Vorstellung, Übung und (körperlichem) Phantasma.

## Die Konstruktion von Vergangenheit

Gegenstände entstammen einem Zusammenhang von Herstellung und Gebrauch. Manche Gegenstände landen im Museum. Das Prinzip dieser Landung ist weitgehend kontingent, Determinanten für museale Weiterverwertung lassen sich nicht eindeutig festmachen. Gleichwohl kann man sicherlich so etwas wie Zeitbezogenheit der Sammlungsinteressen feststellen. Begreift man geschichtliche Konstruktionen als polyperspektivische Annäherung an eine Datenvielfalt aus der Vergangenheit, die sich in Fragmenten von Hinterlassenschaften und Überlieferungen äußert, ist der museale Rahmen als eine weitere Äußerungsebene einer Überlieferung zu betrachten. Dabei ist die Perspektive der Gestaltung eines neuen, musealen Kontextes als eine solche anzusehen, die gesetzt, inszeniert, konstruiert wird, um Lesarten der Vergangenheit gleichzeitig her- und darzustellen. Das Kriterium der erneuerten Aussage, die mit einem Objekt getroffen wird, ist die von Gestaltern gewählte Perspektive. Endrödi hat mit Goodman darauf hingewiesen, daß Kunst, Wissenschaft und deren Rezeption „Weisen der Welterzeugung“ (Goodman) sind, bei denen Bildern eine besondere Rolle zugewiesen wird. Prozesse der Welterzeugung sind demzufolge „Ordnen, Ergänzen, Tilgen, Teilen, Komponieren, Deformieren und Gewichten von genommenen sprachlichen und bildlichen Mitteln, wobei auch Symbole kombiniert bzw. konstruiert werden“ (Endrödi 1992,80).<sup>8</sup> Endrödi leitet das Augenmerk damit auf die infolge von Präsentations- und Wahrnehmungsstrukturen im Museum entstehenden und somit rezipierten „Welten“. Als Betrachter können wir diese Weltsichten akzeptieren, meistens tun wir es. Wir können diese Vorschläge der Welterzeugung und -deutung aber auch ablehnen oder kritisieren, indem wir eigene, auch „unsinnige“ dagegensetzen, aus Trotz oder bewußt als Experiment. Das bedeutet, das Museum als Experimentalraum oder Werkstatt zu begreifen, in der „Lesarten“, perspektivische Beschreibungen von Vergangenheit erzeugt werden. Es sind immer Entwürfe von „Lesarten“ des Fremden.

Zur Disposition steht ein erweiterter Zugang zu Differenzphänomenen von Gegenwart und Vergangenheit, früher und heute, womit die Offenlegung von Nähe und Ferne, Anwesenheit und Abwesenheit verbunden ist (vgl. Kap. B 1). Im Gegensatz zu simulatorisch-aktionistischen Modellen gehe ich nicht davon aus, daß etwa historisierende Spielfor-

---

<sup>8</sup> Julia Endrödi, Weisen der Welterzeugung im Museum. Ein Versuch zur „Pharaonen-Dämmerung“, in: Fliedl 1992



men in der Lage seien, diese Distanz zu überbrücken. Die Besonderheit gründet auf einem *Umgang mit Fremdheit*, in dem der Respekt und die Achtung vor der Unwiderbringlichkeit von Vergangenheit nicht simulatorisch aufgelöst und nivelliert wird, sondern vielmehr als Abstand aufrecht erhalten wird, indem Lesarten, Annäherungen und Rezeptionsformen erzeugt werden, die den Blick aus der Gegenwart bewußt offen halten. Ein Mittel, dies praktisch zu tun, ist die subjektiv verankerte ästhetische Umgangsweise, die immer wieder aufgenommene, neugesponnene imaginativ angereicherte Wahrnehmungsarbeit des Subjekts am fremden Gegenstand, dem es sich ausgesetzt sieht.

Gert Selle spricht von ästhetischer Arbeit als Mittel zur „autopoietischen Konstitution des Subjekts“, als Selbstexperiment: „Ästhetische Arbeit bedeutet aktive Selbstpositionierung des Subjekts sowohl in vor- oder außerkünstlerischen Räumen der ästhetischen Erfahrung als auch in den Zeichen- und Bedeutungsräumen von Kunst, wobei es zu gleitenden Übergängen kommen kann.“ (Selle 1998,62) Ästhetische Arbeit sei, so Selle, selbstverantwortete Erkundungs-, Wahrnehmungs- und Formtätigkeit des Subjekts am Gegenstand seines Interesses, die eine Erfahrung ausdifferenziere, bestimme und zugleich das Subjekt in seiner Selbstwahrnehmung und für die Wahrnehmung anderer ausdifferenziere und bestimme (Selle 1998,61). Weiter heißt es: „Ästhetische Arbeit erweitert und erschöpft das individuelle Vermögen auf der sinnlichen, emotionalen und intellektuellen Ebene der Welt- und Selbstreflexion des handelnden Subjekts.“ (Selle 1998,62)

Eine solche Selbstanstrengung und Selbsterschöpfung sei in der Konfrontation mit Ausschnitten der Lebenswirklichkeit ebenso möglich wie mit Kunst (Selle 1998, 62). „Ästhetische Arbeit ist ... eine Bezeichnung für die Selbstanstrengungspraxis des Subjekts im Sinne der Ausschöpfung seiner körperlichen, emotionalen und mentalen Ressourcen, um ein ästhetisch verdichtetes Bewußtsein seines Daseins im Hier und Jetzt, das heißt, sich selbst zu produzieren.“ (Selle 1998, 62) Selle führt dazu den Begriff der „ästhetischen Intelligenz“ ein, die er - ebenso wie den Begriff selbst - als „tastend“, „eher fragend“, „unfertig“, „offen“ charakterisiert, und so einem ausgearbeiteten, in den didaktischen Diskurs eingeführten und diesen beherrschenden Begriff von „ästhetischer Rationalität“ (Otto) gegenüberstellt (Selle 1998,62). Angesprochen wird damit ein „werkstattmäßiges didaktisches Denken“, welches den Bewußtwerdungsprozeß vor Augen hat, in dem das Subjekt sich selbst „sitiert“ und „aussetzt“. Auch Sturm spricht vom „Sich-Aussetzen“ als einem

Verorten, das Rede- und Körperwissen produziert. Es charakterisiert auf der Seite des Objekts den Humus, das Fragen des Subjekts im Symbolischen (vgl. Kap. A 3). Bei Selle ist „Sich-Aussetzen“ eine existentielle Komponente des ästhetischen Erfahrungsprozesses. Übertragen auf ein Konzept der Arbeit im Museum heißt das, daß das Experimentieren mit Dingbedeutungen immer auch eine Deutungs- und Selbstbestimmungsübung des Subjekts ist, die für den Augenblick der Wahrnehmung für ein Bewußtsein seiner Präsenz im Hier und Jetzt sorgt und zwar gerade gegenüber dem Fremden, nicht mehr Verstandenem, das nicht in eine falsche Nähe und Heimeligkeit aufgelöst wird.

### **Werkstatt der Wahrnehmung - Wahrnehmung als Werkstatt**

Werkstatt ist der von Selle beschriebene *Ort*, „an dem das Subjekt sich selbst in seinen ästhetischen Erfahrungen schafft und zu Bewußtsein bringt“, und die *Zeit* an diesem Ort, „die auf konkrete Erfahrungsarbeit verwendet wird“ (Selle 1992, 35). Werkstatt ist hier prozessual gedacht, räumlich offen, zeitlich unbegrenzt. So seien Werkstätten zufällige oder inszenierte „Zusammenkünfte von Lebenszeit, Ort und Subjekt in produktiven Situationen und Prozessen“; Werkstatt könne ein „vieldeutiger, individuell interpretabler Begriff zwischen Realität und Fiktion, sinnlicher Präsenz eines Raumes und imaginativer Utopie eines Gedanken“ sein (Selle 1992,40). Ihre Bedingungen seien die „Unbequemlichkeit“, das Provisorium, die Improvisation. „Werkstatt“, so Selle, „ist Übergangsmöglichkeit“ (Selle 1992,47). Das Subjekt sei darin in dem Maße ästhetisch, wie es sich selbst zum Problem werde, und dieses „Sich-selbst-zum-Problem-Werden“ sei eine Erfahrung jenseits der Reichweite pädagogischer Interventionen (Selle 1998,63). In diesem Sinne seien die Umstände ästhetischer Eigenarbeit als „Selbstanstrengungs-leistungen ... mit einem Hineingleiten in Problembewußtseinszonen, in ein lebensgeschichtlich relevantes Wahrnehmen, Verarbeiten, Handeln“ verbunden, welches auch ein „Scheitern“ einkalkuliere (Selle 1998,63). Die Einmaligkeit der Existenz, so Selle, fordere ein „Wahrnehmen und Handeln in der leiblichen Präsenz des Subjekts“, sowie die „Unmittelbarkeit der Erfahrung des Augenblicks“ in einer bewußt inszenierten oder erlebten Situierung. „Die Selbstsituierung des Lernsubjekts wird dabei bis zu einer Grenze, an der die autodidaktische Aktivität einsetzt und nicht gestört werden darf, für pädagogisch inszenierbar oder begleitbar erklärt.“ (Selle 1998, 65)

Unmittelbarkeit kann sich also, so läßt sich anschließen, zwar nicht auf ein Objekt und dessen Zusammenhang, aber auf das Hier und Jetzt des Wahrnehmens beziehen und damit auch den Zusammenhang von Subjekt und Objekt im Museum auf der Grundlage ästhetischer Arbeit momentan neu bestimmen. Sie zielt auf Gegenwartsbewußtsein, auf ein Bewußtsein, gegenwärtig da zu sein, was die Differenz zum Früher und zum Später einer kulturellen Situiertheit herausarbeiten hilft. Selles Ansatz versteht sich kunst- und existenzpädagogisch. Daran knüpft die hier von mir vorgeschlagene Arbeitsweise zur Bildung von historischem Bewußtsein an. Mit dem Werkstattmodell und dem subjektpädagogischen Ansatz scheinen mir auf dem Wege eines Transfers auch neue „museumsdidaktische“ Ansätze denkbar. Selle betont das Bewußtsein. Knigge hat hingegen herausgearbeitet, daß ein entscheidendes Strukturmoment im Aneignungsprozeß von Geschichte das Unbewußte ist, welches sich als das Subjekt in Erinnerungen, Emotionen, Phantasien, in ersten Äußerungen über historisches Material und in seiner Gestaltungsarbeit im Umgang mit Gehörtem äußert (vgl. Kap. A 4). Es könnte also das Museum ein Ort sein, auch das Unbewußte produktiv zu machen. Es wäre dann ein Raum, sich der Gewordenheit eigener Subjektivität in ihrer biographischen und kulturellen, d.h. auch historischen Bedingtheit inne zu werden, sowohl im Lichte eines Bewußtseins als auch im Dunkel eines Unbewußten.

Aber: Gegenstände des Gebrauchs verweisen auf Lebenszusammenhänge des Alltags, des Festtages, des Arbeitstages, sie haben immer auch Zeugnischarakter. Trotz der Veränderung durch ihren Eintritt ins Museum bleibt ihnen etwas davon auf geheimnisvolle Weise erhalten. Wir lesen das als „Aura“. Anders als Kunstgegenstände, möglicherweise deutlicher als Kunstgegenstände, verweisen sie auf Unsichtbares, nämlich Vergangenheit. In der musealen Gegenwart bleibt ihr historischer Verweischarakter numinos erhalten. Auch konservierte Gebrauchspuren sind Zeichen von etwas Verschwundenen (vgl. Pazzini, Kap. A 3). Ästhetische Arbeit in der Werkstatt des Museums hätte hier ihren Schwerpunkt insbesondere in imaginativen und erinnernden Prozessen, die als Voraussetzung der Möglichkeit, vergangene individuelle wie kollektive Wirklichkeiten überhaupt konstruieren zu können, anzusehen sind. Wahrnehmen, Vorstellen und Erinnern sind als autopoietische Funktionen des Selbst zu verstehen, als Weisen, sich unablässig selbst hervorzubringen oder zu bestätigen: das sich erinnernde Selbst erschafft ein erinnertes Selbst (vgl. Kotre, Kap. B 2); das Selbst

wird dabei vom autobiographischen Gedächtnis getragen, welches sich in einer Person ebenso durch ihre Teilnahme an kommunikativen, also kollektiven Prozessen aufbaut, so daß das Selbst als identisch mit der eigenen Geschichte beschrieben werden kann (vgl. Kap. B 2). So ist die Position des Subjekts im museumspädagogischen Raum durch Wahrnehmungsprozesse und die damit einhergehende, phantasierende Selbst-Erinnerung geprägt, die sich in Konfrontationen und Monologen mit Gegenständen entzündet, kontinuierlich hervorbringt und gestaltet. Gerade im kulturhistorischen Museum findet sie ein Angebot dafür.

**Abb. 21** (s. Bildteil im Anhang)

Peter Greenaway, Vitrine im Themenbereich "Alter",  
in: Museum Boymans-van-Beuningen, Peter Greenaway. *The Physical Self*, Rotterdam 1991

### **Der Kunstcharakter des Objekts**

Ich habe die Kunstnähe, den Kunstcharakter im Museum ausgedellter Gegenstände schon mehrfach berührt. Mein hypothetischer Verdacht ist, daß man sich des Wissens bewußt entschlagen muß, es handele sich nicht um Kunstwerke, sondern um banale Werkzeuge oder Gebrauchsgüter. Mir erscheint der Versuch lohnend, sich bewußt dem Irrtum zu überlassen, man stünde so etwas wie autonomen, zweckfreien Kunstwerken als einer Sammlung ästhetisch wirksamer Zeichen gegenüber. Die Inszenierungen im Museum sind ohnehin „kunstvoll“ und legen diese Täuschung nahe. Es ist also unerläßlich, sich des Kunstcharakters jeder Museumsausstellung bewußt zu werden, so zurückhaltend und „sachbezogen“ sie sich auch zeigen mag.

Das Museum Boymanns-van Beunigen in Rotterdam versucht dieser Vorstellung seit dem Ende der 80er Jahre dadurch zu entsprechen, daß Künstler als Gastkuratoren eingeladen werden, aus dem Bestand der unterschiedlichen Abteilungen (Kunst, Kulturgeschichte) Ausstellungen zusammenzustellen, die die Gegenstände unter neuen Blickwinkeln und Gesichtspunkten erscheinen lassen. Auf der Seite des Museums entsprang das Interesse, die Position eines Gastkurators einzurichten, dem Wunsch, die unterschiedlichen Abteilungen des Museums miteinander zu konfrontieren. Peter Greenaway stellte 1991 eine solche Aus-

stellung unter dem Titel „The Physical Self“ zusammen.<sup>9</sup> Er wurde beauftragt, mit Kuratoren unterschiedlicher Abteilungen einen Gang durch die Depots zu machen. Er stellte diejenigen Dinge zusammen, die ihn am meisten faszinierten: Gegenstände und Bilder, die das Physisch-Menschlich-Mißliche kommentieren. Dabei vermied er ausdrücklich den Versuch, die Artefakte in ihren originalen Kontext rückzuführen, sondern betonte vielmehr offen die Subjektivität seiner Auswahl. Greenaway konstruierte mit seiner Auswahl aus dem Materialfundus folgende Themen: Mutter und Kind, Alter, Mann und Frau, Mann, Frau, Berührung, Füße, Hände, Narzismus. Für den vorliegenden Zusammenhang ist aufschlußreich, daß auf der Ebene der Ausstellung Kunst- und Gebrauchsgegenstände völlig gleich behandelt wurden. Die Ausstellung umfaßte heterogenes Material: Malerei, Zeichnung, Druck, Buch, Fotografie, Skulptur, Keramik, Glas, Möbel, Werkzeug, Kleidung, Kunst, Sozialdokumente vom 14. Jahrhundert bis 1991. Durch die subjektive Zusammenstellung ergaben sich neue, ungewohnte Perspektiven: Im Themenbereich „Hände“ gab es z.B. eine Vitrine, die Schreib- und Rechenmaschinen und mittelalterliche Keramik miteinander in Beziehung brachte. „Niemand von der zuständigen Kunstabteilung hatte je daran gedacht, daß man Schreibmaschinen zusammen mit mittelalterlichen Töpfen in die gleiche Vitrine setzen könnte. Aber Greenaway dachte eher im Sinne von Funktion der Hand als der Funktion der Form.“ (Crouwel in Greenaway 1991)<sup>10</sup>

Was kann also keramische Töpfe und Schreib- und Rechenmaschinen miteinander in Verbindung bringen? Töpfe und Schreibmaschinen sind Hand-Werkzeuge. Das Thema „Hände“ lenkt die Aufmerksamkeit in die Fingerspitzen. Die Schreibmaschinen weisen, da sie für Aktivitäten der Finger, der Hände gemacht sind, Mulden für ihren Gebrauch auf ihren Tasten auf. Die Keramik aktualisiert die Fingerspitzen auf zweifache Weise: der Gebrauch geht durch die Hand, aktiviert also die Tätigkeiten des Hebens und zum-Mund-Führens, des Gießens, des Heraus-Löffelns. Spuren auf den Gefäßen aktivieren aber auch die Vorstellung der handwerklichen Formung. Die Handflächen stellen sich das Drehen auf der Töpferscheibe vor, wellenartige Eindrücke als Randverzierung lassen ebenfalls die Fingerspitzen als Formgeber und Akteure spüren. Der vergleichende Blick springt hin und her zwischen der scheinbar disparaten Zusammenstellung und öffnet Zusammenhänge von (Be-

---

<sup>9</sup> Museum Boymanns-van Beuningen, Peter Greenaway. *The Physical Self*, Rotterdam 1991

<sup>10</sup> Übersetzung aus dem Englischen A.K.

)Handlung und Gebrauch. Zugleich erfährt der Betrachter fast unmerklich, über die Fingerspitzen, trotz Berührungsverbot eine historische Dimensionierung: zeitlich weit voneinander entfernte Gesten der Arbeit der Hände werden erinnerbar und gleichzeitig vergleichbar. Plötzlich sind die so verschiedenen Gattungen der Artefakte miteinander verwandt - über das Medium des Körpers, der mit seiner Hand „erinnert“.

### **Vorläufiges Ideen-Fazit für subjektorientierte Praxis im Museum**

Ich schlage das Modell eines Museums bzw. einer ästhetischen Arbeit im Museum vor, das sich mindestens partiell als Werkstatt versteht, in der Gegenstand und Subjekt, epochale Zusammenhänge und individuelle Lebensgeschichten in Beziehung gesetzt werden können. Die Rekonstruktion von Originalkontexten und Lebenswelten ist darin kein Thema. Objekte werden vielmehr verstanden als Anschlußmöglichkeiten und Auslöser für Lesarten und Suchprozesse im Hinblick auf die ästhetische Erfahrungs- und Wahrnehmungsfähigkeit des Betrachters in der Gegenwart. Als Instrument und Werkzeug zur Erfahrungsgrundlage am Historischen und Gegenwärtigen generiert sich das Museum als Produktionsort von Wahrnehmungsfähigkeit bezogen auf das autopoietische Subjekt, das vom Hier und Jetzt aus die Objekte „liest“ und sich damit eigener Historizität bewußt wird bzw. sie sich konstruiert.

Ich schlage eine Zugangs-, Begegnungs- und Annäherungsart für museale historische Gegenstände vor, die einer Wahrnehmungsdifferenzierung im Hinblick auf die eigene Erinnerungsfähigkeit ebenso wie auf kollektive Erinnerungsformen dient. Sie ersetzt nicht die traditionelle historisch-wissenschaftliche Erschließung, obgleich ich deren alleinigen Geltungsanspruch durch mein Konzept in Frage stelle. Vielmehr möchte ich einen Wahrnehmungszugang eröffnen, der vor und gleichberechtigt neben die wissensbedingte "Kenntnis" und "Einordnung" von Objekten/Gegenständen die autonome subjektive Wahrnehmung, Beobachtung, Beschreibung, Untersuchung der Gegenstände setzt und sie durchaus fremd als abgeschnittene „Reliquien“ wirken läßt (vgl. Kap. B 1). Ich eröffne damit historischen Gegenständen eine der Kunst vergleichbare Wirkweise und betrachte museale Objekte als wahrnehmungsstimulierende Anlässe, die als "Werkzeug der Erkenntnis, der Erfahrung und der Selbstbehauptung" dienen können, wie Remy Zaugg es für Kunstwerke formuliert (Zaugg 1993,50).<sup>11</sup> Der Maler Zaugg verfolgt

---

<sup>11</sup> Remy Zaugg, Vom Bild zur Wirklichkeit, Köln 1993

die Frage, was das "spezifische Werkzeug einer wahrnehmungsmässigen Begegnung" an einem öffentlichen Ort sein müsse, indem er das Problem der Präsentation problematisiert und führt damit eine Künstlertheorie in die Museumstheorie ein. "Das Werk enthält sein eigenes Gesetz, sein Gesetz ist ihm immanent: das Werk ist das Gesetz. Das Werk ist autonom. Es drückt sich in seinem eigenen Namen aus. Das Werk steht im Dienst von nichts und von niemand, außer sich selbst." (Zaugg 1993, 50) Man könnte ergänzen: Auch das Subjekt steht subjektiv im Dienst von nichts und niemand außer sich selbst. Das wäre eine radikale Gegenübersetzung von Objekt und Subjekt, eine geradezu unveröhnliche Opposition. Ich beharre aber auf dem Standpunkt, daß es Möglichkeiten der (Selbst)Vermittlung gibt.

Meine These lautet, daß eine wahrnehmungsgemäße Begegnungsform mit autonomen und hermetisch abgeschlossenen Objekten als „Werken“ im Museum bereits teilhat an Konstruktionen historischer Deutungen, daß sich solche in ihr entwickeln, indem Vergangenheit dadurch entsteht, daß Subjekte sich auf die eine oder andere Weise auf sie beziehen. Das heißt, daß Betrachter Beziehungen zu Gegenständen aufnehmen, indem sie sie „beschreiben“. Etwas anderes ist ihnen kaum möglich. Die „Beschreibung“ akzeptiert das Sosein der Objekte wie bei Kunstwerken, die einem ohne Deutungshilfe gegenüberstehen. Und sie akzeptiert das Sosein des beschreibenden Subjekts. Mehr an Grundlagen didaktischer Lehre für das Konzept eines Werkstatt-Museums ist mir nicht erkennbar.

Ein kulturgeschichtliches Museum „ohne Lehre“ ist dann ein Ort, der wenig Sicherheit und Geborgenheit bietet, vielmehr ein Trainingslager und Experimentallabor<sup>12</sup> für den Umgang mit Vieldeutigkeiten, ein Ort imaginativer Erinnerungstätigkeit: „Heimat“ nur in dem Maße, wie es dem Subjekt gelingt, sich gegenüber den Dingen zu positionieren. Einerseits Experimentalraum des Subjekts, andererseits Freiraum für immer neue Optionen, Raum zur Erforschung möglicher Positionierungen gegenüber den Dingen. Auch als Raum der nahtlosen Übergänge in außermuseale Räume der Lebenserfahrung (vgl. Kramer, Kap. A 3). Situationen, Befindlichkeiten, Gegebenheiten, Wünsche werden darin

---

<sup>12</sup> In die Perspektive von Labor, Schaubühne und Identitätsfabrik ist das historische Museum von Korff u.a. gerückt worden, vgl. Gottfried Korff, Martin Roth (Hg.), Das historische Museum, Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik, Frankfurt/New York 1990. Schatzkammer und Magazin, Laboratorium und Studio waren aber bereits 1970 als Aufgaben eines Museums der Zukunft von Paulgard Jesberg formuliert worden, in: Bott 1970

zu Werkzeugen für Bewußtseinsexperimente mit dem Sichtbaren und mit dem Unsichtbaren. Das Museum wird zu einem Ort der Selbstwahrnehmung in der individuellen Chiffrierung und Dechiffrierung, mit dem Recht auf Irrtum und einem Subjekt, das mit diesem Recht spielerisch oder auch von Skrupeln geplagt umgeht.

### **Überlegungen zur ästhetischen Ökologie des musealen Werkstatt- traumes**

Wie nun müßte ein solcher Ort eingerichtet, vorgestaltet, ausgerüstet sein, um ein Labor für ästhetische Arbeit zu werden?

Zunächst: Jede Heterogenität der Außenwelt wird vom musealen Raum einverleibt und homogenisiert. Es ist offen, inwieweit Architektur und Innenarchitektur diese Vereinheitlichung befördern. Möglicherweise ist ihr im Museum gar nicht zu entkommen. Vielmehr geraten die Dinge im Museum automatisch in die Homogenität des Ausgestelltseins, aber darin liegt auch ihr Potential: durch die Vereinnahmung, durch ihr Eintreten in die Kunstwelt Museum werden sie „frei“, wird es möglich, sie in eine ästhetische Wahrnehmung und Untersuchung zu überführen. Ein solcher Umgang mit Dingen bis in ihre Verdrehungen hinein hat in der Kunst Tradition seit Duchamp. Möglicherweise ist das Museum der Tücke des Objekts, wie sie in Stummfilmen gern dargestellt wird, näher als es dies selbst wahrhaben möchte. Mindestens ist im Status des Musealen der Unterschied zwischen Kunst und Nicht-Kunst aufgehoben - eine Aussage, die bereits 1972 von Harald Szeemann getroffen wurde.<sup>13</sup>

Möglicherweise ist die museale Struktur aber auch in der Lage, das Fremde bestehen zu lassen. Sobald Bedeutungskontrolle, Bedeutungsverwaltung und Wissenszuordnungen in den Hintergrund treten und eine radikale Subjektivität neue Fremdheiten ins Spiel bringen darf, wird es zur Werkstatt der Beziehungen zwischen Individuen und Dingen. Individuelle Dialoge und Rezeptionsvielfalt entlassen die Dinge in eine neue Heterogenität. Dies setzt ein anderes „Zeigen“ von Teilen der Sammlung voraus. Auch wird das Interaktionsangebot<sup>14</sup>, das Auslöser für gegebenenfalls höchst intime Prozesse und subjektive Betrachtungsweisen werden soll, das Raumprogramm verändern.

---

<sup>13</sup> Z. B. von Claes Oldenburg in seinem Mouse-Museum auf der documenta V.

<sup>14</sup> Vgl. Heiner Treinen, Strukturelle Konstanten in der Entwicklung des Museumswe-  
sens, in Wolfgang Zacharias (Hg.), Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden  
der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung, Essen, 1990, 164



Es gibt historische Modelle, die dieser Forderung nach Intimität mit den Kulturgütern Rechnung tragen<sup>15</sup>: Studiolo und Kunstkammer. In dem von mir gedachten Ansatz des Museums steckt ein weiterentwickeltes Studiolo. Aus ästhetischer Perspektive sind z.B. dessen historische Benutzungsweisen interessant. Betrachtet man seine Funktion, so fällt der Charakter des ästhetisch verdichteten Studierortes auf, auf den sich der erweiterte Werkstattgedanke als Arbeitsraum des Subjekts bezieht.<sup>16</sup> Es wird darum gehen, diesen ästhetischen Charakter eines Studier-Labors und seiner Intimität neu zu aktivieren und ein Raumprogramm zu entwickeln, das spezifische Aktivität motiviert. Ein solches Raumprogramm habe ich einmal entwickelt, ohne dafür den theoretischen Rahmen zu kennen, den ich mit meiner Dissertation praktisch im Nachhinein kritisch abzustecken im Begriff bin. Ich referiere meinen Entwurf aus dem Jahr 1992 unverändert, weil er ein praktischer Vorgriff auf das hier theoretisch Erörterte nach wie vor zu sein scheint.

**Abb. 22** (s. Bildteil im Anhang)

Anne Krefting, Objektbibliothek. Stadtmuseum Hattingen, 1992

### Planung für ein stadtgeschichtliches Museum

Mein Entwurf eines stadtgeschichtlichen Museums entstand vorrangig innerhalb einer praktischen Arbeit mit dem Auftrag der Neukonzipierung eines ehemaligen Heimatmuseums der Stadt Hattingen.<sup>17</sup> Der Plan beschreibt einen virtuellen Gang, wie er meinem didaktischen Konzept entspricht, das ich hier ausarbeite, damals aber noch nicht explizit zur Verfügung hatte.

Die Dauerausstellung ist als *Objektothek* angelegt. Die Exponate sind nach Sachgruppen strukturiert und in Kammern organisiert, in Anklang an historische Vorläufer wie Studiolo und Kunstkammer. Diese Tradition verweist auf *Gebrauchen* und *Benutzen*. Als begehbares Depot

---

<sup>15</sup> Vgl. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), Wunderkammer des Abendlandes. Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit, Bonn 1994

<sup>16</sup> Gert Selle konstruiert eine Analogie zwischen Studiolo und Computerarbeitsplätzen. Er bezieht sich dabei insbesondere auf die Körperchoreografie der Studierorte. Gert Selle, Die eigenen vier Wände. Zur verborgenen Geschichte des Wohnens, Frankfurt 1993, 152f

<sup>17</sup> in Zusammenarbeit mit einer Geschichtspädagogin

eröffnet die Sammlung vielfältige Annäherungsweisen. Dem *Kammersystem* zugeordnet ist ein *Rondell*, das die Kammern zum Teil umschließt, zum Teil durchdringt. In diesem Innenraum sind an einem Zeithorizont überregionale Informationen geistesgeschichtlicher und stilgeschichtlicher Epochen in Jahrhundertabschnitten in Themenbüchern als Wandinstallationen zu finden, die fortlaufende Materialien zur Stadtgeschichte zeigen und die fortlaufend ergänzt werden können. Der Besucher bewegt sich blättern und lesend *in* ihnen. In diesem Innenraum befinden sich auch Stadtmodelle und PC-Stationen, die Daten zur Stadtgeschichte wie zu den Objekten enthalten.

Die Aufnahme von Textinformation und die Auseinandersetzung mit dreidimensionalen Objekten sind unterschiedliche Wahrnehmungsvorgänge; vollzieht sich die zeitliche Einordnung von Daten mehr in abstrakten, sukzessiven Denkleistungen, so ist die sinnliche Wahrnehmung von dreidimensionalen Gegenständen eine komplexe körperliche und geistige Aktivität. Objekte werden nicht als Belegfunktion für historische Kontexte benutzt, vielmehr werden die beiden Bereiche, Objekt und Interpretationsmaterial, räumlich voneinander getrennt.<sup>18</sup>

In den Kammern sind Objekte in einem Schrank- und Vitrinensystem untergebracht, um die Objekte sowohl beweglich zu halten, als ihnen Schutz zu gewährleisten. Durch die typologische Ordnung in Regalen, Gesimsen, auf- und zuschließbaren Schränken laden sie zum gezielten Betrachten, Vergleichen, In-Beziehung-Setzen ein; gleichzeitig verschafft ihre Abgeschlossenheit die Distanz, die erst Neubetrachtung zuläßt und so eine Differenzenerfahrung ermöglicht. Jede Kammer enthält zusätzlich einen *Sprachkasten*, ein benutzbares, überschaubares Karteikastenobjekt, dem Informationen, Forschungsstände, Sozialgeschichtliches, Historisches, Etymologisches und Sprichwörtliches in ständiger Ergänzung zugeordnet ist. Der Besucher kann blättern, lesen, zuordnen, hinzufügen und sich Informationen zu einzelnen Objekten je nach Bedarf beschaffen.

Das *Rondell* bietet einen Zugang zur Stadtgeschichte im Sinne eines begehbaren Zeithorizontes, der einen linearen Zeitbegriff aufnimmt und

---

<sup>18</sup> Vgl. Julia Endrödi, Anne Krefting, Das Museum Altenessen für Archäologie und Geschichte. Museumskonzept als experimentelle Ausstellung, in: Michael Fehr, Stefan Grohe (Hg.), Geschichte Bild Museum. Zur Darstellung von Geschichte im Museum, Köln 1989; vgl. auch Endrödi: „Wenn um die Objektinseln herum genügend Material und Anregung für eine Pluralität der Zugänge zu den Objekten angeboten werden, können die Originale gerade in ihrer Inselhaftigkeit zum Gegenstand von Auseinandersetzungen in unterschiedlichen Kontexten werden.“ In: Fliedl 1992, 111

einen Überblick zuläßt. An der Wandrundung ist ein Horizont als Zeitlinie angebracht, die mit Eckdaten, Jahreszahlen, Begriffen zur europäischen Stil- und Geistesgeschichte, Fotos, Markierungen zur Stadtgeschichte, Verweisen auf die historische Altstadt und, soweit möglich, mit Hinweisen auf Museumsobjekte versehen ist. Eingeordnet in die Jahrhunderte befinden sich Installationen von Themenbüchern, die chronologisch die Stadtgeschichte dokumentieren und zum wörtlichen Blättern und Stöbern auffordern. Diese Sammlung aus Urkunden, Fotos, interpretierenden Texten unterliegt einer ständigen Erweiterung. Modelle zeigen Phasen der Landschafts- und Stadtentwicklung.

Da Geschichtsbilder kontinuierlich entstehen und Teil der ästhetischen Kultur und der Kunst sind, bietet ein *offener Ausstellungsraum* über übliche Wechselausstellungstätigkeit hinaus Raum für die Verknüpfung von künstlerischen und historischen Arbeitsformen und Themen, die künstlerische Auseinandersetzung und Annäherung für historische Formulierungen fruchtbar machen. Bezug sind sowohl professionelle wie laienhafte Arbeitsergebnisse in Auseinandersetzung mit dem Objektbestand. Dieser Bereich versteht sich als öffentliches Arbeitsfeld für regionalgeschichtliche Aspekte, als Interpretationsort wandelnder Geschichtsbilder und Gegenstände.

Der offene Ausstellungsraum ist über professionelle künstlerische und wissenschaftliche Ausstellungen auch in Verbindung mit der dritten musealen Ebene, der *Werkstatt* zu sehen. Er versteht sich als öffentlicher Arbeitsraum, in dem andere intensive Auseinandersetzungsformen mit Themen und Objekten möglich sind als in einem üblichen Schauraum. Die Werkstatt mit zugehörigem *Vortrags- und Seminarraum* sowie *Bibliothek*, bietet praktisch-ästhetischer Arbeit Raum und kann zu diesem Zweck ebenso vorübergehender Aufenthaltsort von Objekten aus der Objektothek sein. Es steht wechselndes und festes Fachpersonal zur Verfügung, das behilflich ist bei Bedarf - sei es in der Vermittlung von werkstofforientiertem Fachwissen, sei es bei der Beschaffung von Materialien, sei es bei der Ideenentwicklung.

Soweit die Beschreibung und Begründung meines Hattinger Entwurfs. Da er sich von der Grundstruktur des Gebrauchs durch Besucher bereits damals hergeleitet hat, sehe ich ihn auch heute als tragfähig. Ich würde aber seine Mobilität aus heutiger Sicht eher noch steigern wollen, um das stets nur Provisorische, das Transitorische und Vorläufige des Deutens stärker hervortreten lassen zu können. Da nur so „Ge-

schichte“ zum wissenschaftlichen und künstlerischen Forschungs- und Arbeitsfeld werden kann, das sukzessive Themen der Stadtgeschichte und des Objektbestandes thematisiert: durch einen Annäherungsmodus der Beziehung zu Gegenständen, in Protokollen, Gestaltungen, Installationen, Stilleben, Nachbauten, usw., die sich kontinuierlich wandelnde Interpretationsmuster ergeben, die berücksichtigen und darstellen, daß *Geschichtsproduktion* auch von sozialen, kulturellen, politischen und individuellen Zusammenhängen gekennzeichnet ist.

Die Objektothek ist gleichsam das Observatorium für visuelle Studien mit der Implikation von intellektueller Leistung als Bestandteil ästhetischen Genusses; die Werkstatt Produktionsstätte von Intensitätssteigerung, Schwellenüberschreitung, Entwicklung ästhetischer Verarbeitungs- und Wahrnehmungsstrategien, gedacht als eine „Werkstatt des Subjekts“<sup>19</sup> (vgl. Kap. C 1). Der offene Ausstellungsraum macht es möglich, diese Arbeitsformen breit zu dokumentieren.

Als Verlust ist der vergangenen Zeit nicht mehr beizukommen. Nach was kann Alltagsgeschichtsforschung hier fragen? Was kann sie hervorbringen? Was ist das für eine Werkstatt? Es ist naheliegend, die Dinge und den Besucher als Betrachtersubjekt zunächst in Ruhe zu lassen und abzuwarten, welche Regungen und Fragen sich entwickeln. In dieser abwartenden, beobachtenden, individualisierten pädagogischen Haltung ist das durchgängige Muster einer Konzeption zu sehen, die sich von üblicher museumspädagogischer Praxis dahingehend unterscheidet, daß sie von einer These des Werdens, von Suchprozessen, experimentellen Vorgehensweisen und Anschlußmöglichkeiten ausgeht, nicht von Führung und Belehrung, was beides in die Unauffälligkeit rückt bzw. nach Bedarf abgerufen werden kann im autonomen Erschließungsprozeß.

Dem Besuchersubjekt wird Arbeit an eigener Erinnerung, Konzentration in Ausdrucks- und Integrationsprozessen ebenso wie Ratlosigkeit und Ungewißheit zugemutet. Gegenstand und Subjekt geraten in ein doppeltes Gegenüber: in dem Maße, wie Dinge und Subjekte weitgehend in Ruhe gelassen werden, können neue Formen des Dialogs, der Nähe ebenso wie der Ferne, entstehen, aus denen heraus sich Bezüge zu einem offenen Bildungsbegriff abzeichnen. Die Betrachtersubjekte schreiben sich ein in Wahrnehmungsprozesse, ebenso wie die Gegenstände sich einschreiben in die Betrachtungsweisen. Das zeigt sich deut-

---

<sup>19</sup> Selle 1992

lich an den Stellen, an denen sie in den Aktivitäten der Benutzer verschwinden. Das Werkstattmuseum ist als Ort des Lassens, des Wartens, der Zurückhaltung und Kargheit seitens der architektonischen Ordnung und der Vermittlungsformen zu verstehen.

Wenn ich die von mir entworfene Struktur dieses „Werkstatt-Museums“ heute betrachte und sie für noch gültig halte, fällt mir natürlich auf, daß ich keinen spektakulären Vorschlag gemacht habe. Der Vorteil dieser relativ einfachen Strukturierung eines Raumes für die Praxis scheint mir aber darin zu liegen, daß die Struktur in vorhandenen Strukturen ohne grundlegenden Aufwand einfügbar wäre. Wesentliche Veränderungen sehe ich eher in der in diese Struktur hineingedachten museumspädagogischen Praxis. Hierzu mache ich grundlegende Umstellungsvorschläge, jedenfalls aus meiner Sicht und Kenntnis der museumspädagogischen Szene (s. Nachwort). Die Grundlegende Trennung von Informationsmaterial und Gegenständen halte ich als Herausforderung von Deutungs- und Beschreibungsoptionen für nach wie vor sinnvoll. Um die Mobilität des Museumsbestandes und seiner Deutungsvielfalt jedoch deutlicher hervortreten lassen zu können, würde ich heute dem Museumsumraum der Gegenstände als Handlungsort der Besucher mehr Platz verschaffen. Hatte ich sie damals in eigens dafür vorgesehene Räume verlegt (den offenen Ausstellungsraum, die Werkstatt), würde ich heute den Besucheraktivitäten in den Ausstellungsräumen selbst mehr Raum geben: einladende mobile Sitz- oder Stehgelegenheiten zum komfortablen, genauen Studieren, Platz zum Aufstützen, Anlehnen, Auflegen von Material, Bewegungsraum, veränderbare Lichtverhältnisse, etc., die eine wiederholte, langsame, intensive Beobachtung befördern: ein Studiolo für jeden Einzelnen, mitten im Museum.

Im nachfolgenden Kapitel berichte ich von einem Eigenversuch auf der Linie meines didaktischen Interesses, das ich darin auf seine praktische Reichweite bzw. Umsetzbarkeit überprüfe.

**Abb. 23** (s. Bildteil im Anhang)

Anne Krefting, Drehung. Ein Keramikkrug des Hattinger Stadtmuseums, Fotos: Irma Bernd, 1994

## 2. Verhaltens- und Handlungsmöglichkeiten im Raum

### Praktisches Exempel 1

Im folgenden zeige ich eine exemplarische Form möglicher Verbindung scheinbar unabhängiger Textlektüren, die ich 1995 im Magazin des Stadtmuseums in Hattingen gemacht habe. Ich setze zwei Ebenen der Beobachtung nebeneinander, um zu zeigen, wie Lesarten und Dinge sinnbildenden Kontakt miteinander aufnehmen und sich über das Museum hinaus miteinander verbünden können. Dabei handelt es sich - im Gegensatz zu den elektronischen Medien - um alte Formen der Interaktivität, die sich zwischen Gegenstand, Text und Beobachter und Leser eröffnen, insofern diesen Prozessen Raum und Ermutigung und Unterstützung gegeben werden kann.

In die Protokolle habe ich Stellen aus "Proust und die Zeichen" von Gilles Deleuze collagiert.<sup>20</sup> Die Deleuzeschen Textstellen scheinen direkt auf die Beobachtungsprotokolle beziehbar zu sein, ebenso wie auf das Verfahren. Ich habe sie als zweite Textebene in die jeweiligen Protokollstellen als Kommentierung eingewoben. Die Protokolle enthalten mehrere Kennzeichnungen mit dem Wort "Pfad". Jede dieser Stellen ist als weiterführendes Untersuchungsprojekt zu denken. Einige können gedacht werden als objektbezogene Spielformen mit theatralischem Charakter. Als Annäherungs- und Erinnerungspfade bezeichne ich Vorstellungsbilder, die Verknüpfung von Beobachtung, subjektiver Erinnerung und Felderöffnung für weiterführende Materialerkundungen und Gestaltungen andeuten. Solche Momente der Hinführung habe ich, analog zu *Felderöffnungen* auf PC-Oberflächen als Pfade gekennzeichnet. Anklänge an alte Formen des Pfad-Findens sind nicht hinderlich, solange sie sich als "entdecken" und "Weg bereiten" verstehen, sind doch Pfade schmale Fußwege über Land und durch Gesträuch. Sie setzen Umsicht, Aufmerksamkeit voraus, um auf ihnen wandern zu können. Außerdem führt der Pfad als Weg "die Schrecken des Irrgangs mit

---

<sup>20</sup> Gilles Deleuze, Proust und die Zeichen, Berlin 1993

sich", wie Walter Benjamin sagt (Benjamin 1982, 647).<sup>21</sup> Fragen nach ehemaliger Benutzung und möglicher Neunutzung provozieren körperliche Reaktionen und eröffnen damit Verhaltensmuster von historischem Nachahmungsversuch bis hin zu phantastischer Neuerfindung.

1.

Ich beginne heute damit, Krüge aus dem Magazin in meinem Büro vor mich hinzustellen, um ein Schreibprojekt zu beginnen. Typologisch geordnet, baue ich 10 Krüge vor mir auf, um einen längeren Zeitraum zu nutzen, um ein Zwiegespräch mit ihnen zu beginnen, zu beobachten und zu protokollieren. Ich habe sie, um sie bequem sehen zu können, mir vis a vis auf einen großen Arbeitstisch gestellt; zwei Viererreihen und noch einmal zwei Stück. Anfangs ordnete ich sie längs auf den Tisch, alle in eine Reihe gestellt. Das erwies sich als zu unübersichtlich von meinem Schreibtisch aus. Ich zog es vor, sie per Drehbewegung meines Stuhls direkt zugänglich zu haben. Nun in drei Reihen hintereinander ergeben sich neue Möglichkeiten der Betrachtung, der Zuordnung. Ich habe mir vorgenommen, sie einfach anzuschauen und herauszufinden, zu begleiten, welche Wege ich gehen werde.

Als ich sie im Magazinraum aus dem Papier wickelte und sie aus dem Regal nahm, hörte ich ein Flüstern. Einen Moment lang war da etwas Unheimliches. Das Flüstern entpuppte sich schnell als Stimme des Hausmeisters, als er auf mein Hallo reagierte. Mir fiel Hans Christian Andersen ein und meine Bereitschaft, den Dingen (doch) ein Eigenleben zuzugestehen. (Dazu noch mal Freud nachlesen, das Unheimliche. Ist es nun so in meinem Sinn, weil ich kürzlich darin las, oder gemahnt es - wie Freud es beschreibt - an die Residuen des Archaischen, die unter gegebenen Umständen zum Klingen gebracht werden? Ich befinde mich bereits mitten im Erinnern, im Bemühen, zu stöbern). Ich war froh, dem Hausmeister von Hans Christian Andersen erzählen und damit den Anflug von Unheimlichkeit in Transparenz auflösen zu können.

---

<sup>21</sup> Walter Benjamin, Das Passagen-Werk, Bd. 1, Frankfurt 1982

Als ich überlegte, welche Gegenstände für ein solches Vorhaben geeignet sein könnten, fiel mir ein bestimmter Krug ein. Es ist ein stark zerstörter, graublauer Salzbrandkrug mit abgebrochenem Henkel und Rissen. Als ich ihn hochhebe, stelle ich fest, daß ein Teil des Bodens mit Pappmachee restauriert ist. Ganze Reihen von Geschichten imaginiertes Restaurateure erscheinen vor meinem geistigen Auge. Der Klang der Berührung an der Oberfläche verrät die Differenz des Materials, die sich dem Blick nicht sogleich erschließt. Man sollte ihn zum Restaurator geben, rät die professionelle Museumsstimme, und eine andere Art von Professionalität zieht sie in Zweifel. Welche Spur würde dadurch preisgegeben? Zeugt nicht gerade dieser Umgang von einem wichtigen Gebrauch des Objektes, den zu verfolgen sich lohnen würde? Beide Vorstellungen beginnen in meinem Gehirn ein Hin- und Her von Unentscheidbarkeit. "Sachgemäße" Restaurierungen, die sowohl das Originale, als auch die ergänzte Form in Differenz und Geschlossenheit zeigen, sind mir ein gewisser Genuß. Diese Restaurierung, die versucht ihre Wunde, ihre Versehrtheit optisch zu verstecken, gibt Auskunft über etwas ganz anderes: den Wunsch, die Versehrtheit zu schließen und damit eine Brücke zu vergangener Unversehrtheit zu bauen. So kann der Krug stehen, obwohl noch Henkel und ein Teil des Halses bis zur Schütze fehlen. Die Einholbewegung schließt an, versucht ungeschehen zu machen, simuliert Unversehrtheit, um sich als standfähig zu zeigen ...

Ich habe den Krug innerhalb einer Reihe von drei ähnlichen Krügen zu mir hin exponiert, um ihn näher zu haben und gleichzeitig die anderen als Vergleichsfolie im Umfeld. Seine von mir als grau wahrgenommene Glasur ist bei genauem Hinsehen gelblich. Durch die blauen Ornamente meine ich, blaugraue Keramik zu erkennen. Möglicherweise handelt es sich um Einfärbungen von Erde - das Gefäß, so weiß ich, ist in einem historischen Stadthaus gefunden worden. Eine weitere Spur, der nachzugehen möglich wäre. (*Pfad*).

2.



Dieser Krug ist in einem Hattinger Haus am historischen Kirchplatz gefunden worden. Ich frage mich erneut, woher die gelbliche Färbung des Grau rührt. Er war zerbrochen und ist aus den aufgefundenen Stücken zusammengesetzt. Quer über den Bauch verläuft ein Riß. Der Henkel fehlt, anstelle der Tülle klafft ebenso ein Fehlen. Mein Blick wandert zu den anderen, dahinterstehenden braunen Krügen und den grauen, salzglasierten. Manche tragen Tülle, manche nur eine Rundung, die Rekonstruktion des Versehrten würde weitere Forschung in der Literatur erfordern. (*Pfad*). Auf dem oberen Bauch, wo er beginnt sich zum Hals zu verjüngen, umläuft in Höhe des Henkelansatzes ein blaues Musterband mit nach oben weisenden in sich gezackten Dreiecken. Am Ansatz des abgebrochenen Henkels ist das Band durchbrochen. Es scheint unter dem Henkel durchzulaufen, dieser später als die Ornamentierung angebracht worden zu sein. Ich frage mich, ob ich diese doppelte Bruchstelle ebenso interessant gefunden hätte, wäre das Gefäß noch ganz, noch intakt. Oder, ob nicht gerade die Bruchstelle Anlaß und Auslöser für Gedanken bohrender Art sein könnte, wo das Fehlen, die Unterbrechung der ursächlichen Gebrauchsform, das noch Vorhandene gerade zum Suchen, Ausdeuten, zu intensiver Wahrnehmung herausfordert, meine Wahrnehmung drängt. Von hier aus wäre es interessant, dieser Lust am Bruch zu folgen, die Phantasie erfordert und freisetzt, mehr als das Perfekte - möglicherweise auch nur anders. Ich ahne Geschichten der Anbringung des Henkels und des Henkelbruchs, die sich anbieten, imaginativ ausgefüllt zu werden. (*Pfad*).

Inzwischen verdichtet sich die Bruchstelle in ein abstraktes Bild, gänzlich losgelöst von Gebrauchsvermutungen, eine reliefartige Oberfläche von Schichten, Rissen, Gebrauchs-, Herstellungs-, Zerstörungs- und Wiederherstellungsspuren. Mir fällt die Krugstelle von Ernst Bloch ein: Ich werde nicht mit jeder Pfütze grau. Wohl aber kann ich krugmäßig geformt werden<sup>22</sup>. Je mehr ich hinsehe,

---

<sup>22</sup> „Wer den alten Krug lange genug ansieht, trägt Farbe und Form mit sich herum. Ich werde nicht mit jeder Pfütze grau und nicht von jeder Schiene mitgebogen, um die Ecke gebogen. Wohl aber kann ich krugmäßig geformt werden, sehe mir als einem braunen, sonderbar Gewachsenen, nordisch Amphorahaften entgegen, und dieses nicht nur nachahmend oder einfach einführend, sondern so, daß ich darum als mein

umsomehr folge ich dem Krug, umsomehr verschwindet er auch. Ich drehe ihn ein wenig, als ob durch Berührung ein Rest einer Gebrauchsrealität wiederhergestellt werden könnte, die Nähe und gleichzeitig Distanz schafft.

An drei Stellen in der Mitte des Bauches befinden sich ovale, aufgesetzte Marken mit eingestempelten Wappen. Aufgabe eines Heraldikers, hier weiter Auskunft zu geben. (*Pfad*). Eine Zeichnung könnte helfen, genauer hinzusehen. So etwas wie ein Zeichen? Gilden? Stadt? Bogen, kleine Felder mit Spitzen, Dreiecken. Möglicherweise Hinweise auf Eigentümer, Hersteller, Auftraggeber. An dieser Stelle kommt mir die Benutzung in den Sinn: möglicherweise war darin Geld vergraben, üblich in der Vergangenheit. Ich denke bei Krug immer zuerst an Getränk oder Öl, Vorrat. Möglicherweise im Hausboden vergrabene Barschaften. Wegen Bedrohung vergraben? Durch wen? Man könnte das Alter feststellen durch Messung, Datierung, typologisches Literaturstudium. (*Pfad*). Vor meinen Augen entstehen Fluchtsituationen des 16. Jahrhunderts, als im spanisch-niederländischen Krieg die spanischen Truppen, durch Chronik bezeugt, Hattingen durchzogen. (*Pfad*).

Warum also Krug? Eine frühe Kindheitserinnerung taucht auf; eine chinesische Vase mit rundem Bauch und langem Hals, der innerhalb zahlreicher Kunstgegenstände meines Elternhauses meine stärkste Faszination galt, ein Mäander aus floralen Formen und Vogelwelten. Ganz anders als dieser Krug hier: dieser ist nicht perfektioniert, sondern irden, grob, bäuerlich, trotz der herrschaftlichen Wappen. Ich versuche mir einen Tisch vorzustellen, auf dem er gestanden haben könnte, in Gebrauch, nicht zur ästhetischen Erbauung, wie die chinesische Vase. (*Pfad*) Mit Bier? Mit Wein? Mir fallen Holztische und Holzlöffel dazu ein, eher als Silber und Metall. Möglicherweise ein Küchengefäß? Die Verzierung mit Wappen legt repräsentativere Funktionen nahe. Möglicherweise doch nur ein Gegenstand der Repräsentation. Eine Nutzung als vergrabener Safe machte so sein Wiederauftauchen im Hausgrund, der in

---

Teil reicher, gegenwärtiger werde, weiter zu mir erzogen an diesem mir teilhaftigen Gebilde.“ Ernst Bloch in: Peter Zudeick, Der Hintern des Teufels, Bühl-Moos 1985

über längere Zeit geborgen hat, möglich. Für mich ist dieser von den aufgestellten Krügen der geheimnisvollste, da seine Bruchhaftigkeit die meisten Hinweise zum Entziffern gibt.

„Die Zeichen sind Gegenstand einer zeitlichen Lehre, nicht eines abstrakten Wissens. Lernen bedeutet zunächst, einen Stoff, einen Gegenstand, ein Wesen so zu betrachten, als sendeten sie Zeichen aus, die zu entziffern, zu interpretieren sind. Es gibt keinen Lehrling, der nicht "Ägyptologe" irgend einer Sache wäre [...] keine Wahrheit kann entdeckt werden, nichts kann gelernt werden, es sei denn durch Entzifferung und Interpretation.“<sup>23</sup>

„Wir suchen die Wahrheit nur dann, wenn wir aufgrund einer konkreten Situation dazu bestimmt werden, es zu tun, wenn wir eine Art von Gewalt erleiden, die uns in diese Suche hineinstößt [...] Immer ist es die Gewalt eines Zeichens, die uns zu suchen zwingt, die uns den Frieden raubt. Die Wahrheit läßt sich nicht durch Affinität finden oder durch guten Willen, sondern sie verrät sich durch unbewußte Zeichen.“<sup>24</sup>

„Die Wahrheit hängt von der Begegnung mit etwas ab, was uns zu denken und das Wahre zu suchen zwingt. Der Zufall der Begegnung, der Druck der Zwänge [...] Die Wahrheit suchen ist interpretieren, entziffern, explizieren. Doch diese "Explikation" vermischt sich mit der Entwicklung des Zeichens in ihm selbst. Daher ist die Suche immer zeitlich und die Wahrheit immer eine Wahrheit der Zeit.“<sup>25</sup>

Ich erinnere Mauerbilder, die mich vor 10 Jahren als Spuren zum Erforschen, Rätseln aufforderten, den Hinweisen, Zeichen der Einwirkung von Menschen und Witterung nachzugehen, die meine Imagination entfachten wie abstrakte Bilder, die umgekehrt konkrete Assoziationen freisetzten. Der Krug läßt ebenso die Kultur des Stillebens des 16./17. Jahrhunderts in mir aufscheinen, er könnte ein Hinweis sein auf ein memento mori eines Chardin, eines unbekanntes Flamen oder Westfalen, eines Morandi, oder eines Matisse; Hinweis auf künstlerische Beschwörungsversuche im Umgang mit Dingen und ihrer geheimen Zeichensprache. (*Pfaden*)

---

<sup>23</sup> Deleuze 1993, 8

<sup>24</sup> Deleuze 1993, 16

<sup>25</sup> Deleuze 1993, 17

„Wir haben Unrecht, wenn wir an Fakten glauben, es gibt nur Zeichen. Wir haben Unrecht, wenn wir an die Wahrheit glauben, es gibt nur Interpretationen [...] Wir sind weder Physiker noch Metaphysiker: wir müssen Ägyptologen werden. Denn es gibt keine mechanischen Gesetze zwischen den Dingen, keine freiwillige Kommunikation zwischen den Geistern. Alles ist impliziert, alles ist kompliziert, Zeichen, Bedeutung, Essenz. Alles existiert in jenen dunklen Zonen, in die wir wie Krypten eindringen, um dort Hieroglyphen und Geheimsprachen zu entziffern. In allen Dingen ist der Ägyptologe einer, der eine Initiation durchläuft - der Lehrling [...] Die Biologie hätte recht, wenn sie wüßte, daß die Körper an sich schon Sprache sind.“<sup>26</sup>

„Die Zeichen gehen von Gegenständen aus, die wie Schachteln oder geschlossene Gefäße sind.“<sup>27</sup>

„[...] hier handelt es sich um die Koexistenz asymmetrischer und nicht kommunizierender Teile [...] (sie) hat ihren Wert durch die Opposition einer Nachbarschaft ohne gemeinsame Kommunikation.“<sup>28</sup>

Ich weiß nicht, ob mich Gefäße wegen ihrer Stillebentradition, oder Stilleben wegen ihrer Gebrauchsgegenstände faszinieren. Auch hier scheint es eine unsichtbare, heimliche Verwobenheit zu geben. Handlungsträger einer vergangenen Choreographie, die mich anbindet, einbindet in Denk- und Vorstellungsspiele verschiedener Art, um dem Geheimnis des Gegenstandes auf die Spur zu kommen, in der Gewißheit, es nie zu lüften und gerade darum meine Imagination weiter suchen zu lassen, in der Schweben zu bleiben, immer bereits in der Versuchung, Information zu wollen, um die Spannung des Ungewissen in vermeintliche Gewißheit zu verwandeln, die das Suchen nicht stoppen können würde. Mein Geist entwirft Kleider, (*Pfad*), sehnt sich nach Komplettierung einer anskizzierten möglichen Szene, der dieser Gegenstand beigewohnt haben könnte, oder aus der er entstanden ist.

Es gab blaugraues Bunzlauer Steingut in meiner Kindheit, obwohl es gar nicht in die Eleganz meines Elternhauses

---

<sup>26</sup> Deleuze 1993, 76

<sup>27</sup> Deleuze 1993, 74

<sup>28</sup> Deleuze 1993, 94

passen wollte. Es tauchte bei informellen Abendessen auf, die eher den Charakter einer Abfütterung als den einer rituellen Familienzusammenkunft hatten.

„Das sinnliche Zeichen tut uns Gewalt an: Es bewegt das Gedächtnis, es setzt die Seele in Bewegung; die Seele ihrerseits aber bewegt das Denken, gibt den Zwang der Empfindungsfähigkeit an es weiter, zwingt es, die Essenz zu denken, als das einzige Ding, das gedacht werden muß.“<sup>29</sup>

„Die Erinnerung gibt uns die reine Vergangenheit, das Sein der Vergangenheit an sich.“<sup>30</sup>

„Die Essenz habe die Macht, das Ich durch individuelle Assoziationketten wiederzubeleben. In diesem Sinne ist jede "Explikation" eines Gegenstandes die Auferstehung eines Ich.“<sup>31</sup>

Das Geschirr bestand aus Bechern mit Henkel und einer Schüssel, meistens für Quark, einem Marmeladentopf, Eierbechern, einer ovalen Schale. An dieser Stelle rührt mich etwas wie Neuland, zumindest eine Facette davon, als gäbe es lange Wurzeln in eine weniger formalisierte Zeit, als gäbe es Ahnungen von größerer Nähe zu Dingen, die in diesem Blaugrau einen Schimmer von tradierter Verkörperung erfahren haben. Mein Blick fällt nun auf den nebenstehenden Bunzlauer Krug, in besser erhaltenem Graublau; wahrscheinlich liegt er der Erinnerung näher.

Gerade in der Bruchstückhaftigkeit des Kruges scheint etwas von Vergänglichkeit und Wärme handelnden Herstellens enthalten zu sein, was Nähe und Ferne in ein merkwürdiges Schwingungsverhältnis zu setzen scheint: Die Ferne der Zeit des Entstehens des Kruges, die Ferne meiner Erinnerung, die durch den Krug ausgelöste Nähe meiner Imagination und Nähe meiner Erinnerungen. Ich wechsele hin und her zwischen ganz im Krug und ganz in mir, immer in der Versuchung, diesen Schwingungsprozeß durch Wissen und Information zerstören und gleichzeitig die Spannung noch

---

<sup>29</sup> Deleuze 1993, 83

<sup>30</sup> Deleuze 1993, 53

<sup>31</sup> Deleuze 1993, 96

weiter genießen zu wollen. Es sind oft Gefäße, die mich anrühren.

3.

Mein Blick fällt auf die herausgebrochene Schütte. Mein Blick perlt ab. Er weicht aus auf den Bauch des rechts daneben befindlichen Krugs und seine fast flüchtig hingesezte florale Bemalung. Mein Blick wandert zurück auf die herausgebrochene Stelle. Er perlt ab und wandert nach links auf zwei braune Krüge mit bärtigen Kopffapplikationen am Hals und floralen, ovalen Feldern auf dem Bauch, gerade unterhalb der Kopffapplikation. Der Kopf scheint an der Stelle des Halses zu sitzen, bis zu welcher bei dem grauen Krug die Stelle herausgebrochen ist - als wäre es sinnvoll, dort ein apotrophäisches Zeichen anzubringen, ein Gesicht eines grimmigen, bärtigen Mannes, der in seinem geöffneten Mund anstelle von Zähnen zwei Rundformen beherbergt. Unentschieden, ob es sich um Abwehr eines Bruchs handelt oder um den Schutz eines möglichen Inhalts. Ich versuche, die Bedeutung des Blicks anhand des ähnlichen Gesichtes des Nachbarkrugs zu entschlüsseln; der aufgerissene Mund weist hier mehrere Längs- und eine Querrillung auf, die als Zähne zu deuten sein könnten. Ich kehre zurück zum grauen Krug. Die Rundformen erinnern an Räder, an Rollen, ich assoziiere Grollen, Drohen.

Es scheint mir jetzt sinnvoll, die Spur des Flickens an der Standfläche nicht fachmännisch zu restaurieren, sondern vielmehr diese Art der Rezeptionsspur aufrecht zu erhalten. Ich frage mich, wie man sie sichtbar machen könnte, visuell wahrnehmbar, erschließbar ohne taktilen und akustischen Kontakt. (*Pfad*). Gerade an der Unterseite erschließt sich die Restaurierungsart: zu Pappmachee verwandelte Bierdeckel bilden eine Masse, gestempelt mit mehreren Versuchen des Wortes Heimatmuseum Hattingen:

He            um            Hatt            en            useum            matmu  
Hatt            . Die Stempel haben sich nicht abdrücken können, da das Pappmachee im Krugboden so uneben ist, daß der Stempeldruck versagt hat. Unten auf der Standfläche ist keine Färbung in Anlehnung an die Krugfarbe, sondern offene Freigabe der anderen Materialität. Ich bin er-

staunt über Formung und Befestigung des differenten Materials und darüber, daß das überhaupt hält.

Erstaunlich auch das Erlebnis des differenten Klangs von Ton und Pappmachee bei Berührung: Rascheln gegen Reiben, die differente Temperatur, warm gegen kühl, die differente Oberflächenstruktur, rauh gegen glatt. Wie diesen Unterschied transportieren in rein visuelle Verfahren bei Verlust des Taktilen? Man müßte, um diesen Krug nicht zahllosen Händen auszusetzen, ihn in dieser Materialität nachbilden (*Pfad*) und als Nachbildung *begreif-bar* machen. Umgang mit Wunden (Zeige deine!), Umgang mit dem Bedürfnis nach Unversehrtheit, auch wenn es Schein ist.

Hals, Bauch, Fuß sind menschliche, zumindest lebende Wesen bezeichnende Wörter. Wir scheinen uns Krügen sehr nahe zu fühlen, übertragen wir unsere Körperbezeichnungen auf ihre Form, benennen sie partiell wie uns selbst. Wohl aber kann ich krugmäßig geformt werden. Ich forme den Krug, der Krug formt mich, wenn ich mich ihm aussetze, ihn benutze, ihn betrachte. Er ist mir nah, ich berühre ihn durch Gebrauch, seine Schwere, seine Form, seine haptische Qualität verlangt mir eine Choreographie des Umgangs ab, ermöglicht eine Choreographie (*Pfad*). Möglicherweise war dieser nie in Gebrauch, sondern ein Schaustück. Die aufgesetzten Wappen verweisen auf Repräsentationsfunktionen. Vielleicht hat er Geld beherbergt und sein Vergrabensein reicht nicht weiter als fünfzig Jahre zurück. Das Funddatum wäre hier aufschlußreich ebenso wie die Fundbeschreibung. Wo genau wurde er gefunden? An welcher Stelle des Hauses? In welcher Tiefe? Westerwälder Keramik läßt immer auch 'Oh Du schöner Westerwald' assoziieren. Die handgedrehte Form und die handgestempelte Ornamentierung könnte ebenso pseudogrob, pseudowarm sein.

4.

Der Krug ist aus diversen Scherben neu zusammengesetzt und am Boden mit einer Pappmacheemasse ergänzt, so daß er eine fast geschlossene Form zeigt. Die Rekonstruktion der Bodenform zieht sich hoch bis ca. fünf Zentimeter ober-

halb des Bodens. Die gelblichen Klebenähte laufen quer über die bauchige Wölbung. An zwei weiteren Stellen fehlen Keramiksegmente, die ebenfalls durch gefärbtes Pappmaschee ersetzt sind. Ich versuche herauszufinden, wie der Krug zerbrochen ist, wie er möglicherweise in der Erde gelegen hat, (*Pfad*), wodurch er in Stücke gebrochen ist. Bei genauem Betrachten der Oberfläche entdecke ich Spuren des Zusammensetzens: rechteckige Felder von gelblicher Tönung, an den Rändern deutlicher, wie Rückstände von Klebestreifen, die nach dem Zusammenfügen sich selbst abgebildet haben. Die gleiche Färbung, wie sie die zerbrochenen Stellen an den Klebenähten miteinander verbindet und trennt. Der Bruch ist die Verbindung, sagt Derrida. Ich frage mich, ob professionelle Restaurierungsarbeit den gleichen Aufforderungscharakter zum Entziffern und Spurverfolgen aufweisen würde. (*Pfad*).

5.

Seit einiger Zeit liegt neben den Krügen ein Zeitungsausschnitt mit einem da-Vinci-Portrait, aufgeklebt auf weißen Karton. Der Zeitungsausschnitt lag während der gesamten Notizzeit einfach da. Ich hatte ihn im Rand meines Blickfeldes. Jetzt drängt er sich in den Vordergrund und tritt in offensive Beziehung zu den Krügen, als schaue er sie an.

Besonders den Blaugrauen, von dem ich weiß, daß er ein Hattinger Fund ist, scheint er im Visier zu haben. Mein Blick fällt von dem bärtigen Leonardokopf auf die bärtige Gesichter der Bartkrüge, als hätte es schon immer diese geheime Verbindung zwischen den bärtigen Gesichtern gegeben. Nur hätte ich nichts von dieser Verbindung gewußt und eher automatisch diese schlechte Reproduktion des bärtigen Leonardo neben die Krüge gelegt, als ob ich geahnt hätte, daß die Dinge etwas miteinander zu tun bekommen können. Interaction of Things. Ich warte. Ich warte darauf, daß meine Gedanken zu dem blaugrauen Krug zurückkehren.



„Die Zeichen gehen von Gegenständen aus, die wie Schachteln oder geschlossene Gefäße sind.“<sup>32</sup>

„Für Zeichen empfindungsfähig sein, die Welt als etwas zu Entzifferndes zu betrachten, ist zweifellos eine Gabe. Doch diese Gabe liefe Gefahr, in uns eingeschlossen zu bleiben, wenn wir nicht die notwendigen Begegnungen machen würden; und diese Begegnungen würden wirkungslos bleiben, wenn es uns nicht gelänge, gewisse vorgefertigte Annahmen zu überwinden. Die erste unserer Annahmen besteht darin, einem Gegenstand ein Zeichen zuzuschreiben, deren Träger er ist. Alles drängt uns dazu: die Wahrnehmung, die Leidenschaft, der Verstand, die Gewohnheit und sogar die Eigenliebe. Wir meinen, der "Gegenstand" selbst verfüge über das Geheimnis des Zeichens, das er aussendet. Wir beugen uns über den Gegenstand, wir kehren zum Gegenstand zurück, um das Zeichen zu entziffern. Zur Bequemlichkeit wollen wir diese Tendenz, die uns natürlich oder zumindest gewohnt ist, Objektivismus nennen.“<sup>33</sup>

„Der Objektivismus spart keine Art von Zeichen aus. Und zwar, weil er nicht nur aus einer einzigen Tendenz hervorgeht, sondern einen Komplex von Tendenzen in sich vereint. Ein Zeichen auf den Gegenstand zurückzubeziehen, der es aussendet, dem Gegenstand das Zeichen zugute kommen zu lassen, darin liegt zunächst die natürliche Richtung der Wahrnehmung oder der Vorstellung.“<sup>34</sup>

„So können die Zeichen entsprechend den Zeitlinien sich nur entfalten und explizieren, indem sie korrespondieren und symbolisieren, sich abschneiden und in komplexe Kombinationen eintreten, die das System der Wahrheit bilden.“<sup>35</sup>

„Wie schwierig es ist, in jedem Bereich diesem Glauben an eine äußere Wirklichkeit zu entsagen. Die sinnlichen Zeichen stellen uns eine Falle, sie laden uns ein, ihre Bedeutung in dem Gegenstand zu suchen, der sie trägt oder aussendet; so daß die Möglichkeit des Scheiterns, der Verzicht auf die Interpretation zu erwarten ist wie der Wurm in der Frucht.“<sup>36</sup>

„Die Enttäuschung ist ein grundlegendes Moment der Suche oder der Lehre: in jedem Bereich von Zeichen sind wir enttäuscht, wenn der Gegenstand uns das Geheimnis nicht hergibt, das wir erwarteten.“<sup>37</sup>

---

<sup>32</sup> Deleuze 1993, 4

<sup>33</sup> Deleuze 1993, 27

<sup>34</sup> Deleuze 1993, 27

<sup>35</sup> Deleuze 1993, 23

<sup>36</sup> Deleuze 1993, 29

Es spannt sich ein imaginäres Band zwischen Leonardo und mir, auf dem irgendwo zwischen uns der Krug seinen zeitlichen Raum hat. Leonardo sieht nach vorne - mein Bild von der Zukunft: nach vorne sehen - ich sehe nach hinten - mein Bild von der Vergangenheit: nach hinten sehen. Unsere Blicke treffen sich auf dem Krug. Ich frage mich, wie er als Zeichnung von Leonardo aussehen würde. Wie eine Zeichnung von mir aussähe, ließe sich leicht überprüfen.

Eine weitere Lesart: das Zusammenfügen der Scherben. (Pfad). Weitere: die Summe seines Gebrauchs, seiner Herstellung. (Pfad). Die Frage nach dem Gebrauch bohrt weiter. Jetzt erscheint mir der Hals zu eng, um als Geldreservoir gedient zu haben. Oder doch nicht? Möglicherweise war er gerade deshalb prädestiniert zur Aufbewahrung von Münzen und wurde zerschlagen, um sie herzugeben. Ich ergänze Hals und Henkel in einer Phantasie. Ich stelle fest, er bedeutet mir nicht mehr viel.

Ich greife zu der Inventarisationskarte: Krug mit drei Wappen; grauer Ton mit blauem Ornamentband; Fund 1965 beim Abbruch von Häusern am Kirchplatz in Hattingen. Die fünf im Museum abgegebenen Teilstücke wurden wieder zusammengefügt und fehlende Teilstücke bis auf die Lücke an Hals und Henkel mit Pappmasse ausgefüllt.

6.

Bernhard Johannes Blume kommt mir mit seiner Vasenpsychose in den Sinn: ein unscharfes Farbfoto mit einem undefinierbaren, weißen Gegenstand relativ weit links oben. Die Dinge behaupten ihr Eigenleben. Doch.

## Praktisches Exempel 2

Künstlerisches Beispiel für eine Methode, individuelle Vergangenheitskonstruktionen in Gang zu setzen, könnte eine Arbeitsbeschreibung von Lili Fischers Bestandsaufnahmen zum „Gedächtnis des Teufelsmoors“ sein, das sich auf Gegenstandsuntersuchungen übertragen läßt. Auf einer Fotoarbeit von Fischer heißt es: „Torf ist nicht Torf; von jedem Moorausflug habe ich Torf-Proben in mein Atelier auf dem Barkenhoff mitgenommen, sie zerrieben, ihre Substanzen herausgelöst, ihre Schichtungen gezeichnet, ihre Wurzelwindungen nachgezogen, die Brocken aus Fasern, Zweig- und Blattresten in eine Art Torf-Steno umgesetzt, sie schließlich auf dem Boden zum Trocknen ausgelegt - um herauszubekommen, ob es so etwas gibt eine Torfsprache oder - Signatur voller verschlüsselter Zeichen über Weitzurückliegendes, vielleicht das Meer, das zuerst da war, das Licht von früher oder ... in der Hoffnung, daß in Nachrichten aus ganz anonymer Vergangenheit Zeichen für uns zu finden sind.“ (Fischer 1983)<sup>38</sup>

Ich will den Vorschlag einer solchen Bestandsaufnahme auf die ästhetische Arbeit im Museum übertragen: Von Rundgängen durch das Museum habe ich Wahrnehmungsproben von einem Gegenstand mitgebracht, seine Ansichten gezeichnet, seine Formensprache nachgezogen, in eine Sprache mit dem Gegenstand umgesetzt, um herauszubekommen, ob es so etwas wie eine Dingsprache gibt, eine Signatur voller verschlüsselter Zeichen über Weitzurückliegendes, in der Hoffnung, daß in Dingen, gesehen als Nachrichten aus der Vergangenheit, deutbare Zeichen für mich zu finden sind. Ich würde hinzufügen, daß es sich um ein „als ob“ handelt und ich weiß, daß, was immer ich als „Nachricht“ deute, Teil *meiner* Wahrnehmung und damit konstruktive Selbstbeschreibung ist. Ein neues „Führungskonzept“ könnte also lauten, nicht möglichst viel von allem überblickshaft, sondern wiederholt einzelne, selbstgewählte Dinge zu besuchen, sich vor sie hinzusetzen, sich einem Objekt auszusetzen, es zu beobachten, auch aufzuzeichnen, was man gerne damit anfangen würde, welche Phantasie- und Erinnerungsräume sich erschließen. Dabei wäre alles nur scheinbar gänzlich offen - ist doch die Wahl bereits von gegenwärtiger Verfaßtheit, von der Gegenwart des Subjekts bestimmt (vgl. Knigge Kap. A 4). Dazu gehört die individuelle Gegenwart eines Betrachters ebenso wie die räumliche Situation des Museums, die gerade wahrnehmungsbestimmend ist.

---

<sup>38</sup> In: Barkenhoff-Stiftung (Hg.), Teufelsmoor persönlich, Worpswede 1983

Ich stelle mir die Werkstattsituation vor: ein Arbeitstisch mit Stuhl vor einem Vitrinenschrank mit Besen. Drumherum genügend Platz, um den Gegenstand - zumindest in der Phantasie - gegebenenfalls ausprobieren zu können. Vielleicht beschaffe ich mir zusätzlich eine Entsprechung, eine Analogie, einen Alltagsbesen. Ich projiziere, ausdrücklich subjektiv, alle meine Einfälle auf den Gegenstand und markiere ihn in der Phantasie mit persönlichen Zeichen. Aus den Projektionen ergeben sich weitere Handlungsmuster, die in Handlungsformen weiterentwickelt werden. Ich muß also auch einen Besentanz auf dem Platz vor der Vitrine für mich aufführen können (dürfen).

Ein Besen hat viele Konnotationen. Neben seiner instrumentellen Zweckbestimmung sind zwei Bereiche unmittelbar mit ihm verknüpft, die die „konnotativen Ausweitungen“ (Boesch) steuern. Sie sind zu kennzeichnen als Bereich des Reinigens (mit den Assoziationen von Schmutz und Sauberkeit) und als Bereich weiblicher Tätigkeit. Die formalen und materiellen Qualitäten des Besens bieten sich an, solche Bedeutungen symbolisch zu konkretisieren: Besen - Baum - Vitalität/Sexualität oder Zweige - Borsten/Baum - Haare. Mit jedem Objekt läßt sich eine Reihe von Erlebnisbereichen verknüpfen: „Die „Vektoren“ mögen etwa in der Richtung laufen: Besen > säubern > Haus > sozialer Status; nach der anderen Richtung wären sie etwa: Besen > Frau > Mann > Sexualität > Kind. Jeder dieser mit dem zentralen Objekt gekoppelte Erfahrungsbereich verbindet sich seinerseits mit wiederum anderen, also zum Beispiel: Religion < Sicherheit < Geborgenheit < Haus > Familie > Freunde > Geselligkeit. Wollte man solches für alle mit dem Objekt „vernetzten“ Inhalte durchführen, ergäbe sich ein komplexes Muster von miteinander mehr oder weniger verknüpften Bedeutungen, oder anders gesagt, eine Matrix von überlappenden Konnotationskomplexen.“ (Boesch 1983,53)

Daraus lassen sich Handlungsformen sozusagen *rückverflüssigen*. Eine Ideenauswahl liefert im folgenden ein Ausschnitt aus der Performance „Besentanz“ von Lili Fischer. Bearbeitungs- und Projektionsgegenstand ist ein einfacher Reisigbesen:

„ [...]

(Ich trete mit dem Besen hinter dem Laken hervor. Die Assistentinnen gehen mit dem übrigen Zeug an ihre Plätze zurück)

und kehre ein: in die Zeit, in der ...

Fahrzeuge, Rasenmäher und elektrische Rasierapparate

immer mehr an Bedeutung verlieren ...  
 und in der Vergessene unter uns wieder ihr Wesen entfalten.  
 gemeint ist der Besen ...  
 (Ich stelle mich fegend)  
 nicht aber als weibliches Attribut  
 und Ausdruck irgendwelcher Machtverhältnisse ...  
 (und halte den Besen senkrecht an mein Rückgrat)  
 nicht aber als bloßes Mittel gegen Haltungsschäden  
 uns Ausdruck irgendeines Schönheitsideals ...  
 Nein!  
 (Ich setze mich auf den Besen)  
 Gemeint ist der Besen als Reittier ...  
 (fege mit ihm durch die Luft - über die Köpfe der Leute hinweg)  
 als magisches Mittel zur Reinigung ...  
 (fege mit ihm, rückwärts gehend - in Richtung Wand)  
 als Orakelrute ...  
 (stelle den Besen umgekehrt neben mich und deute in die Reisigzweige)  
 als Sitz der Seelen der Verstorbenen ...  
 (schwenke ihn leicht herum)  
 als Tanzpartner ...  
 (recke ihn an ausgestrecktem Arm in die Höhe)  
 als Erlöser aller Pinsel ...  
 (und richte ihn auf die Anwesenden)  
 als kommender Stiff internationaler Verständigung.  
 (Mit dem Besen einen weiten Kreis in der Luft umschreiben)  
 Eine Sache einkreisen, und sie braucht noch ihren Schutzraum ...  
 (Mit dem Besen ein Kreuz ziehen)  
 Aus allen vier Ecken ...  
 (in großen Bewegungen aus imaginären Ecken in die Mitte des Raumes fegen)  
 in die Mitte des Zimmers gekehrt: bringt zu ...  
 Besucher, Verehrer, Vermögen.  
 [...]“ (Fischer 1989, 15,18)<sup>39</sup>

**Für Lili Fischer ist die Handlung ein Werk, eine Performance. Handlungen als „Werke“ zu bezeichnen, ist hier, wie Franz Erhard Walther einmal geschrieben hat<sup>40</sup>, Grundhaltung dem Gegenstand gegenüber. Im Museum wären es symbolische Handlungen des Besuchers, Ausdruck seiner Haltungen gegenüber dem Objekt. Damit stellt sich die**

<sup>39</sup> Lili Fischer, *Küchenlatein: Performance-Drehbuch*, Köln 1989

<sup>40</sup> Franz Erhard Walther, Volker Lang, *Zeit-Stücke. Handlung = Werk*, in: Gert Selle, Wolfgang Zacharias, Hans-Peter Burmeister, *Anstöße zum „Ästhetischen Projekt“*. Eine neue Aktionsform kunst- und kulturpädagogischer Praxis?, Unna 1994

Frage des Sich-Situierens zum Objekt: Sitzen, Stehen, Gehen, Stuhl, Tisch, Schweigen, Schreiben, Zeichnen, Tanzen sind unterschiedliche Aspekte, das Wahrnehmungstempo zu verlangsamen oder zu steigern, eine körperliche Beziehung zu einem Gegenstand herzustellen, den Wahrnehmungsprozeß zu intensivieren, zu variieren und zu reflektieren.

Damit gerät das Museumsszenario in Bewegung: Um Vitrinen herum finden intensive, auch auffällige Haltungen und Handlungen des Beobachtens und Beschreibens statt. Irgendwann taucht vielleicht das Bedürfnis nach weiterführender Information auf. Möglicherweise nach einer kulturgeschichtlicher „Führung“. Oder Informationen, wie sie in einer Bibliothek zur Verfügung stehen. Danach folgt erneute Kontaktnahme mit dem Gegenstand. Wieder werden Fragen aufgeworfen. Wie verändert sich ein Gegenstand dadurch, daß ich viel (oder mehr) über ihn weiß? Wie verändert sich meine Suche nach Information, nachdem ich mich aufmerksam und ausführlich mit dem Gegenstand befaßt habe?

Vielleicht wird Material zum Nachbau benötigt, möglicherweise kann ein analoger Gegenstand gefunden werden, der in eine Handlung verwickelt werden, in eine Installation eingebaut werden kann, die eine Beschäftigung mit dem Gegenstand als Handlungsspur sichtbar werden läßt. Vielleicht fege ich, wie Beuys, allerhand zusammen, erkunde damit die Tätigkeit des Fegens und zeige das Ergebnis der Aktion. Oder ich fege still ein paar Stufen, ganz nach innen gekehrt wie ein zenbuddhistischer Mönch, dessen Aufmerksamkeit gänzlich von der Tätigkeit des Fegens ausgefüllt ist. Das wäre eine andere „Beschreibung“. Oder ich entwerfe einen Tanz mit dem Besen als Partner, vielleicht mache ich eine Anleihe bei Rebekka Horn, hänge ich ihn als Pendel in den Raum und versetze ihn in rotierende Bewegung. Vielleicht tauche ich ihn in Farbe und mache unterschiedliche Spuren auf Papier sichtbar. Vielleicht entwickle ich eine Besen-Typologie und stelle eine Sammlung von Kehrgeräten zusammen. Vielleicht erfinde ich Kehrgeschichten oder eine Geschichte des Fegens oder eine, in der nur Substitute des Besens, z.B. Kehrmaschinen vorkommen .

Die entstehende Museumsatmosphäre verändert sich in jedem Fall: Anstelle drängelnd-schlendernd-staunender Gruppen oder Einzelbesucher sähe man Personen in rätselhafte Tätigkeiten des Probierens, Notierens, Situierens. Subjekte, die mit sich selbst und anderen über Gegenstände

kommunizieren, indem sie Dinge und Wahrnehmungsweisen, Arbeitsweisen erproben und sichtbar werden lassen und damit durch die Vielfältigkeit der wahrnehmenden Tätigkeiten sich selbst und andere als wahrnehmend wahrnehmen können. Objekte und in Wahrnehmung befindliche Personen würden gleichzeitig wahrnehmbar, gleichermaßen fremd wirkend. Das wäre die äußere Ansicht sehr komplexer ästhetischer Prozesse, die sich im Einzelbewußtsein differenziert realisieren.

Auch die Innenansichten des Prozesses verändern sich: Im Inneren beginnt Wahrnehmungsaktivität. Raum- und Körperwahrnehmungen spielen herein. Gibt es einen Ort, einen Platz, an dem es sich entspannt beobachten läßt? Oder ist insbesondere die eigene Unbehaglichkeit das Zentrum der Wahrnehmung beim Innehalten, ist der schlendernde Kaufhausblick erst einmal angehalten? Erfordert es Mühe, durch Lichtreflexe im Vitrinenglas mit dem Blick überhaupt zum Gegenstand vorzudringen? Entstehen dadurch Zerrbilder, die der Wahrnehmung neue Impulse geben? Stören die anderen Besucher die Aufmerksamkeit? Die Augen wandern den Gegenstand ab und gleichzeitig treffen Vorstellungen mit Erinnerungen zusammen. Wechseln sich Zeichnen und Schreiben ab, werden unterschiedliche Beobachtungsintensitäten freigesetzt. Die Suche nach Worten für diesen Beziehungsraum beginnt. Dazu gehören möglicherweise Fluchtimpulse. Abrupt melden sich neue Bilder und Beobachtungen, denen kaum sprachlich gefolgt werden kann. Schreiben markiert Wahrnehmung, versucht, zu fixieren. Augenbewegungen und der Verlauf von Gedankenbewegungen werden beobachtbar, läßt man die Sprache treiben: Gefühle, Erinnerungen, Vorstellungen beginnen, den Gegenstand zu formen, ihn mit Fragen zu bedrängen, die die Abwesenheit des Gebrauchs beschwören wollen und den Gegenstand gleichzeitig als stumm und sich selbst als sprechend erleben lassen.

Die pädagogische Arbeit der Animation und Begleitung versteht sich hier hintergründig als Fraglich-Machen vorstrukturierter, eindimensionaler Deutungs- und Wahrnehmungskonzepte, solcher, die das Museum als Institution vorgibt, und solcher, die der Betrachter als fraglos mitbringt. Statt dessen kann er sich selbst in Frage gestellt sehen durch seine Wahrnehmungsversuche oder Fragen an die Objekte, die ein Kustos für blödsinnig halten würde.

**Abb. 24 – 25** (s. Bildteil im Anhang)

Bernhard J. Blume, Vasenekstase (Ausschnitt),

in: Rheinisches Landesmuseum Bonn (Hg.), Anna & Bernhard Blume, Köln 1992

**Praktisches Exempel 3**

Animation ist ein altes magisches Verfahren, Gegenstände zu „beseelen“, ihnen Leben einzuhauchen, um bestimmte Zwecke damit verfolgen zu können, auf einen Gegenstand Phantasien zu projizieren. Ich möchte sie als Produktion von Aura auffassen, die Wahrnehmung als körperorientierten Prozeß sich entfalten läßt und mit Mehrdeutigkeiten sowie der Begegnung in einem Zwischenraum von Kontextuieren und ästhetischer Anmutung spielt, die Schwebezustände und ein Aushalten von Bedeutungsungenauigkeit herausfordert. Im Werkstatt-Museum sind genau dies die vom Besuchersubjekt geforderten Verhaltensweisen bzw. Eigenschaften von Handlungsformen. Blumes fotografischen Arbeiten, von denen bereits die Rede war, möchte ich in diesem Sinne ein verkapptes didaktisches Konzept unterstellen, das ein Exempel des „animierten“ Umgangs mit Gegenständen sein kann. Blumes zwölftellige Fotosequenz „Vasenekstase“ könnte eine verdeckte Anleitung zur freien Gegenstandsauratisierung in humoristischer Form sein.

Was ist zu sehen? Zwei Bilder zeigen aufgereichte Gegenstände auf Regalen, die übrigen verwischte Konturen von Gegenständen und einer Person, die von diesen umkreist, überwältigt zu sein scheint. Die Gegenstände werden schon in ihrer ruhenden, feststehenden Position in steigender Diagonale von links nach rechts gezeigt, was sie als gleichzeitig geordnet, aber auch schon in bewegter Tendenz vorführt und damit bereits auf Beweglichkeit, auf Aktion hinzudeuten scheint: Unweigerlich deutet sich die „Tücke des Objekts“ an. Darüberhinaus werden unterschiedlichste Handlungsformen, Bezüge von Körper und Objekt gezeigt, denen die involvierte Person mehr ausgeliefert ist, als daß sie in der Lage wäre, sie zu steuern. Blume setzt sich in seiner Inszenierung zu Gegenständen in Beziehung, indem er sich als überwältigt, erstaunt, überfordert, mobilisiert von in Bewegung geratenen Gegenständen zeigt, als handele es sich um Situationen, denen er nur folgen kann, ohne jemals ihrer Herr zu werden. Selbst wenn er eine Vase nur trägt, macht es den Anschein, als veranlasse sie ihn zu exaltierten Schritten, die in sonderbarem Gegensatz zum ihn umgebenden, leer und unbelebt



wirkenden Interieur stehen, als wären hier andere Kräfte am Werk, als die, die wir gewohnt sind, im Umgang mit Gegenständen anzunehmen: Der Gegenstand bewegt ihn - nicht er den Gegenstand. Die typologisch geordnete Reihung der Vasen hält der Beziehung mit dem Objekt nicht stand, die Ergreifung durch den Gegenstand gewinnt Kontur. In den Bildern dreht sich das Verhältnis von Person und Gebrauch um: Im Sinne eines freien Fließens der Bildassoziation entwickeln sich Gegenstandsbefreiungen und lösen sich zu einem verflüssigten Umgang mit Bildern von Gegenständen. Um eine solche Beweglichkeit der Gegenstände aushalten zu können, bedarf es eines Experimentierfeldes und Erprobungsraumes für die Beweglichkeit der eigenen Assoziationsketten, die „unmittelbar“ an den Gegenstand anschließen. Um unmittelbaren Zugang zu Dingen zu finden, müsse man, so Michel Serres<sup>41</sup>, die Sprache treiben. Weitergedacht gilt das ebenso für Bilder und Assoziationen. Dabei stößt man jedoch ebenso wie auf die Dinge auf die individuelle Wahrnehmung, die sowohl Dinge, als auch das physische Subjekt immer wieder neu entstehen läßt, denn die „Sinne erzeugen den Körper stückweise, auf der Grundlage ihrer jeweiligen Tätigkeit [...]. Lauter Bilder, aber es geht um den Körper. Um seine sensorischen Keime herum baut er sich Stück für Stück auf, er erwirbt eine Sehfähigkeit, die er rasch wieder verliert, wenn er sie nicht ständig übt, im Nah- und Fernbereich, in den Details, den kurzen Eindrücken, den Farben oder Nuancen, und er verbindet den Gesichtssinn mit dem Ohr, erinnert sich, wie es entstanden ist und wer es ihm gegeben hat“ (Serres 1998,301).

So betrachtet ist das sinnlich Wahrnehmbare „wohlbezeichnet durch die unendliche Möglichkeit von Sinn“, wie Serres es formuliert. Didaktisch gewendet leitet sich aus individuellen Wahrnehmungsereignissen jedes Einzelnen die subjektive Sinnfindung ab, die einen Erprobungs-ort in der individuellen Beziehung zwischen „Subjekt“ und „Objekt“ hat, in der sich Grenzen verwischen dürfen zu einem „verdrehten“ Verhältnis. In solchem „als ob“ läßt sich eine didaktische Perspektive gewinnen, die durch Offenheit, Variabilität in Inhalt und Prozess der Beziehung zwischen Subjekt und Gegenstand gekennzeichnet ist. Mit Martin Walser läßt sich die Frage, wie man einem Objekt und damit sich selbst im Objekt begegnen kann, folgendermaßen beantworten: „Nicht frontal, auch nicht ausweichen. Dich gehen lassen. Wenn Du Dich gehen läßt, kommst Du Dir näher“. Walser bezieht sich damit freilich auf den Prozess des Schreibens. Was er in Bezug auf Sprache und Schreiben formuliert, möchte ich für die Didaktik des Werkstatt-Museums auf

---

<sup>41</sup> Michel Serres, Die fünf Sinne, Frankfurt 1998

ästhetische Arbeit mit Objekten erweitern: „Was man in sich hat, weiß man nie: man erfährt es durch Schreiben [...] Was in uns mit Erfahrungen passiert, können wir nicht bestimmen. Schreiben ist eine passive Tätigkeit. Ein Entgegennehmen. Man ist nicht Kommandeur der Sprache, der die Einfälle herpfeift, sondern der, der so gestimmt ist, daß die Sprache eine Chance hat. Deine Sprache. Jeder hat seine Sprache. Wenn er sich nicht ablenken läßt. Wenn er auf sich hört. Das Schreiben folgt ja etwas Hörbarem. [...] In dem, was da sich einstellt, begegnet man sich [...] Natürlich muß das, was man schreibt, überraschend sein für den, der schreibt. Er muß sich andauernd wundern können über das, was da, ohne daß er Herr des Verfahrens ist, aus seiner Hand aufs Papier kommt.“<sup>42</sup>

Auf ästhetische Arbeit mit Objekten gewendet bedeutet das, dem Überraschenden der eigenen Bilder und Gedanken zu folgen; „sich wundern“ als elementaren Bestandteil der Wahrnehmung von Objekten und die ausgelösten Phantasien zu begreifen als einen Vorgang, der sich beim Subjekt in dem Maße einstellt, wie es sich ihm bewußt aussetzt, das heißt wie es sich vor Objekten situiert und die eigenen Einfälle „entgegennimmt“ bzw. sich als Grundlage und Gestaltungsmaterial in der Beziehung zwischen Subjekt und Gegenstand *verhält*. Sich nicht als Herr der Lage und der Dinge aufzuspielen beinhaltet die Chance, mehr von ihnen und sich selbst erfahren als die bloße Reproduktion eingebildeter Beherrschung.

Blumes Vasenekstase weist, als didaktische Instruktion verstanden, auf durchaus magische Perspektiven in diesem Beziehungsgeschehen hin, die eine Subjektautonomie vorübergehend als Illusion ausweist. Eingetreten in jenen Zauberkreis von Magie und „Nähe-Faszinationen“, die Sloterdijk „die Kunst, die Dinge und Lebewesen von spezifischen Wechselwirkungen umgriffen und durchdrungen zu denken“ nennt (Sloterdijk 1998,224)<sup>43</sup>, ist in der auratischen Attraktion ein Zugehen von allem auf alles möglich. In solchen Formen intimer Intensität (die auch Verwirrung bedeuten kann) scheint stets auch die Möglichkeit von Erinnerung auf, die in das Spiel von Attraktion und Gegenstand eine zeitliche Tiefe einführt, die sowohl sozial als auch biographisch begründete Wiederholungen vergangener Nähe inszenieren: „Damit wird“, so Sloterdijk, „ein Denken in Übertragungsbegriffen auf den Weg gebracht. Das Agens der Wiederholung ist ein [...] Nachleuchten eines älteren

<sup>42</sup> Martin Walser, Sprache, sonst nichts, In: DIE ZEIT 30.9.1999, 44

<sup>43</sup> Peter Sloterdijk, Sphären I. Blasen, Frankfurt 1998

Zustands im aktuellen. Intimität ist wiedergefundene Zeit.“ (Sloterdijk 1998,227) Da, wie Sloterdijk sagt, erst die Grenzen meines Übertragungsvermögens die Grenzen meiner Welt sind, möchte ich diese Formen von Übertragung für die Arbeit im kulturhistorischen Werkstatt-Museum nicht als neurotisch, sondern als die Formquelle ästhetisch-autopoietischer Prozesse deuten, die das Wagnis des Subjekts befördern, sich ins Offene, d.h., in subjektive Weisen des Deutens und Vergewärtigens zu bewegen. Eine solche „Didaktik“ subjektiver Wahrnehmung gegenüber Objekten ist universell und multifunktional. Sie richtet sich an alle Ziel- und Altersgruppen und kann an jedem Wahrnehmungsgegenstand gelingen, zumal sie der unbewußten Alltagspraxis nahesteht, sei es in der Wahrnehmung der Dinge, sei es in der Wahrnehmung von Kunst. Überall ist dieser „laienhafte“ Zugriff und Zugang in Übung. Ihn durch Belehrung oder Führung zu ersetzen oder gar zu denunzieren, halte ich für falsch. Vielmehr muß dieser „unmittelbare“, scheinbar unreflektierte und „unsachliche“ Zugang Ermutigung und Vertiefung erfahren - als Methode, Unbekanntes zu erfahren, und sei es durch Einbildung oder Spiel, ja als künstlerische Verhaltensweise, die das Vorrationalle und das Unbewußte in seiner „Verrücktheit“ akzeptiert und nutzt.

### 3. Resümee der Begründungen

Meine Ausführungen zu Möglichkeiten der praktischen Arbeit im Museum waren bereits von didaktischen Begründungen durchsetzt. Ich möchte im Schlußkapitel nun eine Zusammenfassung meiner Vorstellungen und didaktischen Argumentationen geben.

Im Museum sind Gegenstände bedeutungsoffen. Darin sind sie Kunstgegenständen vergleichbar, die im Zwischenraum des Dialogs, des intersubjektiven Feldes ihre Bedeutungspotentiale entfalten. Dies nicht als bedrohliche Interpretationsoption durch Überschuß an Bedeutung aufzufassen, sondern als diskursives Versuchs- und Experimentalfeld zu eröffnen, ist der Leitgedanke meines Konzepts und des praktischen Modells. Zu versuchen, diesen Raum zwischen Subjekt und Ding nicht auszublenden, sondern ihn als Deutungsspielraum offensiv in die Vermittlung des Historischen einzubeziehen und damit das Subjekt mitten im Deutungsgeschehen zu verankern, ist mein Gedanke.

Aus konstruktivistischer Perspektive sind Wahrnehmung und Erkenntnis nicht unabhängig vom Beobachter. Vielmehr sind Erkennen, Wahrnehmen, Beobachten und Beschreiben zirkuläre, prinzipiell subjektabhängige, produktive Akte des Hervorbringens. Dadurch wird Wahrnehmen als Beschreiben ein dauerndes Hervorbringen der Welt durch Beobachten. Der Beobachter ist dabei immer der Körper, der sich selbst beschreibt und Wahrnehmungen zu Selbstbeschreibungen des Subjekts in seiner plastischen Struktur in ihren relationalen Bezügen macht (vgl. Maturana/Varela Kap. A 4).

Mein Argument ist, daß erst ein entschieden wahrnehmungsorientierter Umgang mit Gegenständen sowohl den Erkenntnisweisen des autopoietischen Subjekts als auch der Struktur des Museums als Werkstatt entspricht.

Es kann ein Deutungs-, Vorstellungs- und Möglichkeitsraum entstehen, der die ästhetische Herausforderung, "gedeutet zu werden", und die Arbeit des Deutens und Beschreibens in den Mittelpunkt musealen Geschehens stellt. Gegenstände wahrnehmungsgemäß organisieren und betrachten heißt dann nicht, daß wir „Gegenstände“ sehen, sondern „unser visuelles Feld“ betreten. Dazu gehört nicht nur unser Wahrnehmungsapparat, sondern auch unser „Erinnerungs-“ und „Konnotationenapparat“. Es entstehen also stets „konfigurierte“ Dinge erst durch unsere Beschreibung, welcher Art sie auch immer sei.

Ich nähere mich damit einer Vorstellung vom Museum an, dessen Qualität weniger aus der Fülle seiner Objekte als aus den erlaubten Umgangsformen mit ihnen entsteht (vgl. Weschenfelder/Zacharias Kap. A 3). Leitmotiv könnte eine Arbeit von Marina Abramovic sein, die in Zusammenhang mit ihren südamerikanischen Kristallarbeiten entstanden ist: ein Schwarzweiß-Foto, das sie selbst in Rückenansicht auf einem Schemel vor einem sie selbst überragenden Kristallhaufen sitzend zeigt, trägt den Titel "Waiting for an idea". Da ist keine große Geste, da ist kein Wissen, da ist kein Beherrschen, kein Können, da ist kein Bedeuten, da ist nur das Warten und im Warten ein Sich-selbst-Aussetzen (vgl. Sturm Kap. A 3, Selle Kap. C 1). Von dem Bild geht eine seltsame Gleichzeitigkeit von Ruhe und Unruhe aus. Dieses sonderbare Hin- und Herkippen von Langeweile und Nicht-Beherrschbarkeit will ausgehalten sein und prägt sich ein, scheint es doch subtil und leise den Nerv eines Umgangs mit Dingen zu treffen, der in all der Gekontheit im alltäglichen Umgang mit Dingen einerseits, im bedeutsamen Einordnen-Können-Wollen von musealen Gegenständen andererseits jeder „Lehre“ den Boden entzieht und gleichzeitig eine neue Ebene des Wahrnehmens eröffnet.

Museale Gegenstände wollen dem überlieferten Vermittlungsanspruch gemäß so inszeniert sein, daß sie "zum Sprechen" gebracht werden und sich aus Kontextualisierungen erklären, en passant, von selbst (vgl. Kap. B 3). Wir können aber weder erwarten, daß die Dinge sprechen (als ob wir von unserem eigenen Sprach- und Verständigungsbedürfnis abgelenkt werden wollten), noch daß unsere Unsicherheit im Sprechen über Wahrnehmungen hinter Wissensaneignung, d.h., dem Angebot der Informationsfülle versteckt werden möchte. Die Organisationsform eines Museums verändert sich, wenn die Wahrnehmung „zurückgegeben“ wird an die Kompetenz jedes einzelnen. Die Idee der Subjektzentrierung eines Museums wirft eine Fülle von Fragen der praktischen Umorganisation auf. Ähnlich wie beim Abstand von Marina Abramovic zu den Steinen muß es im Umgang mit Museumsobjekten um eine Verlagerung der Kommunikationsstrategien zum Beobachter hin, in das Besuchersubjekt gehen, die herausführt aus einem behaupteten, allgemeingültigen Wahrheits- und damit Wirklichkeitsanspruch von Bedeutungen. Für Bedeutung ist jeder Beobachter selbst verantwortlich, der sich gleichzeitig den Dingen und sich selbst ausgesetzt sieht. Sich-Selbst-Aussetzen heißt dann vor allem, sich zu situieren, auf Fragen, die sich formulieren, Absichten, Ideen, Wünsche reagierend, sich zunächst

selber als Wartende(n), in der Geste des Wartens zu ertragen: Warten auf den Einfall von „Bedeutung“, Warten auf ein Bewußtwerden des Geschichtlichen, das sich bildet, ohne daß unentwegt irgendwelche Informanten, Pädagogen, Führer bildend tätig sind. Warten heißt hier jedoch, in einer experimentellen ästhetischen Arbeit aktiv sein.

Beschreibt man Sehen als eine Art „hörendes“ Wahrnehmen, Zuhören als einen Modus des Sehens, der nicht zum Sprechen zwingt, sondern auf Resonanz wartet und dadurch das (Un-)Bewußtsein auf Gegenstände reagieren, sich „strukturell koppeln“ (Maturana) läßt, so wird Sehen weniger durch Eindeutigkeit des Zuordnens als durch zögerliches, behutsames Suchen an Erfahrung und Erinnerung anschließbar und erhält neben der konstruktiven Seite zusätzlich die Empfindung einer eher passivisch bestimmten Seite, die einem zu „geschehen“ scheint, wie Kamper sie beschreibt und in der sich das Subjekt „gestalterisch“ äußert, wie Knigge darlegt.<sup>44</sup> Bedeutungskontrolle wird hier wie dort aufgegeben zugunsten eines sich öffnenden Abwartens. Ebenso kann man bei Derrida „lesen“ lernen, wie die Wahrnehmung aus vielschichtigen Folien von Rezeptionsabläufen besteht, die langsam „dekonstruiert“ werden. Langsamkeit und Genauigkeit, Kontinuität durch fortschreitende Lektüre, Weitergabe von Lektüre durch Beschreibung der Lektüre und Wahrnehmungswege, Ausbreitung des Kauens und Schmeckens<sup>45</sup>, schräge Beleuchtung, gegen den Strich Bürsten, sich fortschreiben, rätseln, abwägen, unterscheiden als spezifische Form historischen Fragens kommen in den Blick (vgl. auch Rumpf Kap. A 4).

Zu fragen ist dabei nach alternativen Formen der Prozeßsteuerung, das heißt, wie das Besuchersubjekt ohne Führung "geführt" werden bzw. sich selbst führen kann, wie sich eine angemessene Wahrnehmungshaltung aufbauen oder unterstützen läßt.

---

<sup>44</sup> Vgl. Knigge, Kap. A 4, Kamper, Kap. B 3

<sup>45</sup> Horst Rumpf macht darauf aufmerksam, daß die Kultur des Essens es mit „Umwegen, Zergliederungen, Zwischenräumen zu tun [hat]. Das Spiel der Geschlechter ist mit dem Muster beschleunigter Erledigung vernichtet. Verlangsamung, Intensivierung, Annäherung - das sind Spielingredienzien. Das Sehen verlangsamt sich im Tasten. Der routinierte Schritt und sein Rhythmus - sie werden gebrochen, unterbrochen. Und dadurch wird die Bewegung aus der Funktionalität herausgelöst. Spielen als Kultur der umwegreichen Annäherung - als eine Art, Gegenstände wie Auffassungsformen aufzurauen.“ In: Sinnlichkeit - Spiel - Kultur. Zur Entwicklung der Kulturarbeit, in: Flieidl 1992,59

Jedes Ding, nicht nur ein Kunstgegenstand, kann zum Repräsentanten einer ganzen Klasse, aber auch ausschließlich seiner selbst aufsteigen (Mattl 1995).<sup>46</sup> Die Frage heißt dann nicht so sehr, was sagt *mir* dieser Gegenstand, sondern eher, was kann ich *zu* diesem Gegenstand sagen. Womit kann ich ihn vergleichen? Wie kann ich ihn unterscheiden? Ich sage dann nicht etwas *über* diesen Gegenstand, sondern *zu* diesem Gegenstand, in den Gegenstand hinein und damit gleichzeitig zu mir selbst, von mir und zu anderen. Ich füge (selbsterfundene und vorge-schlagene) Lesarten an, erweitere den Gegenstand um meine Sicht und damit das Reservoir aller möglichen Lesarten zu einer besonderen Art imaginären Museums, eines Museums der Deutungs- und Beschreibungsvollzüge. Als Sprache ist der Gegenstand mir Auslöser, Anschlußmöglichkeit für eine Fülle von Optionen, Ort der Erfindung immer neuer Lesarten, möglicherweise eine Art (vorübergehender) Fetisch, dem ich von mir konstruierte Bedeutungen übertrage. Historische Informationen, Kontextwissen können dabei Folien der Wahrnehmung sein, dessen, was ich durch diesen Auslöser in mir wahrnehme als Lese-, Handlungs-, Gestaltungsimpuls, in Kontakt und Begegnung mit dem Objekt. Es entsteht ein anderes Wissen, eines, das radikal subjektiv bestimmt ist und sich dieser Bestimmtheit bewußt ist. Es wird damit auch auf der Ebene der Wahrnehmungen obsolet, von richtig oder falsch zu reden; Fragen nach der objektiven Realität eines Gegenstandes oder der Wahrheit einer Aussage werden sinnlos (vgl. Maturana/Varela Kap. A 4). Das muß eine Museumspädagogik aushalten können: Der Gang der Lese- und Beschreibungswege ist offen: je nach dem, was das Subjekt gerade von dem jeweiligen Gegenstand will, auf welcher seiner vielen Ebenen es sich einklinkt, an welcher Stelle es eintaucht, an welcher Stelle es seinen empfindenden Körper auf den Objektkörper reagieren läßt, ist seine Entscheidung. Das Werkstattmuseum will ein solcher Entscheidungsraum sein.

Dieses Modell, das den Modus beschreibender Beobachtung und individueller Deutung in den Mittelpunkt seiner Konzeption stellt, hat nicht das Ziel, historische Forschung durch ästhetische Verfahren der Bearbeitung zu ersetzen, sondern will ein Raum der eigenen Erinnerung sein, ein persönlicher Denk- und Vorstellungsraum. Es schafft einen Umgang mit Erinnerung als unabschließbaren Prozeß. Ähnlich wie bei der Betrachtung von und Annäherung an Kunstwerke geht es vorerst nicht um Sinnprobleme. „Beobachten“, „beschreiben“, „deuten“, „entziffern“, „übersetzen“ bilden den Prozeß der Produktion von Sinn,

---

<sup>46</sup> Vgl. Mattl, Siegfried, Texte sehen. Bilder lesen, in: Fliedl 1995

nicht Sinn ab. Indem das Werkstatt-Museum Raum für die eigene Erinnerung bietet, wird diese zu einer Intensität und das Museum zum Intensitätsorgan, das sowohl Erinnern wie auch Vergessen möglich macht.<sup>47</sup> Statt Gängelung der Wahrnehmung und verordneter Erinnerung und Ausschluß von Bedeutungsüberschuß geht es in der Organisation der Werkstatt um das Zulassen multipler Lesarten und das Pflegen von Bedeutungsüberschuß, um Ermutigung zu Gebrauchserfindungen, um das Eröffnen von Handlungsräumen, Spielflächen, Intensitäten. Aber auch um ein Angebot an Anschlußmöglichkeiten an kollektive und auch wissenschaftliche Formen der Erinnerungsarbeit (vgl. Kramer Kap. A 3). Das Werkstatt-Museum kann zur Berührungsstelle für subjektive und intersubjektive Annäherungsformen, für den Austausch von Imaginationsräumen werden, ein Labor für experimentelle Bedeutungsarbeit, das sich aus einzelnen Zellen zusammensetzt. Je mehr die Dinge dabei von Designambitionen mit Erlebniswert verschont werden, je mehr Informationen nur auf zweiten oder dritten Blick zu erhalten sind, um so besser. In dem Maße, wie das Museum selbst ein Produktionssystem von Vorstellungen wird, wird es autopoietisch. Es wird zu einem Raum der Autopoiese des Subjekts in seinen Bewegungen zu einem historischen Bewußtsein seiner selbst, seiner eigenen historischen Bedingtheit.

Die Werkstatt im Museum wird zu einem Ort, der weniger vermittelt als vielmehr thematisiert, der Standpunkt-Entwürfe möglich macht, Gegenstände als Sprache von Abwesenden ausstellt, subjektive Wahrnehmung zuläßt und als kompetente Kopfstelle für solche Projekte fungiert. Die jeweiligen Ausstellungen sind mehr als Skizzen, denn als Vollendungen zu begreifen. Das Museum *ist* Werkstatt, wodurch eine permanente Bewegung und Wandlung der Ausstellungssituation sowie des Ausstellungsangebotes gewährleistet ist, ebenso wie die Präsentation der Dauerhaftigkeit und Unveränderbarkeit durch Benutzer unterlaufen wird. Historische und ästhetische Arbeit soll langfristig in ihrer Prozeßhaftigkeit und Interpretationsvielfalt erfahrbar werden. Dabei sind sowohl laienhafte wie fachwissenschaftliche Arbeitsstile oder ihre Vermischung erwünscht.

Ich halte dieses Werkstattmodell eines offenen kulturgeschichtlichen Museums dem historischen Subjekt der Gegenwart für angemessen,

---

<sup>47</sup> Vgl. Lyotard 1978, 31: „Vielmehr sollte man auf dem Vergessen bestehen. Das Gedächtnis ist eine Sache der Repräsentation und der Opposition [...] In der ewigen Wiederkehr gibt es, insofern sie Begehren nach Spannung ist, gerade kein Gedächtnis.“



weil es sich darin aktiv als ein sich selbst anschauendes, sich selbst beschreibendes, in der Beziehung zu Objekten sich realisierendes, geschichtliches Subjekt erfahren kann. Daß es dazu von Seiten der Museumsorganisation und -architektur keines großen Aufwandes bedarf, zeigt meine Entwurfsskizze für das Stadtmuseum Hattingen. Die Realisation des Werkstattmuseumsgedankens ist vielmehr eine Frage der Mentalität der Verantwortlichen und ihrer museumspädagogischen Ziele. Eine Werkstatt, wie ich sie beschrieben habe, kann praktisch in jedem kulturhistorischen Museum eingerichtet werden, das bereit ist, seinen didaktischen Standpunkt in Richtung einer kunst- und subjektpädagogischen Öffnung zu verrücken und mit dem Ansatz der hier angedeuteten ästhetischen Praxis zu experimentieren.

## Postscriptum

In meiner Arbeit ist die enge Verschränkung von Inhalt und Methode nicht explizit herausgearbeitet worden; deshalb möchte ich als „Nachschrift“ einige Aspekte ansprechen, die einen methodischen Schwerpunkt der Arbeit umreißen, nämlich die Frage, wie sich Erkenntnis, verstanden als hybrider Raum ästhetischer Methoden, im kulturhistorischen Museum (und anderswo) ereignet und ereignen kann, wie sie an die Form ihrer Vorgehensweise gebunden ist.

Die Arbeit setzt sich aus drei großen Themenblöcken zusammen: im *ersten Kapitelblock* skizzierte ich in einem unvollständigen Literaturbericht museumsdidaktischer Positionen, welche Hinweise auf die Wahrnehmung der spezifischen Verfaßtheit musealer Präsentation und Vermittlung auswählen. Als Negativfolie bezeichnete ich museale Gegenpositionen meines Interesses. Auf der Suche nach Konzeptionen, die meinen Ansatz fundieren konnten, griff ich Aspekte auf, die einen hervorbringenden, tätigen Deutungsaspekt musealer Verhaltensweisen betonen. Dabei kam die Tiefendimension des betrachtenden Subjekts ins Blickfeld. Anhand der Referenzautoren gewann ich Rasterbegriffe, wie sie mir für die Weiterentwicklung als Werkzeug brauchbar erschienen: Erzählen, Inszenieren, Aneignen, Arbeiten, Begehren, Sprechen, Konstruieren. Die erweiterte Suche nach erkenntnisgenerierendem Werkzeug ergab Funde in den außermusealen Diskursen der Pädagogik, der Geschichtspädagogik und der Neurobiologie - Fundstellen, die ihren Bezug zum Bildungsauftrag und Geschichtsbezug des kulturhistorischen Museums und zur Erkenntnistheorie meines Ansatzes haben. Es entstand ein offenes Feld *ästhetischer* Aspekte einer Museumsdidaktik, die auf die Fähigkeit zur Vergegenwärtigung zielt, und die geschichtspädagogische Vermittlung in der subjektiven Gegenwart des einzelnen lokalisiert. Die neurobiologische Grundlegung des Zusammenhangs von Beobachter und Erkenntnisproduktion nahm dabei eine Schlüsselstellung im Konzept der Auraproduktion und des wahrnehmenden, erinnernden und imaginierenden Wahrnehmens ein.

Dieses wurde im *zweiten Kapitelblock* unter Bezugnahme auf ihre ästhetische Verfaßtheit untersucht und weiterentwickelt. Im Vordergrund stand dabei die ästhetisch-experimentelle Kategorie der Intensität als Anschauungs- und Durchdringungskriterium. Ich gehe davon aus, daß die Aura eines Artefakts nicht schwächer „ist“ als die eines Kunstwerks. In beiden Fällen ist sie nicht Teil des Objekts, sondern des Betrachters. Das Museum funktioniert dabei als Auratisierungsmaschine. Anhand der Auraerfah-

rung gewann ich die ästhetische Kategorie des wahrnehmenden Wahrnehmens: *einer reflexiven Form der Beobachtung*, die ich im Anschluß an das Autopoiesekonzept (Maturana/Varela) entwickelte. Sie ist das Kernstück meines Ansatzes.

An die Möglichkeiten musealer Auraerzeugung anschließend, entwarf ich zwei Verfahren, die wahrnehmendes Wahrnehmen stets produktiv durchdringen: erinnerndes und imaginierendes Wahrnehmen. Sie sind abgeleitet von psychologischen, historischen und anthropologischen Denkansätzen und als Variationen, Erweiterungen, Implikationen usw. zu verstehen.

Diese wurden im *dritten Kapitelblock* anwendungsbezogen auf die Erschließung von Erinnerungsgehalten anhand eines Entwurfs für ein kulturgeschichtliches Museum als offenes Konzept für Selbstbildungsverfahren im Typ eines Werkstatt-Museums entfaltet. Die daraus entstehende Didaktik ist als eine Entdidaktisierung musealer Vermittlung konzipiert, die sich individuellen Gegenstands- und Selbstwahrnehmungsvorgängen als Inhalt und Methode der Arbeit am Geschichtsbewußtsein verpflichtet fühlt.

Soweit der Überblick. Im folgenden möchte ich 1. mein Erkenntnisinteresse deutlich machen, 2. begründen, warum ich eine gemischten Methodenansatz des Untersuchungszugangs für angemessen hielt, und 3. auf den möglichen Vorwurf der Begriffsbeliebigkeit eingehen.

1.

Mein Interesse an der Themenstellung hat sich aus einer mehrjährigen Tätigkeit in kulturhistorischen Museen entwickelt. Museumspädagogische Fragen stellten sich dabei auf unterschiedliche Art:

Im Arbeitsangebot „Werkstatt“ eines archäologischen Museums und der Konzeption eines Stadtmuseums aus volkskundlichen Beständen eines Heimatmuseums tauchten Fragen nach Vermittlungsinteressen und Spielräumen subjektiver Auseinandersetzung mit Museumsgegenständen auf. Der Werkstattgedanke blieb Leitmotiv einer *aistisch* verstandenen Arbeitsform, in der theoretische Analysen nicht außerhalb liegen, sondern ein Moment ihrer eigenen Praxis sind. Ich ging von einem *pragmatischen Ästhetikbegriff* aus, der ästhetische Verfahren der Annäherung und des Dialogs grundlegend als „Deutungsverhalten“ auffaßte. Gleichzeitig hatte ich beobachten können, wie selbstverständlich der spielerische, selbstbestimmte Umgang mit Objekten und Phantasien, Gestaltungsambitionen, Quellenstudium, etc. ineinanderfließen und die Grenzen zwischen textuel-

len und nicht-textuellen Dimensionen verwischten. Biographische Erfahrungen, Erinnerungen, Vorstellungen, Wünsche vermischten sich in einem komplexen Prozeß von offenem Spiel, Suchbewegungen, Gestaltungsnotwendigkeiten, Wissensdurst, Forschungsinteressen, Literaturbedarf etc. Gegenständliche Produkte, Videofilme, Requisiten, Drehbücher, Ausstellungen, etc. entstanden als Teil der Beziehung zu Gegenständen ohne festgelegtes Thema und pädagogische Zielrichtung. Das von mir in Folge entwickelte Museumsmodell machte diese Prozesse zur Grundlage.

Damit war mein Interesse focussiert, ein theoretisches Modell zu entwerfen, *das ästhetische Verfahren als Erschließungsmodus* auffaßt. In der Neurobiologie, in der Psychoanalyse und in der Anthropologie fand ich an-schlußfähige Konzepte vor. Es liegt auf der Hand, daß Autoren, die die abgrenzende Komplementarität von ästhetischen und wissenschaftlichen Verfahren betonen, *nicht* Teil des von mir entworfenen Feldes sein konnten. Vielmehr motivierte mich mein Erfahrungshorizont zur Suche nach einem Legitimations- und Handlungsrahmen für ästhetische Arbeit im Museum. Ich wollte eine theoretisch-praktische Begründungsbasis für professionelles Handeln herstellen, die der ästhetischen Eigenaktivität und den Selbstbildungsbedürfnissen von Museumsbesuchern in einem pragmatischen Ästhetikverständnis gerecht wird. Erste Ansätze ergaben sich direkt aus meiner Museumsarbeit. Dort hatte ich erfahren, daß subjekt-spezifische, selektive Wahrnehmungsweisen konstitutiv sind für Bedeutungs-zuschreibungen, aus denen sich Vergangenheitsbilder und Gegenstandswahrnehmung im Museum zusammensetzen.

Ästhetische Bedeutungs- und Sinn-generierung, die ihren Kern in Wahrnehmung-sereignissen hat, beinhaltet Erinnerung und Phantasie. Sie kann sich an Gegenständen im kulturhistorischen Museum weiterentwickeln. So kam ich zu der Überzeugung, *daß Subjektivität und Pluralität in musealen Bildungsprozessen unhintergebar* sind. Daraus formulierte ich die Kernthesen meiner Dissertation:

1. Wahrnehmung ist auch in ihrer historischen Bedingtheit ein individuelles, selbstreferentielles Geschehen.
2. Dem Phänomen einer wahrnehmungsorientierten Bildung im kulturhistorischen Museum können Bildungsparadigmen Rechnung tragen, die Lernprozesse auf die ästhetische Dimension von Wahrnehmung, Differenzierungs-, Imaginations- und Reflektionsfähigkeit gründen. Die vertretene pädagogische Haltung ist Anregen und Begleiten von individuellen, erfahrungsoffenen Prozessen der Selbstbildung mit nicht planbarem Ausgang.

Erkenntnisproduktion als selbstreferentielle Wahrnehmung ist zentrales Thema des Konstruktivismus (Maturana/Varela). Ein korrespondierendes konstruktives Verständnis von Geschichte und Gedächtnis fand ich bei Assmann und Kotre, Aspekte einer produktiven Ästhetikauffassung bei Selle, Rumpf, Pazzini, Sturm.

In der konstruktivistischen Auffassung vom Subjekt als Beobachter, der in Sprache und Verhalten Beschreibungen vornimmt, um Realität zu *erzeugen*, sah ich einen angemessenen Begründungszusammenhang für ästhetische Selbstbildungsprozesse angelegt. Kurz gesagt: Mein Forschungs- und Erkenntnisinteresse lag darin, einen Theorie-Praxis-Bezug für museale Bildungsprozesse zu entwerfen, der in einer pragmatischen Ästhetikauffassung angelegt ist, *die multimethodisch, plural, individuell, transdisziplinär* vorgeht. Mit dieser Ausrichtung, schließe ich an Formen der ästhetischen Erziehung an, wie sie durch Mayrhofer/Zacharias und in der Form des ästhetischen Projekts (Selle) vertreten wird und erweitere sie in Richtung einer ästhetisch motivierten, konstruktivistischen, kulturwissenschaftlichen Forschung im Dialog von Mensch und Ding (Greverus).

2.

Die Haltung multiperspektivischen Beobachtens und Schreibens ist konstruktivistisch inspiriert. Mit dem subjektiven Aufspüren von Bezugslinien innerhalb einer wissenschaftlichen Theoriebildung befand ich mich schon auf dem Boden konstruktivistischer Einsichten. Sie ist bedeutsam für die Art, Erkenntnis- und Vermittlungsprobleme anders und überraschend neu in einen Begründungszusammenhang einzuordnen.

Ziel meiner Studie war es, theoretische „Muster“ zu finden, die ästhetisch aufgefaßte, museumspädagogische Arbeit charakterisieren und sie in ein anwendungsfähiges Praxisfeld setzen. Dieses Praxisfeld ist methodenplural. Es versteht Erkenntnis als hybride Form. Da ich von einer unhintergehbaren Einheit von Form und Inhalt ausgehe, war diese Auffassung handlungsweisend für das Vorgehen in meiner Dissertation.

Methodische Brüche ergaben sich aus den erkenntnistheoretischen Grundannahmen des Konstruktivismus. Es muß also betont werden, daß es sich bei dem methodischen Vorgehen um das Beschreiben und Zeigen von Feldpositionen handelt, die das von mir gewählte museumspädagogische Feld auf die Weise hervorbrachten, wie es seinem Inhalt entspricht.

Zunächst ging es mir um das Abstecken des Vernunfttraumes, der unter dem Stichwort Postmoderne andere Wege in den Wissenschaften eingeschlagen hat. Die Forderung nach Methodenpluralität hat in den Sozialwissenschaften längst Methodenvariationen und experimentelle Methodenoffenheit entwickelt.<sup>1</sup> Um so mehr hielt ich eine Studie über ästhetische Praxis im kulturhistorischen Museum im Fachbereich Kommunikation und Ästhetik mit mehrperspektivischer Ausrichtung für angemessen. Ein Crossover von Museumspädagogik, Kunstpädagogik und Geschichtsdidaktik impliziert die Überschreitung der Grenzen traditioneller Disziplinen und ihrer methodischen Perspektiven wie sie in den Kulturwissenschaften (cultural studies, Anthropologie, Ethnomethodologie, sozialer Konstruktivismus, etc.) selbstverständlich sind.

Versuche, fachübergreifende Problemstellungen zu entwerfen und Lösungen vorzuschlagen, haben sich immer noch dem Vorwurf der Einseitigkeit und des Eklektizismus zu stellen. Wer grundlegende Methodenprobleme aufwirft, die mehrere Disziplinen zugleich betreffen, macht sich in einigen Hinsichten der Oberflächlichkeit schuldig. Vorgebahnte Wege fachwissenschaftlicher Erkenntnisarbeit zu verlassen, ist ein durchaus zweifelhaftes Vergnügen. Ich hoffe jedoch, den Widerspruch zwischen der Weite der Themenstellung dadurch zu mildern, daß ich die angesprochenen Grundlagenprobleme auf ein sie zentral betreffendes Problem hin spezifiziere: Es handelt sich um den Aspekt der museumstheoretischen Voraussetzungen und Implikationen einer Erkenntnisarbeit, die sich ästhetischwissenschaftlich versteht.

Meine Untersuchung folgte der Frage, wie sich Wahrnehmen, also sinnliches Erleben mit Erinnerung, Imaginationen und Wissen zur Erfahrung verbindet. Sie ging davon aus, daß dieser Prozeß subjektiv ist und der autopoietischen Selbstorganisation dient; sie versteht ästhetische Praxis als Welterzeugungsstrategie.

Die Untersuchung baute sich nicht nach Grundsätzen, sondern abhängig vom konkreten Untersuchungsproblem auf: Um Vielschichtigkeit aufrecht zu erhalten, litt zwangsläufig die methodische Stringenz, denn die Schaffung des Untersuchungsgegenstandes *und* das Verständnis des Gegenstandes gehören zu ein und demselben unteilbaren Untersuchungsvorgang. Leitend war ein unbestimmter Drang, eine Suche. Es galt also, Methoden dem Erkenntnisgegenstand anzupassen, d.h. auch, inkohärente Bruchstücke als Vorbedingung zu akzeptieren.

---

<sup>1</sup> Paul Feyerabend, *Wider den Methodenzwang*, Frankfurt 1999, S.19

Argumente, Theorien, Begriffe und Gesichtspunkte lassen sich auf unterschiedliche Weise klären. Lassen sie sich auf bekannte Ideen zurückführen, wird das Neue als Spezialfall des bereits Bekannten behandelt. Werden sie jedoch in eine veränderte Sprache eingebaut, erfordert das, mit Strategien zu argumentieren, für die möglicherweise (noch) keine klaren Gebrauchsregeln vorhanden sind (Feyerabend). Ihr sinnverleihendes Prinzip verbirgt sich im Gebrauch und das kann als Vorbedingung für das Entstehen von Sinn aufgefaßt werden.

Da ich auf trennscharfe Abgrenzungsrituale verzichtete, hielt ich es für unnötig, Positionen zu reflektieren, deren Fundamentalkriterium für Ästhetik „Schönheit“ ist, Ästhetik ihr „Recht“ im Umgang mit historischen Gegenständen einräumt, ihr aber nur in Komplementarität mit politischen und wissenschaftlichen Deutungsverfahren Sinnproduktionsmöglichkeiten einräumt. Eine Eingrenzung des Eigengewichts des Ästhetischen auf Schönheit und der Wissenschaft auf Wahrheit war für mein pragmatisches Ästhetikverständnis nicht brauchbar.

Es ging mir, im Sinne von Greverus<sup>2</sup> um eine Potentialentwicklung, die auf Verschiedenes vorbereitet. Dazu gehörten Versuche der Textgestaltung, die auf Alltagsformen des Lesens, Samplens, Collagierens mit kaleidoskopischer Kombinatorik reagieren. Damit ließen sich unterschiedliche Aspekte verbinden: die wissenschaftliche Interpretation, der Versuch eines 'literarischen' Schreibens und der Gedanke, die Interpretation so offen zu gestalten, daß immer noch etwas bleibt, das der Leser mitinterpretieren kann.

Das methodische Prinzip, der Komplexität des Ansatzes zu entsprechen, ist die Collage. Sie ermöglicht eine bewegliche Haltung, die zeigt, daß „etwas in sich aufnehmen“ und „etwas in das Thema einbringen“ identische Prozesse sind. Die Collage ist ein Verfahren, Begriffe zu bilden, zu denken, wahrzunehmen, zu handeln, zu forschen. Sie ist Auseinandersetzung mit Uneinheitlichkeit und Umgang mit Fragmenten und Schnipseln. Ihre Haupttätigkeiten sind das Auswählen, Neukombinieren, Assoziieren, etc. Sie verbindet heterogene Momente und arbeitet mit sprunghaftem Perspektivewechsel, Überraschung und Assoziation. In der Collage ist die Einheitlichkeit des Textes aufgehoben und der Illusion entgangen, Autoren oder Texte beherrschen zu können. Sie entspricht dem Sammeln, dem

---

<sup>2</sup> Ina Maria Greverus in Anne Claire Groffman... (Hg.), *Kulturanthropologinnen im Dialog*, Königsstein 1997, S. 35

Aufheben, dem Montieren und dem Schweifenlassen von Gefühl und Blick. Sie setzt einen pragmatischen Ästhetikbegriff in Szene, der beobachtungsbezogene Betrachterstandpunkte versammelt und zu einem Feld formiert.

Textstrategien wie zitierendes Referieren, essayistisches Beschreiben, essayistisches Fotografieren, analysierendes Beschreiben, dichtes Beschreiben, Bildbeschreibungen, Summierungen, Wahrnehmungsprotokolle, Schilderungen persönlicher Eindrücke etc., dienen dabei nicht „künstlerischer Bekenntnis“, sondern sind erkenntnisgenerierende Verfahren, die sich an der Konstruktion neuer Forschungswirklichkeiten beteiligen. Indem also das Spektrum theoretischer Einsichtsmöglichkeiten innerhalb der Profession ausgeweitet wird, erweitern sich *auch* die symbolischen Ressourcen der Kultur als ganzer: Sie bereichern die Sprache. Der Text versteht sich als Erkenntnisschrift, die Erkenntnis schreibend produziert. Sie ist Teil der Wirklichkeitskonstruktion von Wissenschaft als multimedialer Erkenntnislehre.

3.

Als dritten und letzten Punkt möchte ich, anhand der Begriffe Imagination und Phantasie, einige Anmerkungen zum möglichen Vorwurf der Begriffsbeliebigkeit machen. Die Unterscheidung von Phantasie und Imagination ist aus konstruktivistischer Perspektive irrelevant, da es die Unterscheidung von „Innen“ und „Außen“, wie sie einer Konzeption von Realität und Phantasie/Imagination entspricht, auf der Ebene des Beobachters überhaupt nicht gibt. Die Unterscheidung des Imaginären vom Symbolischen und Realen, wie Lacan sie vorgenommen hat, charakterisiert insbesondere eine Kategorie des psychoanalytischen Feldes, die gekennzeichnet ist durch ein Überwiegen der Beziehung zum „Bild des Ähnlichen“ (Laplanche/Pontalis), also durch eine nicht gelingende Differenzbildung. Auf der Grundlage des konstruktivistischen Beobachters ist diese Unterscheidung *unnötig*, da weder zwischen „Wirklichkeit“ und „Einbildung“, geschweige denn zwischen Phantasie und Imagination unterschieden wird. Vielmehr wird unterschieden zwischen Umwelten, die Klassen von Beschreibungen (als Beobachtungen 2. Ordnung) akzeptieren, und solchen, die das nicht tun.

Für meinen Zusammenhang war diese Unterscheidung also nicht wichtig, da ich methodisch *nicht* den Weg der begriffsgeschichtlichen Fixierung gegangen bin, wie ich bereits erläutert habe. Dennoch liefere ich einige Präzisierungen zu den Begriffen „Imagination“ und „Phantasie“ nach, wie



sie, als eine Verwobenheit von Körper, Erinnerung und Imagination in den Rahmen meiner Arbeit passen.

Die Begriffsdiffusionen von Imagination und Phantasie haben mit den Begriffen selbst zu tun. Möglicherweise wäre es „eindeutiger“ gewesen von Einbildungskraft zu sprechen, anstatt ihre griechischen und lateinischen Äquivalente im Wechsel zu benutzen. Einbildungskraft, Phantasie, Imagination bezeichnen ein Gegenstück zu aufgeklärter „Lichtung“ von Sachverhalten und Verfahren. Kamper hat die Geschichte des Begriffs ausführlich behandelt und ich gehe kurz auf einige, für mein Thema relevante Aspekte des Begriffsgebrauchs ein.<sup>3</sup>

Kamper versteht Einbildungskraft als Kritik des Augenscheins, die nicht die Rückkehr ins „Heilige des Wunderbaren“ anstrebt, sondern auf eine „Übertreibung des Profanen“ zielt. Sie gesellt dem Freudschen Begriffen der Arbeit (Traum, Trauer) Momente der Vergeudung und Verschwendung zu. Einbildungskraft wird aufgefaßt als *eine* von möglichen Wirklichkeiten, wie sie seit den siebziger Jahren in der anthropologischen Forschung wieder ins Blickfeld geraten sind. Sein Bezugspunkt ist der romantische Kerngedanke einer Wiederverzauberung der Welt.

Novalis hatte Einbildungskraft als eine „psychologische Zukunftslehre“ bezeichnet, in der „Gedächtnis, Verstand und Einbildungskraft“ selbständige Teile werden sollten.<sup>4</sup> Der Zusammenhang von Gedächtnis und Einbildungskraft wird hier evident als *das wirkende Prinzip*, das als *Phantasie* auf das Gedächtnis und als *Denkkraft* auf den Verstand wirkt, und die Kraft hat, entweder die Verhältnisse nach inneren Bildern umzugestalten oder Widerstand zu leisten. In den 60er Jahren taucht der Begriff der Phantasie in diesem Sinne bei Marcuse wieder auf.

Für Freud war Phantasie ein „imaginäres Szenarium, in dem das Subjekt anwesend ist und das in einer durch Abwehrvorgänge mehr oder weniger entstellten Form die Erfüllung eines letztlich unbewußten Wunsches darstellt. Freuds Phantasiebegriff hat verschiedene Erscheinungsformen: bewußte Phantasien oder Tagträume und unbewußte Phantasien, die einem manifesten Inhalt zugrunde liegen.“<sup>5</sup>

Der progressive Zug der Phantasie wird, ohne den von Freud angenommenen Regressionsaspekt, (nachdem nur der Unglückliche phantasiert),

<sup>3</sup> Kamper 1990

<sup>4</sup> zit. nach Kamper 1990, S. 23

<sup>5</sup> Laplanche/Pontalis 1992, S. 388

von Negt/Kluge eingeholt. Hier wird Phantasietätigkeit als „Produktionsform authentischer Erfahrung“ aufgefaßt, die sich „quer zur verwerteten Zeit legt“. Der darin angesprochene Bezug zu Freud versteht die Phantasie als spezifische Bewegung, die *aktuellen gegenwärtigen Eindruck, vergangenen Wunsch* und *zukünftige Wunscherfüllung* verbindet. Für Negt/Kluge ist die Phantasie „der Organisator der Vermittlung, also der besondere Arbeitsprozeß, über den sich Triebstruktur, Bewußtsein und Außenwelt miteinander verbinden“ (Negt/Kluge 1972, 73)<sup>6</sup>

Auch Mayrhofer und Zacharias beziehen sich auf den gesellschaftlich-produktiven Aspekt der Phantasietätigkeit. Sie sprechen jedoch von Phantasie als „intellektueller Produktivkraft“, die durch Gefühlsbeteiligung, Verknüpfung, Erinnerung und Wirklichkeitsbezug, als eine „vorgestellte Wirklichkeit, die sich in gewünschter Weise von der erfahrenen Wirklichkeit unterscheidet. So organisiert der phantasierende Mensch eine Welt, in der Erfahrungen gedanklich durchgespielt werden“ (Mayerhofer/Zacharias 1978, 260 ff)<sup>7</sup>.

Als Vermögen des Noch-Nicht faßt auch Bloch die Phantasietätigkeit auf. Er geht vom Tagtraum als utopischem Vor-Schein in der Phantasie aus, wenn er darauf zielt, daß sie vorstellungsmäßig weitergebildet wird und sich in konkreter *ästhetischer, wissenschaftlicher und gesellschaftlicher* Arbeit entäußert. Der in die produktiven Prozesse eingehenden Phantasie sei es wesentlich, die wahrgenommenen Gegenstände in veränderter Gestalt wieder vorzustellen. „Die Kunst“, so Bloch „wird mittels einer so beschaffenen Phantasie Erkenntnis ... sie geht dem ‚bedeutenden‘ der Erscheinungen nach und führt es aus... Das „Bedeutende“ ist in Kunst wie Wissenschaft das besondere des allgemeinen, die jeweilige Instanz für den dialektisch-offenen Zusammenhang“ (Bloch 1982, 257)<sup>8</sup>. Ästhetische Phantasie hat nach Bloch die Potenz zum Fragment, da sie die Tiefe des Ästhetischen als das Unvollendete in Gang bringt, als ein „Pathos des Weges“ und des Prozesses (Bloch 1982, 254)<sup>9</sup>.

Phantasie und Geschichte werden von Barthes mit dem Körper zusammengeführt. Indem er Geschichte als eine phantasmatische Beziehung zum Körper charakterisiert, wird der Körper historischer Ort der zum

<sup>6</sup> Oskar Negt, Alexander Kluge, Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit, Frankfurt 1972

<sup>7</sup> H. Mayrhofer/W. Zacharias, Stichwort Phantasie, in: Bauer/Hengst(Hg.), Kritische Stichwörter zur Kinderkultur, München 1978

<sup>8</sup> Ernst Bloch, Das Prinzip Hoffnung, Bd.1, Frankfurt 1982

<sup>9</sup> Bloch 1982

Phantasma geschrumpften Phantasie (Barthes 1980, 65 f)<sup>10</sup>. Dieser Körperbezug der Phantasie ist auch begriffs-geschichtlicher Zugang bei Kamper. Er hat ihn ausführlich entwickelt und kommt zu dem Schluß, die Begriffe in ihrer Diffusion stehen zu lassen. Dem habe ich mich angeschlossen, weil so ein anthropologisches Feld von Geschichte als Körpergeschichte ermöglicht wird, in dem Erinnerung und Einbildungskraft bei jedem Menschen, der ein Museum betritt, als Produktivkraft und Möglichkeitsform breits vorhanden sind.

Wird im psychoanalytischen Kontext die „Mangelhaftigkeit des Imaginären“ insbesondere von Lacan betont, liefert die konstruktivistische Auffassung des Beobachters Unabhängigkeit von Bewertungen. Vielmehr klassifiziert sie alle möglichen Beschreibungen als autopoietische Prozesse des Subjekts. Für meine Auffassung von ästhetischer Selbstbildung im kulturhistorischen Museum scheint sie mir angenehm nüchtern und respektvoll im Umgang mit individuellen Wahrnehmungen. Das darin liegende Gestaltungsmaterial von „Imagination/ Phantasie“ leitet eine Auffassung von imaginierendem und erinnerndem Wahrnehmen, die die gestalterischen Produktivkräfte der o.g. Phantasieverständnisse impliziert.

Die anthropologische Ausdeutung der Einbildungskraft (Kamper) weist im Individuellen inkorporierte, gattungsgeschichtliche Erfahrungen als Körpertechniken aus. Der Körper wird als kulturierter Körper aufgefaßt, der selbst Archiv ist. Imaginierendes und erinnerndes Wahrnehmen ist, so verstanden, als eine individuelle und gattungsgeschichtliche Vernetzung, vor allen Bildungsbemühungen, als ein Geschehen der Selbst-Bildung zu sehen.

Diese Annahme ist anschlussfähig an die konstruktivistische Auffassung, daß, obwohl wir nicht zwischen „Realität“ und „Einbildung“ unterscheiden können, dennoch *jedes* unserer Bilder der Welt ein *Teil* der Welt ist. Zwar läßt sich nicht ausschließen, daß in den Aussagen des Beobachters über die Welt sehr viel mehr über den Beobachter gesagt wird, als über die Welt<sup>11</sup>, aber die Brücke, die der konstruktivistische Beobachter zwischen „Innen“ und „Außen“, zwischen Verhalten und Physiologie (Maturana) schlägt, läßt *die Möglichkeit des doppelten Blicks* entstehen, der multiperspektivisch verfahren kann. Diese Übung im doppelten Blick enthält das Potential einer ästhetischer Selbstbildung im kulturhistorischen Museum, die suchend und reflexiv mit subjektiven Vorstellungswelten der Wahr-

<sup>10</sup> Roland Barthes, Lektion, Frankfurt 1980

<sup>11</sup> vgl. Fritz B. Simon, Unterschiede, die Unterschiede machen. Klinische Epistemologie: Grundlage einer systemischen Psychiatrie und Psychosomatik, Frankfurt 1993, S. 76

nehmung, Erinnerung, Imagination/Phantasie, Wunsch-projektion etc. umgeht.

Diese an kulturhistorischen Gegenständen zur Wahrnehmung der eigenen Geschichtlichkeit zu schulen und zu reflektieren ist der Kern der von mir vorgeschlagenen ästhetischen Arbeit. Ich gehe davon aus, daß wir aufgrund unserer Körperbezogenheit tendenziell ängstlich reagieren, wenn wir beginnen uns auf diese Arbeit einzulassen. Einen Aspekt dieser Angst hat Kamper in seinen Arbeiten über Imagination als anthropologische Wunden im Körperarchiv charakterisiert.

Zum Schluß möchte ich bemerken, daß meine Dissertation, wie aus den methodischen Überlegungen hervorgeht, einen Theoriebezug für praktisches Handeln liefert: Bei einer Neukonzeption würde ich die Arbeit auf den konstruktivistischen Bezugsrahmen hin radikalieren. Er bietet Anschlußmöglichkeiten an Theorie und Praxis des Feldbegriffs und experimentelle Methoden der Feldforschung in ihrer wissenschaftlichen und künstlerischen Wechselwirkung. Er kann der Komplexität einer ästhetischen Praxis ebenso entsprechen wie ihrer theoretischen Beschreibung. Wahrnehmendes Wahrnehmen ist als Grundlage differenzierter Selbstwahrnehmung zur professionellen Ding-Mensch-Forschung ebenso geeignet wie zur Selbstbildung des Museumsbesuchers.

## Literatur

- Artaud, Antonin, Mexiko, München 1992
- Assion, Peter, Lernort „Heimatmuseum“ und Lerngegenstand Geschichte, in: Kuhn 1978
- Assmann, Jan, Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in den frühen Hochkulturen, München 1992
- Barck, Karlheinz, Gente, Peter, Paris, Heidi, Richter, Stefan (Hg.), Aisthesis, Wahrnehmungen oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1991
- Baudrillard, Jean, Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen, Frankfurt, New York 1991
- Bauer, Hengst (Hg.), Kritische Stichwörter zur Kinderkultur, München 1978
- Barkenhoff-Stiftung (Hg.), Lili Fischer, Georg Jappe. Teufelsmoor persönlich, Worpswede 1983
- Bardmann, Theodor M., Kersting, Heinz J., Vogel, H.-Christoph, Woltmann, Bernd, Irritation als Plan: Konstruktivistische Einredungen, Aachen 1991
- Barthes, Roland, Lektion, Frankfurt 1980
- Baudrillard, Jean, Laßt euch nicht verführen!, Berlin 1983
- Baudrillard, Jean, Das System der Dinge: Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen, Frankfurt/New York 1991
- Benjamin, Walter, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit, Frankfurt 1977
- Benjamin, Walter, Das Passagen-Werk, Bd. 1 und 2, Frankfurt 1982
- Benjamin, Walter, Jahrmarkt des Essens, in: ders.: Gesammelte Schriften, Frankfurt 1980, Bd. 11
- Berger, Heinrich, Konstruktivistische Perspektiven in der Sozialpsychologie. Schizophrenie als andere Seite der Normalität, in: Keupp 1994
- Bergmann, Klaus (Hg.), Handbuch der Geschichtsdidaktik, Bramsche 1992
- Bertaux, Daniel, Bertaux-Wiame, Isabelle, Autobiographische Erinnerung und kollektives Gedächtnis, in: Niethammer 1985
- Bill, Samy, Museumszeit-Medienzeit. Über die Freiheit des Museumsmenschen, in: Noelke 1996
- Bloch, Ernst, Das Prinzip Hoffnung, Bd. 1, Frankfurt 1982
- Boesch, Ernst, E., Das Magische und das Schöne. Zur Symbolik von Objekten und Handlungen, Stuttgart 1983
- Bott, Gerhard (Hg.), Das Museum der Zukunft, Köln 1970
- Bowie, Malcolm, Lacan, Göttingen 1994

- Brauerhoch, Frank-Olaf, Das Museum und die Stadt, Münster 1993; zugl.: Frankfurt, Univ., Diss. 1992
- Braun, Christina von, Nicht ich. Logik, Lüge, Libido, Frankfurt 1994
- Brock, Bazon, Das Museum als Arbeitsplatz. Begründete Vermutungen, in: Bott 1970
- Brock, Gemeinschaftsarbeit der Blumes - Eine Probe aufs Exempel, in: Rheinisches Landesmuseum 1992
- Brockmann, Hartmut, Geschichte im Museum? Zu den Problemen und Aufgaben eines Deutschen Historischen Museums, München 1987
- Bundesverband der Jugendkunstschulen und kulturpädagogischen Einrichtungen e. V. (Hg.), Hands on! Kinder- und Jugendmuseum. Kulturort mit Zukunft. Konzepte und Modelle im internationalen Spektrum, Unna 1994
- Dahmer, Ilse, Theorie - Geschichte - materielle Dokumentation: Funktionelle Beziehungen zwischen erziehungswissenschaftlicher Theoriebildung und sozialisationsgeschichtlichem Material, in: Mitteilungen & Materialien der Arbeitsgruppe Pädagogisches Museum 3-4/1978
- Deleuze, Gilles, Ein Manifest weniger, in: Barck 1991
- Deleuze, Gilles, Guattari, Felix, Anti-Ödipus, Frankfurt 1974
- Deleuze, Gilles, Proust und die Zeichen, Berlin 1993
- Deneke, Bernward, Realität und Konstruktion des Geschichtlichen, in: Korff 1990
- Derrida, Jacques, Die Schrift und die Differenz, Frankfurt 1994
- Eberspächer, Martina von, Korff, Gottfried u.a., 13 Dinge. Form, Funktion, Bedeutung; Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum für Volkskultur in Württemberg, Württembergisches Landesmuseum 1992
- Endrödi, Julia, Krefting, Anne, Das Museum Altenessen für Archäologie und Geschichte. Museumskonzept als experimentelle Ausstellung, in: Fehr/Grohe 1989
- Endrödi, Julia, Weisen der Welterzeugung im Museum. Ein Versuch zur „Pharaonen-Dämmerung“, in: Fliedl 1992
- Fedida, Pierre, Die Reliquie und die Trauerarbeit, in: Pontalis 1972
- Fehr, Michael, Aufklärung oder Verklärung, in: Rösen 1988
- Fehr, Michael, Stefan Grohe (Hg.), Geschichte. Bild. Museum. Zur Darstellung von Geschichte im Museum, Köln 1989
- Fehr, Michael, Sigrid Sigurdsson. Vor der Stille, Hagen 1989
- Fehr, Michael, Müllhalde oder Museum: Endstation in der Industriegesellschaft, in: Fehr /Grohe 1989
- Fehr, Michael, Krümmel, Clemens, Müller, Markus (Hg.), Platons Höhle. Das Museum und die elektronischen Medien, Köln 1995

- Feyerabend, Paul, Wider den Methodenzwang, Frankfurt 1999
- Fischer Lili, Küchenlatein. Performance-Drehbuch, Köln 1989
- Fliedl, Gottfried, Muttenthaler, Roswitha, Posch, Herbert (Hg.), Erzählen, Erinnern, Veranschaulichen. Theoretisches zur Museums- und Ausstellungskommunikation. Museum zum Quadrat 3, Wien 1992
- Fliedl, Gottfried (Hg.), Wie zu sehen ist. Essays zur Theorie des Austellens, Museum zum Quadrat 5, Wien 1995
- Fliedl, Gottfried, Woher kommen die Museumspädagogen? Einige Anmerkungen zum Strukturwandel musealer Öffentlichkeit, in: Standbein Spielbein. Museumspädagogik aktuell, Nr. 44, April 1996
- Fliedl, Gottfried, Pazzini, Karl-Josef, Die Erfindung des Museums. Die Anfänge der bürgerlichen Museumsidee in der französischen Revolution, Wien 1996
- Flusser, Vilém, Gesten. Versuch einer Phänomenologie, Frankfurt 1994
- Foerster, Heinz von, Sicht und Einsicht: Versuche zu einer operativen Erkenntnistheorie, Braunschweig/Wiesbaden 1985
- Foerster, Heinz von, Wahrnehmen wahrnehmen, in: Barck u.a. 1991
- Foucault, Michel, Die Ordnung des Diskurses, München 1974
- Frank, Gerhard, Das Bild dahinter. Zur Philosophie des Hands on, in: Worm 1994
- Franzke, Jürgen, Sakral und schockierend - Die Darstellung historischer Wirklichkeit im Museum, in: Rösen 1988
- Freud, Sigmund, Notiz über den Wunderbock, in: Ges. Werke Bd. 14, 1925
- Gergen, Kenneth, Das übersättigte Selbst: Identitätsprobleme im heutigen Leben, Heidelberg 1996
- Goldmann, Margarethe, Kramer, Dieter, Ein Museum für die neunziger Jahre. Materialien und Diskussionsergebnisse der gleichnamigen Fachtagung der hessischen Landeshauptstadt Wiesbaden und der Kulturpolitischen Gesellschaft vom 13. bis 15. März 1987 in Wiesbaden. Dokumentation Nr. 33 der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V. Hagen 1988/1990
- Göschel, Albrecht, Die Ungleichzeitigkeit in der Kultur: Wandel des Kulturbegriffs in vier Generationen, Essen 1995
- Greenaway, Peter, The Physikal Self, Museum Boymanns-van Beuningen, Rotterdam 1991
- Groffmann, Anne-Claire ... (Hg.), Kulturanthropologinnen im Dialog, Königsstein 1997
- Groys, Boris, Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters, München/Wien 1997

- Haacke, Hans, Viewing matters: upstairs, Museum Boymanns-van Beuningen, Rotterdam 1996
- Haas, Norbert (Hg.), Jacques Lacan, Schriften I, Olten 1986
- Habermas, Jürgen, Der Universalanspruch der Hermeneutik, in: Apel, Karl-Otto (Hg.), Hermeneutik und Ideologiekritik, Frankfurt 1973
- Halbwachs, Maurice, Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen, Frankfurt 1985
- Haug, Frigga, Erinnerungsarbeit, Hamburg 1990
- Heiligenmann, Ursula, Das Verhältnis der Pädagogik zu ihren Bereichen. Eine systematische Untersuchung am Beispiel der Museumspädagogik, Heidelberg 1986, zugl. Nürnberg Univ., Diss. 1986
- Heinisch, Severin, Ausstellungen als Institutionen (post-)historischer Erfahrung, in: Zeitgeschichte 15, Heft 8, Wien 1988
- Held, Jutta, Konzeptionen historischer Museen, in: Kuhn 1978
- Hense, Heidi, Das Museum als gesellschaftlicher Lernort. Aspekte einer pädagogischen Neubestimmung, Frankfurt 1990
- Herles, Diethard, Das Museum und die Dinge. Wissenschaft, Präsentation, Pädagogik, Frankfurt, New York 1996, zugl.: München Univ., Diss. 1990
- Hildebrand, Heiderose, Der Stellenwert der Bildungsarbeit in den Museen, in: Kaiserforum, Museumsinsel, Kulturpalast. Ein neues Museum als Jahrhundertchance? Wien 1986 (Kulturjahrbuch 5. Wiener Beiträge zu Kulturwissenschaft und Kulturpolitik)
- Hildebrand, Heiderose, Kolibri flieg oder ein Anbeginn. in: Olaf Schwencke (Hg.), Museum - Verklärung oder Aufklärung. Kulturpolitisches Kolloquium zum Selbstverständnis der Museen. Rehburg - Loccum 1986 (Loccum Protokolle 52/1985)
- Hochreiter, Walter, Vom Musentempel zum Lernort: Zur Sozialgeschichte deutscher Museen 1880 - 1914, Darmstadt 1994
- Hoffmann, Detlef, Inszenierte Geschichte(n): Autoren und Künstlermuseen. Künstler und Wissenschaftler als Produzenten kulturhistorischer Ausstellungen? in: Rösen 1988
- Hoffmann, Detlef, Knigge, Volkhard, Museumspädagogik, in: Müller-Rolli 1988
- Huber, Jörg, Müller, Alois Martin, Instanzen, Perspektiven, Imaginationen, Interventionen 4, Museum für Gestaltung Zürich, Basel, Frankfurt 1995
- Hüther, Jürgen, Das Museum als Medienverbund, in: Vieregg 1994a
- Irigaray, Luce, Genealogie der Geschlechter, Freiburg 1989
- Judy, Henry Pierre, Der Komplex der Museophilie, in: Zacharias 1990
- Jonge, Piet de, Beneath the moon and under the sun, in: Museum Boymanns-van Beuningen 1993



- Jürgensen, Frank, Fliedl, Gottfried, Pazzini, Karl-Josef, Auf der Suche nach einer Geschichte der Museen. Notizen zum Kolloquium „Auf der Suche nach einer Geschichte der Museen“, März 1994 in der Bundesakademie für kulturelle Bildung Wolfenbüttel (unveröffentlicht)
- Jürgensen, Frank, Museumspädagogen machen andere Ausstellungen - machen Museumspädagogen andere Ausstellungen? in: Breithaupt, Julia, Joerißen, Peter (Hg.), Museumspädagogen machen (andere?) Ausstellungen. Publikation im Anschluß an die Jahrestagung der deutsch-sprechenden Mitglieder der CECA im ICOM, Oktober 1986
- Kamper, Dietmar, Zur Soziologie der Imagination, München/ Wien 1986
- Kamper Dietmar, Zur Geschichte der Einbildungskraft, Hamburg 1990
- Kamper, Dietmar, Wahrnehmung als Passion: Plädoyer für ein Zeit-Körper-Denken, in: Huber/Müller 1995
- Kamper, Dietmar, Unmögliche Gegenwart. Zur Theorie der Phantasie, München 1995
- Kamper, Dietmar, Von Wegen, München 1998
- Kamper, Dietmar, Bernd Ternes (Hg.), Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Bd. 8, Idiosynkrasien, Berlin 1999
- Karl-Ernst-Osthaus Museum (Hg.), Fragment to mala calosc - Das Fragment ist ein kleines Ganzes: 24 Orte schreiben ihre Geschichte. Ein Projekt von Sigrid Sigurdsson, Hagen 1995
- Karsten, Ingrid, Wulf, Christoph (Hg.), Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Bd. 7, Heft 2, Berlin 1998
- Kertesz, Imre, Wem gehört Auschwitz?, in: DIE ZEIT Nr. 48, 1998
- Keupp, Heiner (Hg.), Zugänge zum Subjekt. Perspektiven einer reflexiven Sozialpsychologie, Frankfurt 1994
- Kimmerle, Heinz, Derrida zur Einführung, Hamburg 1992
- Knigge, Volkhard, „Triviales“ Geschichtsbewußtsein und verstehender Geschichtsunterricht, Pfaffenweiler 1988
- Korff, Gottfried, Notizen zur Dingbedeutsamkeit, in: Eberspächer/Korff 1992
- Korff, Gottfried, Roth, Martin (Hg.), Das historische Museum. Labor, Schau-bühne, Identitätsfabrik. Frankfurt 1990
- Korff, Gottfried, Didaktik des Alltags. Hinweise zur Geschichte der Bildungskonzeption kulturhistorischer Museen in: Kuhn 1978
- Korff, Gottfried, Fragen an Jürgen Steen, in: Gottfried Fliedl (Hg.), Wie zu sehen ist, Essays zur Theorie des Ausstellens, Museum zum Quadrat 5, 1995
- Koselleck, Reinhard, Lutz, Heinrich, Rösen, Jörn (Hg.), Formen der Geschichtsschreibung, München 1982

- Kotre, John, Weiße Handschuhe. Wie das Gedächtnis Lebensgeschichten schreibt, München/Wien 1996
- Kraus, Stefan, Gegen die Erwartung - Für die Erfahrung. Zur Kunstvermittlung im Kölner Diözesanmuseum, in : Noelke 1996
- Krämer, Gudrun, Jürgensen, Frank, Reproduzierte Zeiten. Besuch im inszenierten Museum, Unna 1994; Duisburg 1996
- Kuhn, Annette, Gerhard Schneider (Hg.), Geschichte lernen im Museum, Düsseldorf 1978
- Kuhn, Gerd, Ludwig, Andreas (Hg.), Alltag und soziales Gedächtnis. Die DDR Objektkultur und ihre Musealisierung, Hamburg 1997
- Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), Wunderkammer des Abendlandes. Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit, Katalog, Bonn 1994
- Kuntz, Andreas, Das Museum als Volksbildungsstätte. Museumskonzeptionen in der deutschen Volksbildungsbewegung zwischen 1871 und 1918 in Deutschland, Marburg 1980
- Kurbos, Irene, das Konzept des Beobachters bei H. R. Maturana, in: List 1997
- Lacan, Jacques, Freuds technische Schriften (1953-1954)
- Lacan, Jacques, Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, in: Haas 1986 (a)
- Lacan, Jacques, Leeres Sprechen und volles Sprechen in der psychoanalytischen Darstellung des Subjekts, in: Haas 1986 (b)
- Lacan, Jacques, Symbol und Sprache als Struktur und Grenzbestimmung des psychoanalytischen Feldes, in: Haas 1986 (c)
- Laplanche, J., Pontalis, J. P., Das Vokabular der Psychoanalyse, Frankfurt 1972
- Lenk, Elisabeth, Die unbewußte Gesellschaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum, München 1983
- Leroi-Gourhan, Andre, Hand und Wort, Frankfurt 1995
- Lippe, Rudolf zur, Sinnenbewußtsein. Grundlegung einer anthropologischen Ästhetik, Hamburg 1987
- List, Elisabeth, Fiala Erwin (Hg.), LeibMaschineBild. Körperdiskurse der Moderne und Postmoderne, Wien 1997
- Liotard, Jean-Francois, Intensitäten, Berlin 1978
- Marcuse, Herbert, Der eindimensionale Mensch. Studien der fortgeschrittenen Industriegesellschaft, Neuwied/Berlin 1967
- Mattl, Siegfried, Texte sehen. Bilder lesen, in: Fliedl 1995

- Maturana, Humberto, Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit. Ausgewählte Arbeiten zur biologischen Epistemologie, Braunschweig/Wiesbaden 1985
- Maturana, Humberto, Varela Francisco, Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens, Bern/München 1987
- Maturana, Humberto, Biologie der Sozialität, in: Schmidt 1988
- Maturana, Humberto, Kognition, in: Schmidt 1988
- Maturana, Humberto, Was ist erkennen? München 1996
- Mayrhofer, H., Zacharias, Wolfgang, Stichwort Phantasie, in: Bauer, Hengst 1978
- Müller-Rolli, Sebastian (Hg.), Kulturpädagogik und Kulturarbeit, Weinheim/München 1988
- Museum Boymanns-van Beuningen (Hg.), Peter Greenaway. The Physical Self, Rotterdam 1991
- Museum Boymanns-van Beuningen (Hg.), Portrait, Still Life, Landscape. Robert Wilson, Rotterdam 1993
- Nabakowski, Geslin, Eine Vase ist kein Musterkleid, in: Rheinisches Landesmuseum Bonn 1992
- Niethammer, Lutz (Hg.), Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis: Die Praxis der „Oral History“, Frankfurt 1985
- Noelke, Peter (Hg.), Zwischen Malkurs und interaktivem Computerprogramm. Vorträge des Internationalen Colloquiums zur Vermittlungsarbeit an Kunstmuseen, Köln 1996
- Negt, Oskar, Kluge, Alexander, Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit, Frankfurt 1972
- Pagel, Gerda, Lacan zur Einführung, Hamburg 1991
- Pazzini, Karl-Josef, Das Museum als Ort des Begehrens: die Geschichte des Museums ist eine Geschichte des Jenseits. Vorläufiges Diskussionspapier anlässlich der Tagung „Auf der Suche nach einer Geschichte des Museums“ in der Bundesakademie für kulturelle Bildung Wolfenbüttel, 22.5.1995
- Pazzini, Karl-Josef, Tod im Museum. Über eine gewisse Nähe von Pädagogik. Museum und Tod, in: Zacharias 1990
- Pazzini, Karl-Josef, Unberührte Natur, in: Fliedl 1995
- Pazzini, Karl-Josef (Hg.), Unschuldskommödien: Museum & Psychoanalyse, Wien 1999
- Pomian, Krysztof, Der Ursprung des Museums. Vom sammeln, Berlin 1988
- Pontalis, J.B. (Hg.), Objekte des Fetischismus, Frankfurt 1972

- Pottek, Martina, Mensch(en) - Ort(e) - Geschichte(n). Sigrid Sigurdssons offenes Archiv „Das Fragment ist ein kleines Ganzes“ im Kontext ihres Werkes, in: Karl Ernst Osthaus-Museum 1995
- Proust, Marcel, In Swanns Welt, Frankfurt 1997
- Reck, Hans Ulrich, Idiosynkrasien - Vier Wege zu einem Thema. Weil, Musil, Mille Plateaux, Gedächtnis, in: Kamper 1999
- Rese, Bernd, Didaktik im Museum. Systematisierung und Neubestimmung, Bonn 1995
- Rheinisches Landesmuseum Bonn (Hg.), Anna & Bernhard Blume, Köln 1992
- Riegas, Volker, Vetter, Christian (Hg.), Zur Biologie der Kognition: Ein Gespräch mit Humberto R. Maturana und Beiträge zur Diskussion seines Werkes, Frankfurt 1990
- Rüsen, Jörn, Ernst, Wolfgang, Grütter, Heinrich Theodor (Hg.), Geschichte sehen. Beiträge zur Ästhetik historischer Museen, Pfaffenweiler 1988
- Rüsen, Jörn, Geschichtsdidaktik, in: Bergmann 1992
- Ruhs, August, Die Psychoanalyse geht ins Museum oder über das Begehren, Bedeutung zu sehen, in: Pazzini 1999
- Rumpf, Horst, Mit fremdem Blick. Stücke gegen die Verbiederung der Welt, Weinheim/Basel 1986
- Rumpf, Horst, Belebungsversuche. Ausgrabungen gegen die Verödung der Lernkultur, Weinheim/München 1987
- Rumpf, Horst, Sinnlichkeit-Spiel-Kultur. Zur Entwicklung der Kulturarbeit, in: Fliedl 1992
- Sauter, Beatrix, Museum und Bildung. Eine historisch-systematische Untersuchung zu Formen der Überlieferung und der Identitätsfindung, Baltmannsweiler 1994, zugl.: Augsburg Univ., Diss. 1992
- Schaffner, Ingrid, Winzen, Matthias (Hg.), Deep Storage. Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst, München/New York 1997
- Schmeer-Sturm, Marie-Louise, Museumspädagogik als Teilbereich der allgemeinen Pädagogik unter besonderer Berücksichtigung anthropologischer Aspekte, in: Vieregg 1994a
- Schmidt, Siegfried J. (Hg.), Der Diskurs des radikalen Konstruktivismus, Frankfurt 1988
- Schneider Norbert, Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne, Stuttgart 1996
- Schneider , Norbert, Erkenntnistheorie im 20. Jahrhundert, Stuttgart 1998
- Schuck- Wersig, Petra, Wersig, Gernot, Die Lust am Schauen oder müssen Museen langweilig sein?, Berlin 1986

- Schulze, Gerhard, Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart, Frankfurt/New York 1997
- Schwencke, Olaf (Hg.), Museum - Verklärung oder Aufklärung? Kulturpolitisches Kolloquium zum Selbstverständnis der Museen. Rehburg - Loccum 1986 (Loccumer Protokolle 52/1985)
- Schuck-Wersig, Petra, Wersig, Gernot, Die Lust am Schauen oder müssen Museen langweilig sein? Berlin 1986
- Searle, John R., Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay, Frankfurt 1992
- Selle, Gert, Betrifft Beuys, Unna 1994
- Selle, Gert, Das ästhetische Projekt. Plädoyer für eine kunstnahe Praxis in Weiterbildung und Schule, Unna 1992
- Selle, Gert, Zacharias, Wolfgang, Burmeister, Hans-Peter, Anstöße zum „Ästhetischen Projekt“. Eine neue Aktionsform kunst- und kulturpädagogischer Praxis? Unna 1994
- Selle, Gert, Kultur der Sinne und ästhetische Erziehung: Alltag, Sozialisation, Kunstunterricht in Deutschland vom Kaiserreich zur Bundesrepublik, Köln 1981
- Selle, Gert, Die eigenen vier Wände. Zur verborgenen Geschichte des Wohnens, Frankfurt 1993
- Selle, Gert, Erinnern - Suchbewegung in der Wirklichkeit. Einwände gegen eine selbstverständliche Musealisierung, in: Gerd Kuhn, Andreas Ludwig (Hg.), Alltag und soziales Gedächtnis. Die DDR Objektkultur und ihre Musealisierung, Hamburg 1997
- Selle, Gert, Kunstpädagogik und ihr Subjekt: Entwurf einer Praxistheorie, Oldenburg 1998
- Serres, Michel, Die fünf Sinne, Frankfurt 1998
- Siepmann, Eckhard, DDR - Endmoräne und Wendeidentitätsknick. Das Geschichtsgeröll in den Turbulenzen der Selbstkonstruktion, in: Kuhn/Ludwig 1997
- Simon, Fritz B., Unterschiede, die Unterschiede machen: Klinische Epistemologie: Grundlagen einer systemischen Psychiatrie und Psychosomatik, Frankfurt 1993
- Sloterdijk, Peter, Weltfremdheit, Frankfurt 1993
- Sloterdijk, Peter, Sphären I. Blasen, Frankfurt 1998
- Stahl, Johannes, Von Wunderkammern, Hexenküchen und Musentempeln, in: Städtische Galerie Würzburg 1990
- Städtische Galerie Würzburg (Hg.), Würzburger Wunderkammern, Würzburg 1990
- Steen, Jürgen, Didaktische Aspekte einer Theorie des historischen Museums, in: Kuhn 1978

- Sturm, Eva, Sprechen im Museum. „Der Mund ist die Wunde des Alphabets“, in: Fliedl 1992
- Sturm, Eva, Verbindungen vorübergehend, in: Krämer, Gudrun, Jürgensen, Frank (Hg.), Reproduzierte Zeiten. Besuch im inszenierten Museum, Unna 1994
- Sturm, Eva, Im Engpaß der Worte. Sprechen über moderne und zeitgenössische Kunst, Berlin 1996
- Treinen, Heiner, Strukturelle Konstanten in der Entwicklung des Museumswesens, in: Zacharias 1990
- Varela, Francisco, J., Autonomie und Autopoiese, in: Schmidt 1988
- Vieregg, Hildegard (Hg.), Museumspädagogik in neuer Sicht. Erwachsenenbildung im Museum, Baltmannsweiler 1994a
- Vieregg, Hildegard, Futurologische Ansätze einer zeitgemäßen Museologie 1994, in: Vieregg 1994a
- Vieregg, Hildegard, Kein Museum in Disneyland. Vom großen Unterschied zwischen klassischen Museen und der Musealisierung der Umwelt, in: Vieregg 1994a
- Walser, Martin, Sprache, sonst nichts, in: DIE ZEIT, 30.9.1999
- Walther, Franz Erhard, Lang, Volker, Zeit-Stücke. Handlung = Werk, in: Selle/Burmeister/Zacharias 1994
- Welsch, Wolfgang, Ästhetisches Denken, Stuttgart 1990
- Weschenfelder, Klaus, Zacharias Wolfgang, Handbuch der Museumspädagogik: Orientierungen und Methoden für die Praxis, Düsseldorf 1992
- White, Hayden, Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa, Frankfurt 1994
- Wilson, Robert, Portrait. Still Life. Landscape, in: Museum Boymanns-van Beuningen 1993
- Woltmann, Bernd, Planen, Autopoiese und Sozialpädagogik. Ausführungen zu einer Epistemologie didaktischer Wirklichkeitskonstruktionen, In: Bardmann 1991
- Worm, Nel, Hands on! Kinder- und Jugendmuseum, Kulturort der Zukunft. Konzepte und Modelle im internationalen Spektrum, Unna 1994
- Wulf, Christoph, Jenseits im Diesseits. Körper - Andersheit - Phantasie. in: Karsten/Wulf 1998
- Zacharias Wolfgang (Hg.), Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung, Essen 1990
- Zaugg, Remy, Vom Bild zur Wirklichkeit, Köln 1993
- Zizek, Slavoj, Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien, Berlin 1991

## Bildnachweis

Abb. 1 Titelseite  
Bernhard J. Blume, Vasenekstase (Ausschnitt),  
in: Rheinisches Landesmuseum Bonn (Hg.), Anna  
& Bernhard Blume, Köln 1992

### Teil B

Abb. 2 S. 97  
Robert Wilson, Installation im Themenbereich  
„Portrait“, in: Museum Boymans-van-  
Beuningen, Portrait, Still Life, Landscape. Robert  
Wilson, Rotterdam 1993

Abb. 3 S. 106  
Robert Wilson, Installation im Themenbereich  
„Portrait“, in: Museum Boymans-van-  
Beuningen, Portrait, Still Life, Landscape. Robert  
Wilson, Rotterdam 1993

Abb. 4 – 15 S. 109  
Anne Krefting, Zinkwanne. Ein Fotoessay, 1998

Abb. 16 - 19 S. 138  
Sigrid Sigurdsson, Vor der Stille (Ausschnitt),  
in: Michael Fehr, Barbara Schellewald (Hg.), Sigrid  
Sigurdsson. Vor der Stille. Ein kollektives Ge-  
dächtnis, Köln 1995 und Karl Ernst Osthaus-  
Museum: Sigrid Sigurdsson, Vor der Stille. Ein  
kollektives Gedächtnis, Hagen 1989

Abb. 20 S. 158  
Lili Fischer, Duftgepäck, in: Heidelberger Kunst-  
verein, Lili Fischer. Installationen-Objekte-  
Zeichnungen, Heidelberg 1988

### Teil C

Abb. 21 S. 180  
Peter Greenaway, Vitrine im Themenbereich “Al-  
ter”, in: Museum Boymans-van-Beuningen, Peter  
Greenaway. The Physical Self, Rotterdam 1991

Abb. 22 S. 185  
Anne Krefting, Objektbibliothek. Stadtmuseum  
Hattingen, 1992

Abb. 23 S. 190  
Anne Krefting, Drehung. Ein Keramikkrug des  
Hattinger Stadtmuseums, Fotos: Irma Bernd, 1994

Abb. 24 - 25 S. 208  
Bernhard J. Blume, Vasenekstase (Ausschnitt),  
in: Rheinisches Landesmuseum Bonn (Hg.), Anna  
& Bernhard Blume, Köln 1992

Anmerkung: Aus speichertechnischen Gründen sind alle Abbildungen, von ursprünglich ganzseitigem A4-Format pro Bild, für die Veröffentlichung im Internet verkleinert worden.



## Bildteil

Abb. 1 Bernhard J. Blume, Vasenekstase (Ausschnitt),  
in: Rheinisches Landesmuseum Bonn (Hg.), Anna  
& Bernhard Blume, Köln 1992

### Teil B

Abb. 2 Robert Wilson, Installation im Themenbereich  
„Portrait“,  
in: Museum Boymanns-van-Beuningen, Portrait,  
Still Life, Landscape. Robert Wilson, Rotterdam  
1993

Abb. 3 Robert Wilson, Installation im Themenbereich  
„Portrait“,  
in: Museum Boymanns-van-Beuningen, Portrait,  
Still Life, Landscape. Robert Wilson, Rotterdam  
1993

Abb. 4 Anne Krefting, Zinkwanne. Ein Fotoessay, 1998

Abb. 5 Anne Krefting, Zinkwanne. Ein Fotoessay, 1998

Abb. 6 Anne Krefting, Zinkwanne. Ein Fotoessay, 1998

Abb. 7 Anne Krefting, Zinkwanne. Ein Fotoessay, 1998

Abb. 8 Anne Krefting, Zinkwanne. Ein Fotoessay, 1998

Abb. 9 Anne Krefting, Zinkwanne. Ein Fotoessay, 1998

Abb. 10 Anne Krefting, Zinkwanne. Ein Fotoessay, 1998

Abb. 11 Anne Krefting, Zinkwanne. Ein Fotoessay, 1998

Abb. 12 Anne Krefting, Zinkwanne. Ein Fotoessay, 1998

Abb. 13 Anne Krefting, Zinkwanne. Ein Fotoessay, 1998

Abb. 14 Anne Krefting, Zinkwanne. Ein Fotoessay, 1998

Abb. 15 Anne Krefting, Zinkwanne. Ein Fotoessay, 1998

Abb. 16 Sigrid Sigurdsson, Vor der Stille (Ausschnitt),  
in: Michael Fehr, Barbara Schellewald (Hg.), Sigrid  
Sigurdsson. Vor der Stille. Ein kollektives Ge-  
dächtnis, Köln 1995

Abb. 17 Sigrid Sigurdsson, Vor der Stille (Ausschnitt),  
in: Karl Ernst Osthaus-Museum: Sigrid Sigurds-  
son, Vor der Stille. Ein kollektives Gedächtnis,  
Hagen 1989

- Abb. 18 Sigrid Sigurdsson, Vor der Stille (Ausschnitt),  
in: Karl Ernst Osthaus-Museum: Sigrid Sigurds-  
son, Vor der Stille. Ein kollektives Gedächtnis,  
Hagen 1989
- Abb. 19 Sigrid Sigurdsson, Vor der Stille (Ausschnitt),  
in: Karl Ernst Osthaus-Museum: Sigrid Sigurds-  
son, Vor der Stille. Ein kollektives Gedächtnis,  
Hagen 1989
- Abb. 20 Lili Fischer, Duftgepäck,  
in: Heidelberger Kunstverein, Lili Fischer. Installa-  
tionen-Objekte-Zeichnungen, Heidelberg 1988
- Teil C**
- Abb. 21 Peter Greenaway, Vitrine im Themenbereich "Al-  
ter",  
in: Museum Boymans-van-Beuningen, Peter  
Greenaway. The Physical Self, Rotterdam 1991
- Abb. 22 Anne Krefting, Objektbibliothek. Stadtmuseum  
Hattingen, 1992
- Abb. 23 Anne Krefting, Drehung. Ein Keramikkrug des  
Hattinger Stadtmuseums, Fotos: Irma Bernd, 1994
- Abb. 24 Bernhard J. Blume, Vasenekstase (Ausschnitt),  
in: Rheinisches Landesmuseum Bonn (Hg.), Anna  
& Bernhard Blume, Köln 1992
- Abb. 25 Bernhard J. Blume, Vasenekstase (Ausschnitt),  
in: Rheinisches Landesmuseum Bonn (Hg.), Anna  
& Bernhard Blume, Köln 1992

Anmerkung: Aus speichertechnischen Gründen sind alle Abbil-  
dungen, von ursprünglich ganzseitigem A4-Format  
pro Bild, für die Veröffentlichung im Internet ver-  
kleinert worden.





































SCHEFF



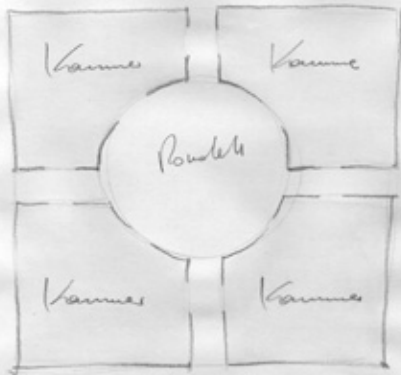


White document on the right page of the book. It features a logo at the top right that says "Gradhof" with a circular emblem below it. Below the logo is a table with several columns and rows. At the bottom of the document is a small photograph of a person standing in a doorway or near a structure. The document also contains various lines of text and other markings.









Die Kammer des Osjerkittkottak  
 unlager das Pondell mit  
 Themenbinden aus Stadtgeschichte  
 Die beiden Bereiche sind  
 abgegrenzt und abdrässig  
 ungleich (idealtypisch)









# Lebenslauf

Anne Krefting, geb. 1956 in Hagen (Westfalen)

- |           |  |
|-----------|--|
| 1976 - 83 | Studium Kunst und Anglistik an der Universität-GHS-Essen und der Polytechnic Wolverhampton (GB)<br>Abschluß: Erste Staatsprüfung |
| 1984 - 86 | Studienseminar Essen<br>Abschluß: Zweite Staatsprüfung   |
| 1986 - 87 | Aufbaustudium Kunstgeschichte an der Ruhr-Universität-Bochum   |
| seit 1983 | Malerin  |
| 1987 -90  | Ruhrlandmuseum, Abt. Archäologie, Essen<br>(Leitung der Museumswerkstatt)  |
| 1990 - 96 | Stadtmuseum Hattingen (Kustodin)   |
| 1994 - 00 | Promotionsstudium an der Carl-von-Ossietzky-Universität in Oldenburg   |
| seit 1997 | Universität zu Köln, Institut für Kunst und Kunsttheorie,<br>Abt. Textilgest./-wissenschaft (Lehrbeauftragte)                    |

**Hiermit versichere ich an Eides statt, daß ich die Arbeit selbständig verfaßt und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe.**

**gez. Anne Krefting**