

Raum, Ding, Betrachter

Der Kontext des Museumsraums

HG Merz und Pablo von Frankenberg

Inhalt

1. Museen: Kontexte | 143
2. Ausgestelltes: Dinge | 147
3. Fallbeispiele: Ausstellung und Architektur verbinden | 149
 - 3.1 Kunstkammer im Kunsthistorischen Museum Wien | 150
 - 3.2 Mercedes-Benz Museum Stuttgart | 154
 - 3.3 Gedenkstätte KZ Sachsenhausen | 158
4. Fazit | 162
- Literatur | 168

Anfang des 18. Jahrhunderts lösten sich die königlichen und fürstlichen Kunstsammlungen, Wunderkammern und andere Sammlungsbestände mehr und mehr von den feudalen Palästen und wurden in eigens errichteten Bauwerken untergebracht. Seither werden Museumsgebäude in erster Linie dafür errichtet, gesammelte Dinge aufzunehmen und öffentlich zu zeigen. Die Zugänglichkeit von gesammelten Objekten für eine breitere Öffentlichkeit ist weiterhin eines der wesentlichen Merkmale des Museums. Davon abgesehen ist das institutionelle Selbstverständnis des Museums relativ offen. Neben Aufgaben wie Sammeln, Konservieren und Forschen sollen Museen nach Maßgabe des International Council of Museums (ICOM), des größten internationalen Branchenverbunds, Dinge »zum Zwecke des Studiums, der Bildung und des Erlebens« ausstellen. Im angelsächsischen Raum darf das Museum, nebenbei bemerkt, durchaus auch dem Vergnügen dienen. Das wird im englischen Original der ICOM-Erklärung deutlich, in der von »education, study and enjoyment« die Rede ist.¹ Die museumspädagogischen Programme, die viele Museen mittlerweile anbieten, können nur zum Teil die ersten beiden Zweck-

¹ | Vgl. www.icom-deutschland.de/schwerpunkte-museumsdefinition.php und <http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>, zuletzt abgerufen am 07.04.2015.

setzungen abdecken, zumal beim Museum nicht von einem zielgerichteten Studium oder einer Bildung im Sinne von Ausbildung auszugehen ist. Ein klassischer Museumsbesuch mit oder ohne persönliche oder mediale Führung richtet sich eher an einer gewissen Ziellosigkeit aus, die für den deutschen Bildungsbegriff charakteristisch ist. Wenn man im musealen Sinne von Bildung spricht, trifft Reinhart Kosellecks Definition des Begriffs als »Autonomieanspruch, die Welt sich selbst einzuverwandeln« zu, und zwar seit Beginn der Kunst- und Wunderkammern bis zum heutigen Museum. Bildung bezieht sich, anders als in der französischen und angelsächsischen Tradition, weniger auf eine als politisch verstandene Gemeinschaft, als auf die Eigenbildung der Mitglieder dieser Gemeinschaft und ihre »persönliche Binnenreflexion«.² Wenn dies nun aber als Zweck des Museums gesetzt wird, folgt daraus in erster Linie eine Offenheit des musealen Angebots. Das Erleben (oder Vergnügen), das dem Bildungszweck anbei gestellt wird, macht diese Offenheit noch deutlicher. Das Erleben setzt jeden einzelnen Besucher in den Mittelpunkt. Es weicht den Versuch einer allgemeinen Definition der Aufgaben des Museums auf. Ein Museumsbesuch dient in aller Regel nicht einer schulisch verstandenen Ausbildung mit abprüfbaren Ergebnissen, sondern einem ergebnisoffenen Prozess der Auseinandersetzung mit Aspekten des kulturellen Erbes, oder, mit Gottfried Korff gesprochen, Identitäts- und Alteritätserfahrungen,³ dem Erleben des Fremden und des Eigenen.

Welchen Rahmen bietet das Museum dafür? Was sollten Architektur und Ausstellung leisten, um der Ziel- und Bedeutungsoffenheit des Museums gerecht zu werden? Drei Fallbeispiele zeigen, wie Ausstellungen auf architektonischer und gestalterischer Ebene der Offenheit der institutionellen Identität des Museums entgegen kommen und welche Auswirkungen dies auf die gezeigten Inhalte haben kann. Für die Kunstkammer im Kunsthistorischen Museum in Wien als erstem Fallbeispiel wurde ein bestehendes Raumgefüge klimatisch und lichttechnisch so ertüchtigt, dass es den konservatorischen Anforderungen einer einzigartigen Sammlung entspricht und die Sammlung ihre Wirkung in einem vorgegebenen räumlichen Gefüge optimal entfalten kann. Beim zweiten Beispiel, dem Mercedes-Benz Museum Stuttgart, wurde das Gehäuse, die Architektur, auf der Basis eines Drehbuchs der Ausstellung entwickelt. Es ist ein »Futteral«, das an den Inhalt angepasst ist. Beim dritten Fallbeispiel, der Gedenkstätte KZ Sachsenhausen, ist das Gehäuse selbst, in diesem Fall die baulichen Überreste eines KZ, das wichtigste Exponat. Die Geschichte des Ortes ist die zu vermittelnde Botschaft.

In den Fallbeispielen zeigt sich die Vielfalt museologischer Herangehensweisen. In der Kunstkammer stehen die Ordnung der Dinge im Raum, der

2 | R. Koselleck: Struktur der Bildung, S. 110.

3 | G. Korff: Speicher und/oder Generator, S. 169.

Dialog zwischen Raum und Ausstattung und die Aura der ausgestellten Dinge im Mittelpunkt. Das Mercedes-Benz Museum zeigt, wie ein Verschmelzen von Ausstellung und Gebäude ein kontinuierliches Narrativ innerhalb einer Ausstellung stärken und gleichzeitig flexible Räume schaffen kann. Die Gedenkstätte KZ Sachsenhausen steht für eine dichte Verknüpfung der Raum- mit der Exponatebene und für die spezifischen Herausforderungen, die ein Mahn- und Erinnerungsort an ein Museum als Ort des Studiums und der Bildung, aber eben auch des Erlebens stellt.

Der Analyse der Fallbeispiele wird die Betrachtung zweier für das Museum wichtiger Faktoren vorangestellt. Erstens bilden Museen einen besonderen, von der Lebenswelt losgelösten Kontext. Das für ein Museum gebaute und/oder genutzte Gebäude spielt für diesen Kontext eine entscheidende Rolle. Zweitens haben die Dinge, die im musealen Kontext gezeigt werden (und um die es im Museum hauptsächlich geht), bestimmte Eigenschaften bzw. nehmen diese im musealen Kontext an. Diese Eigenschaften und die Art ihrer inszenatorischen Rahmung hängen wiederum eng mit dem sie umgebenden Raum zusammen.

1. MUSEEN: KONTEXTE

Museen sind Profiteure der Zwischenwelt. Sie pflegen die vampiristische Praxis, Dinge aus ihrem lebensweltlichen Zusammenhang zu lösen und sie in das aseptische, vom hellen Licht des Tages verborgene Reich der Depots und Ausstellungsräume zu überführen. Das gilt nicht nur für den Stiefel des napoleonischen Soldaten oder das Skelett eines Mammuts. Es trifft nach Boris Groys auch auf Kunstwerke zu.⁴ Etwas weniger polemisch formuliert befriedigen Museen nicht nur die Neugier, sondern gerade auch die Altgier der Besucher.⁵ In den vergangenen Jahrzehnten kann man, wenn nicht von einem Museumsboom, so doch von einer Aufwertung des Musealen sprechen. Diese Aufwertung ging sowohl mit den großen historischen Ausstellungen der 1970er und 1980er Jahre als auch mit Blockbuster-Kunstaussstellungen wie »Das MoMA in Berlin« 2004 in der Neuen Nationalgalerie einher. Sie spiegelt

4 | Vgl. B. Groys: Unsterbliche Körper. Groys führt den Vampir als Akteur des Museums als heuristische Kategorie ein, um das Leben aus Sicht des Friedhofs oder das Kunstwerk aus Sicht des Museums (und damit entpolitisiert, entpsychologisiert etc.) anzuschauen und eine Vielfalt von Perspektiven entstehen zu lassen. In Anlehnung an Foucaults Heterotopien nennt er diese Vorgehensweise Hetero-Metanoia und setzt damit das Museum in die Nähe der Religion (μετάνοια, metanoia, Umkehr des Denkens, im Neuen Testament der Begriff für Buße).

5 | Vgl. F. Nietzsche: Unzeitgemäße Betrachtungen.

sich auch in der gestiegenen internationalen Bedeutung der Museumsarchitektur wider.⁶ Dieses in der Aufwertung des Musealen manifestierte Interesse für das Stillgestellte, der Drang nach Geschichte, die Gier nach dem Alten, längst Vergangenen bildet einen Widerspruch zu der subjektiv wahrgenommenen (oder journalistisch und teils auch wissenschaftlich herbeigeschriebenen) Beschleunigung der heutigen Lebenswelt mit ihrer simultanen Verfügbarkeit verschiedener Präsenzen. Dieser Widerspruch lässt sich nicht durch eine simple Kausalverkettung, etwa über eine Kompensation des Einen mit dem Anderen erklären.⁷

Anstatt das Museum einseitig auf vampiristische Altgier oder funktionalistische Kompensation festzulegen, sollte die institutionelle Offenheit des Museums gedanklich in den Vordergrund gerückt werden. Die Korff'schen Identitäts- und Alteritätserfahrungen, die ein Museumsbesuch bieten, sind letztlich nichts anderes als eine räumlich vermittelte kritische Auseinandersetzung mit dem, was man als Tradition und Traditionsbewusstsein bezeichnen könnte. Tradition definiert Heiner Treinen als »die Summe der überlieferten konstanten Wertvorstellungen, Denkweisen, Normen und deren symbolischen Darstellungen«. Traditionsbewusstsein ist für Treinen dagegen »die Legitimierung von Denk- und Handlungsschemata [...], die unter Hinweis auf deren Kontinuität erfolgt«.⁸ Das Museum, gleichgültig, ob es über eine kultur-, technik-, natur- oder kunsthistorische Sammlung verfügt, ist nicht der Pflege von Traditionen oder gar einer Stärkung des Traditionsbewusstseins verschrieben. Museen kümmern sich vielmehr um die kritisch-rationale Auseinandersetzung mit bestimmten Wertvorstellungen und Denkweisen. Sie fokussieren auf die bildlichen und symbolischen Darstellungen dieser Wertvorstellungen und Denkweisen und den historisch-soziokulturellen Handlungspraxen, die aus ihnen abgeleitet wurden. Die Aufwertung des Musealen ist also keinesfalls eine Aufwertung des Traditionsbewusstseins. Sie kann auch nicht als Kompensation gelesen werden. Vielmehr geht sie mit der Aufwertung »wissenschaftlich begründbar scheinende[r] Weltbilder« einher: »Vergangenheit erhält in diesem Prozeß eine neue Dimension: Traditionsbewußtsein wird durch historisches Bewußtsein abgelöst; d.h., es entsteht ein Anspruch auf Sichtbarkeit und rationale Deutung der Vergangenheit, wobei der legitimierende Gehalt dieser Vergangenheit zweitrangig wird«.⁹ Der wissenschaftliche Bezugsrahmen ist für das Museum der entscheidende Kontext, nicht die Verklärung oder Funktional-

6 | Vgl. P. v. Frankenberg: Internationalisierung der Museumsarchitektur.

7 | Wie dies immer wieder von Joachim Ritter, Hermann Lübke oder Odo Marquard probiert wurde (vgl. z.B. J. Ritter: Aufgaben der Geisteswissenschaften; H. Lübke: Geschichtsbegriff; O. Marquard: Inkompetenzkompensationskompetenz).

8 | H. Treinen: Soziologie des Museumswesens, S. 336.

9 | Ebd. S. 339.

lisierung von Vergangenenem. Die Interpretation eines Kunstwerks ist im Museum allein den Maßgaben des wissenschaftlichen Diskurses unterworfen. Im Privathaus des Sammlers oder im Atelier des Künstlers muss Kunstgeschichte (weniger orthodox betrachtet auch Soziologie, Geschichte, Kulturwissenschaft oder verwandte Fächer) hingegen nicht der dominante Bezugsrahmen für diejenigen sein, die mit dem Kunstwerk umgehen und es betrachten. Gleiches gilt für den Damhirsch, dessen ausgestopfter Kopf über dem Kamin des Hobbyjägers eine andere Bedeutung als im Naturkundemuseum hat.

Das Museum ist der Ort, an dem Dinge aus ihrem lebensweltlichen Zusammenhang herausgelöst, dekontextualisiert und in einen neuen Zusammenhang gestellt, rekontextualisiert werden.¹⁰ Das Museumsgebäude ist die Voraussetzung für die Kontexttransformation der Dinge. Ob es sich um einen Museumsneubau oder die Umwidmung eines bestehenden Gebäudes handelt, spielt dabei keine Rolle – der Museumsraum ist immer architektonisch definiert. Auch virtuelle Museen, die dieser These auf den ersten Blick zu widersprechen scheinen, orientieren sich immer wieder an »realen« architektonischen Räumen.¹¹

Aus dieser simplen Versuchsanordnung (Übergang eines Dings von lebensweltliche in museale Kontexte) ergeben sich unendlich scheinende Konstellationen, die sich zwischen den Polen rationaler Wissenschaftlichkeit und auratischer Exponatwirkung auffalten. Die Übertragung eines Dings in den Kontext des Museums heißt nicht, dass seine multiplen Bedeutungsschichten neutralisiert werden. Vielmehr schälen sich die Bedeutungsschichten je nach Ausstellung, Erkenntnisinteresse, Raumgefüge, Anordnung bzw. Nachbarschaft mit anderen Museumsdingen auf spezifische Weise heraus. Das Gebäude des Museums markiert auf materieller Ebene den Wechsel des Kontexts der Dinge. Angesichts einer zum Ikonischen tendierenden Museumsarchitektur macht ein Museumsgebäude diesen Wechsel weithin sichtbar. Davon abgesehen sind im Museumsgebäude die Komposition der Räume und das Arrangement der Dinge entscheidend, um den Bedeutungsschichten der Exponate gerecht zu werden. Die Besucher erfahren die Museumsinhalte, indem sie die Museumsräume durchschreiten. Die Anordnung der Dinge im Raum, die

10 | Zur De- und Rekontextualisierung vgl. G. Korff: Betörung durch Reflexion.

11 | Eines der ausgefeiltesten virtuellen Museen, das Adobe Museum of Digital Media (www.adobemuseum.com, 16.06.2011; 2010 geöffnet, wurde es ca. 2013 wieder vom Netz genommen), hat ein Architekturteam angeheuert, das einen 3D-Entwurf erarbeitet haben, dessen »Räume« Grundlage für den Aufbau der Seite ist. Ähnlich auch das Guggenheim Virtual Museum, das von Asymptote Architects entworfen wurde (das Guggenheim Virtual Museum ist nie online gegangen, für eine Projektbeschreibung siehe <https://web.archive.org/web/20100730052508/www.asymptote.net/art-objects-and-editions/guggenheim-virtual-museum>, 20.04.2015).

Juxtaposition der Objekte und die Präsentation des einzelnen Exponats geben dieser Erfahrung Gestalt.¹² Sie ermöglichen den Besuchern, durch Blickbeziehungen Zusammenhänge zu verstehen, die einerseits durch die Gestaltung der Ausstellung vorgegeben, andererseits von jedem Besucher neu und anders hergestellt werden – je nach spezifischen Interessen, Vorbildung, Richtung des gewählten Rundgangs, Dauer des Aufenthalts, Art der Begleitung, akuter persönlicher Verfassung etc.¹³

Die Gleichzeitigkeit heterogener Dinge und Inhalte, die jede Ausstellung kennzeichnet, macht das Museum zu einer Heterotopie, zu einem Ort, der verschiedene Zeiten und Räume vereint.¹⁴ Diese Heterotopie zu gliedern, ohne sie zu zerstören, das Gleichgewicht des Ungleichartigen aufrechtzuerhalten und dabei dennoch den unterschiedlichen Besuchergruppen Orientierungslinien an die Hand zu geben, ist wesentliche Aufgabe der Ausstellungsgestaltung. Wenn der dominante Kontext des Museums ein rational-wissenschaftlicher ist und die Museumsdinge und ihre Anordnung mehrere Lesarten zulassen, ist die primäre Aufgabe des Museums, dem Denken und der Wahrnehmung Raum zu geben. Um diese Offenheit – die Bedeutungsoffenheit musealer Anordnungen und die entsprechende kognitive und emotionale Offenheit eines Museumsbesuchs – zu gewährleisten, sollte eine Ausstellung keinesfalls axiomatisch konzipiert werden. Eine Ausstellung sollte die Möglichkeit offen lassen, die Bedingungen zu hinterfragen, durch die Ordnungen und damit Wissenszusammenhänge entstehen. Das heißt, dass die Rekontextualisierung der Dinge im geschützten Rahmen des Museums einerseits präzise genug erfolgen muss, damit die Dinge im Kontext einer jeweiligen Ausstellung ihre Geschichten erzählen. Andererseits darf die Rekontextualisierung Eigenart und Eigensinn der Dinge nicht einschränken, sondern sollte ihre weiteren Bedeu-

12 | Juxtaposition ist ein Begriff, der im museologischen Diskurs dafür verwendet wird, das Verhältnis unmittelbar in einem räumlichen Zusammenhang ausgestellter Objekte zueinander zu beschreiben. Dieses Verhältnis impliziert nicht zwingend eine inhaltliche oder sonstige Beziehung benachbarter Exponate. Die Bedeutungsoffenheit der Juxtaposition ist ein Wesensmerkmal von Museen und Ausstellungen.

13 | Welch großen Einfluss die individuelle Vorbildung auf den Besuch eines Museums haben, haben die Studien z.B. Pierre Bourdieu und Heiner Treinens gezeigt (vgl. u.a. P. Bourdieu/A. Darbel: *Liebe zur Kunst*; H. Treinen: *Museumspädagogik und Besucherverhalten*). Vorbildung kann für viele der angeführten Faktoren als determinierend angenommen werden. Inwieweit die Kontingenz musealer Arrangements, also die Möglichkeit, die gleichen Objekte anders anzuordnen, andere Objekte für ähnliche Aussagen zu nehmen, Gestaltungskonzepte zu modifizieren etc. die Vorbildung als determinierender Faktor wenn nicht ausgleichen, so doch zumindest teilweise nivellieren kann, ist eine bisher noch nicht untersuchte Fragestellung.

14 | Vgl. M. Foucault: *Other Spaces*.

tungsschichten zumindest latent mitführen, auch wenn nur ein bestimmter Ausschnitt des Dingkontexts relevant ist.

2. AUSGESTELLTES: DINGE

Museumsdinge besitzen eine Eigenlogik. Sie sind dem unmittelbaren Handeln, Berühren und Verändern entzogen. Sie können im Kontext des Museums nicht auf ihre Form und Funktionalität reduziert werden, wie dies in einem lebensweltlichen Kontext möglich ist. »Die Dynamik des Stillgestellten«¹⁵ sorgt dafür, dass die Bedeutungsschichten der Dinge stärker in den Vordergrund treten und sich je nach Art der Rekontextualisierung verändern. Form und symbolischer Gehalt eines Dings sind dabei unabhängig voneinander und können sich auch unabhängig wandeln. Museumsdinge haben in ihrer Materialität eine zugleich sinnliche, suggestive und symbolische Kraft, deren vielfältige Bezugsebenen gerade in ihrem zweiten Leben im Museum zur Geltung kommen. Vereinfacht ausgedrückt hat das Exponat, ruht es noch im Depot, eine andere sinnliche und symbolische Anmutung als perfekt inszeniert und illuminiert im Ausstellungsraum. Wenn man ersteren Zustand als musealisiert beschreibt, wird das Exponat im Ausstellungsraum aktualisiert.¹⁶ Zwischen dem musealisierten und dem aktualisierten Zustand und auch innerhalb beider Zustände gibt es vielfache Abstufungen.

Krzysztof Pomian spricht in Hinblick auf Museumsdinge von »Semiophoren«, von Bedeutungsträgern, und akzentuiert damit die Aura der Objekte. Die Materialität der Dinge schafft eine unmittelbare Nähe. Ihre Bedeutung wiederum verweist auf einen nicht klar zu definierenden Abstand, auf eine Ferne. Jedes Objekt, das einmal musealisiert ist, wird zum Semiophor.¹⁷ Im Museum spielt der Gebrauchswert der Dinge keine Rolle mehr, sondern allein ihre Bedeutung. Im Zwischenraum der einzigartigen Präsenz des Dings im Museum und den zeitlichen und räumlichen Entfernungen, die es verkörpert, entsteht die Aura. Nicht nur Museumsdinge besitzen Aura. Nach Walter Benjamin kann die Aura eine Eigenschaft jedes Dings sein.¹⁸ Im Museum aber steht

15 | So der Titel einer philosophischen Studie zum Museum (S. Ratt: Dynamik des Stillgestellten).

16 | Vgl. dazu G. Korff: Sieben Fragen.

17 | Vgl. K. Pomian: Ursprung des Museums, insbes. S. 92 und 94.

18 | »Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinnst aus Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.« (W. Benjamin: Kunstwerk, S. 383)

die Aura der Dinge im Vordergrund. In ihr konzentriert sich das Eigene und das Fremde, das Hier und das Dort, das Jetzt und das Wann-Anders. Im Museum wirken die verschiedenen Zeiten und Orte der Dinge fort. Sie sind latent vorhanden und scheinen je nach Blickwinkel, je nach musealer Inszenierung, je nach Kontext der Ausstellung anders auf. Inwieweit die Aura etwas Gemachtes, in das Objekt durch den Betrachter Projiziertes ist, und bis zu welchem Grade sie eine inhärente Objekteigenschaft ist, lässt der spezifische Kontext des Museums offen. Für die Museumspraxis ist dies ein wesentlicher Punkt. Ob es sich um eine Ausstellung mit den Meisterwerken des Surrealismus, Kriegsgerät aus dem Ersten Weltkrieg oder Skulpturen der Khmer oder Cham handelt – wie mit der Aura der Objekte umgegangen wird, ist nicht festgelegt und kann sich für ein und dasselbe Objekt in verschiedenen musealen Zusammenhängen deutlich unterscheiden. Ein Museumsding kann auch zum Fetisch werden, zu einem Ding, an das »Verehrungs-, Furcht- oder Wunschmotive gebunden« sind. Das Begehren, das in einem Fetisch verobjektiviert wird, überführt die Aura in ein »zwanghaftes« Verhältnis zwischen Objekt und Betrachter, zwischen Fetisch und Fetischist: »Diese Obligation durch eine pseudo-objektive Macht verhindert die Einsicht, dass es der Fetischist selbst ist, der den Fetisch und die Beziehung zu ihm kreiert.«¹⁹ Die Distanz, die zwischen einem auratischen Objekt und dem Betrachter entsteht, indem sich der Betrachter die Ursachen der auratischen Wirkung (zumindest in Teilen) ins Bewusstsein rufen kann, fällt bei einem Fetischobjekt weg. Die Illusion des Fetisch lässt sich für den Fetischisten nicht hinterfragen, sonst wäre es kein Fetisch.

Die Aura der Dinge verleiht dem Museum neben dem rational-wissenschaftlichen einen weiteren, nicht minder wichtigen Bezugsrahmen. Wissenschaft und Forschung sind immer wieder Voraussetzung für die Entstehung von Aura. Beispielsweise weiß man erst durch langjährige Untersuchungen ein wenig mehr über Herkunft und Bedeutung der Himmelscheibe von Nebrach oder des Pergamon-Altars. Erst die wissenschaftliche Taxinomie macht das Mammut-Skelett zum auratischen Objekt. Und auch die kunsthistorische Einordnung einer Radierung von Piranesi stärkt ihre Bedeutung und Aura. Dennoch ist Aura, schenkt man den Ausführungen Benjamins Glauben, eine Kategorie, die auch abseits der epistemischen Komponente wirkt. Einerseits verschwindet die Mystik der »Ferne, so nah sie sein mag«²⁰ und ihre symbolische Verkörperung im Objekt der Anschauung nicht dadurch, dass man diese Ferne in all ihren Facetten erklärt. Andererseits braucht man nicht für jedes Museumsding in gleichem Maße den wissenschaftlichen Bezugsrahmen, um

19 | H. Böhme: Fetischismus, S. 17. Vgl. zum Fetischcharakter von Dingen auch K.-H. Kohl: Macht der Dinge.

20 | Vgl. Anm. 17.

seine auratischen Qualitäten mitzubekommen, denn Aura entzieht sich weitestgehend der kognitiven Ebene.

Die Inszenierung eines Dings, die seine auratischen Qualitäten hervorhebt, kann nach Roland Barthes sogar umgekehrt die Wissenschaft der Aura nachzeitig machen. Der museale Erkenntnisprozess, wie jede Auseinandersetzung mit ästhetisierten Artefakten, beinhaltet nach Barthes ein »punctum« und ein »studium«. Das »punctum« löst die Aufmerksamkeit des Besuchers aus und führt zum »studium«, der näheren Beschäftigung mit dem Exponat.²¹ Auch wenn »punctum« und Aura nicht deckungsgleich sind, so kann man im Museum davon ausgehen, dass das »punctum« eines Exponats immer mit seiner Aura zu tun hat, sich Aura aber niemals nur im »punctum« erschöpft.

Die Aura der Museumsdinge ist eingefasst in das, was man mit Gernot Böhme Atmosphäre nennen kann: »Die Atmosphäre ist die gemeinsame Wirklichkeit des Wahrnehmenden und Wahrgenommenen. Sie ist die Wirklichkeit des Wahrgenommenen als Sphäre seiner Anwesenheit und die Wirklichkeit des Wahrnehmenden, insofern er, die Atmosphäre spürend, in bestimmter Weise leiblich anwesend ist.«²² Abgesehen vom rational-wissenschaftlichen Bezugsrahmen, der je nach Museumstyp und Region variieren kann, haben sich Konzeption und Gestaltung einer Ausstellung mit diesen drei Faktoren, dem »punctum«, der Aura und der Atmosphäre auseinanderzusetzen und sie in räumlich-epistemische Arrangements zu übersetzen.

3. FALLBEISPIELE: AUSSTELLUNG UND ARCHITEKTUR VERBINDEN

Die Fallbeispiele sind ein kleiner Ausschnitt aus der Vielfalt der Museumswelt. Ein kunsthistorisches Museum, ein zeit- und technikgeschichtliches Museum und eine Gedenkstätte als musealer Ort, die sich nicht nur hinsichtlich ihrer Exponate, sondern auch hinsichtlich ihrer architektonischen Voraussetzungen wesentlich voneinander unterscheiden, können auf den ersten Blick nur schwer miteinander verglichen werden. Die Vergleichsebene ergibt sich aus der Verbindung, die Architektur und Ausstellung miteinander eingehen. Auf dieser übergeordneten Ebene zeigt sich, dass ein Museum, dessen Architektur von den Inhalten her gedacht wird, der Zielsetzung des Museums als ein Ort des ziellosen Sich-Bildens und offenen Erlebens des Fremden und des Eigenen am nächsten kommt. Die Vorzeitigkeit der inhaltlichen Ebene bedeu-

²¹ | Das »studium« verläuft immer im Rahmen einer kulturellen Vorbildung, einer Sozialisation des Sehens, wohingegen das »punctum« etwas eher Zufälliges ist. Vgl. R. Barthes: *Helle Kammer*.

²² | G. Böhme: *Atmosphäre*, S. 34.

tet dabei keineswegs eine Einschränkung der Flexibilität des Museumsgebäudes.

3.1 **Kunstkammer im Kunsthistorischen Museum Wien**

Das Kunsthistorische Museum in Wien wurde von Gottfried Semper und Carl von Hasenauer erbaut und 1891 eröffnet. Es handelt sich um einen klassischen Museumsbau des 19. Jahrhunderts, der sich stilistisch an die Herrscherpaläste anlehnt, aus denen die Sammlungsbestände stammen. Gleichzeitig ist der Bau mit dem Anspruch der bürgerlichen Aneignung dieser Sammlungen ausgestattet.²³ Die Ausstellungsräume sind als Enfilade von Galerien angelegt, welche die Besucher nacheinander durchschreiten. In den Galerieräumen eines Flügels der Anlage ist die Kunstkammer untergebracht. Sie besteht aus der Habsburger Sammlung von Kunst und Kunsthandwerk und wurde erstmals im 1891 eröffneten Kunsthistorischen Museum öffentlich ausgestellt. Die Sammlung firmierte unter dem etwas despektierlichen Titel »Sammlung kunstindustrieller Güter«, bis man sich 1990 entschied, diese irreführende Bezeichnung in »Kunstkammer« zu ändern. Anders als das Grüne Gewölbe in Dresden besteht die Wiener Kunstkammer nicht aus einer historisch gewachsenen Einheit von Raum, Einrichtung und Exponaten. Der Kontext der Wiener Kunstkammer ist nicht der eines historischen Gesamtkunstwerks. In Dresden bedingen sich Architektur, Ausstellung und Exponate gegenseitig. Sie gehen eine Symbiose ein. In Wien hingegen führen Architektur und Ausstellung ein Eigenleben, das sich gegenseitig respektiert. In der 2013 neugestalteten Kunstkammer sind die Exponate im Gegensatz zu Dresden dekontextualisiert und nicht nach Gattungen sortiert, sondern in einer chronologischen Ordnung rekontextualisiert. Sempers Architektur ist primär die räumliche Fassung der Ausstellung. Andererseits ist sie aber selbst Exponat und Bestandteil der Geschichte der Sammlung. Die unter Denkmalschutz stehenden Räume wurden behutsam renoviert. Sie führen zwar ein Eigenleben, drängen sich in ihrer Wirkung aber nicht in den Vordergrund.

Fast alle Objekte der Sammlung wurden vereinzelt und mussten in Klimavitrinen untergebracht werden, um den konservatorischen Ansprüchen gerecht zu werden. Nur Tapisserien, Gemälde und Grossskulpturen konnten offen ausgestellt werden. Nicht Objektarrangements innerhalb der Vitrinen ermöglichen den Dialog zwischen den Exponaten, sondern die räumliche Stellung der Objektvitrinen zueinander. Für eine adäquate Präsentation der aussergewöhnlichen Exponate mussten die Vitrinen sich zwar gegenüber der Architektur behaupten, sich aber trotzdem in ihrer Gestaltung zurücknehmen. Nichts sollte das Erleben der Exponate stören. Die Arbeit an der räum-

23 | Vgl. dazu K. Kretschmann: Räume öffnen sich, S. 15 und 72.

lichen Dinganordnung, die Entwicklung und das Testen von alternativen Ordnungsstrukturen bildeten einen wesentlichen Teil der Konzeption.

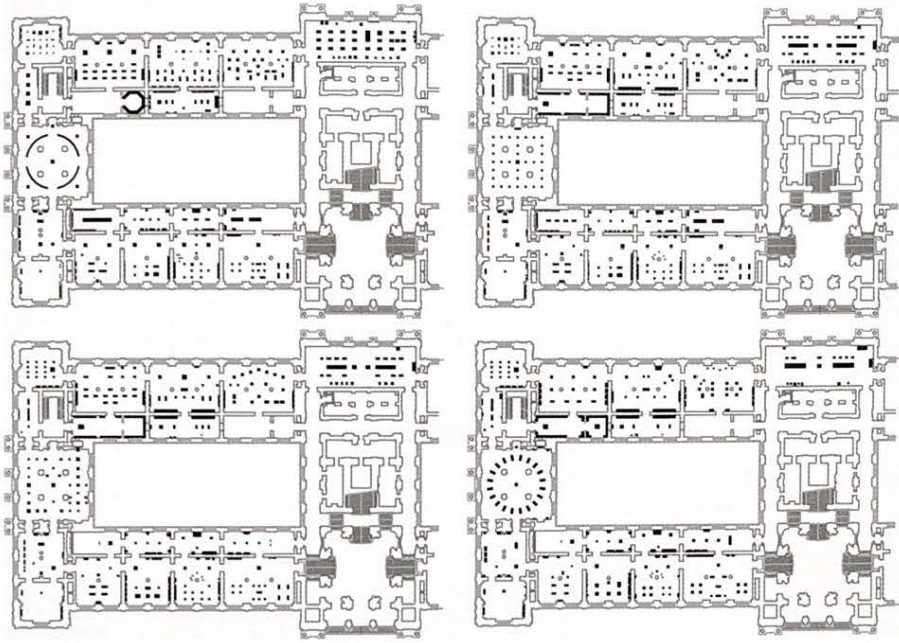


Abbildung 1: Ordnung als »Schwebezustand über dem Abgrund«²⁴:
Variantenbildung nach inhaltlichen, gestalterischen und kontextuellen Gesichtspunkten (© HG Merz)

In allen Sälen wurde versucht, die Ordnung der Dinge (und damit der Vitrinen) auf drei Hauptfaktoren abzustimmen: thematische und inhaltliche Ordnung, Bezüge der Exponaten untereinander und der Dialog zwischen Ausstellungsmöbeln und Raum. So werden im Rudolphsaal die Sammlungsvitrinen kreisförmig um eine Büste des Sammlers der hier gezeigten Objekte gruppiert. Die Anordnung antwortet zum einen auf die neun Deckenfelder und stellt zum anderen den Sammler inmitten seiner Objekte.

24 | W. Benjamin: Rede über das Sammeln, S. 214.

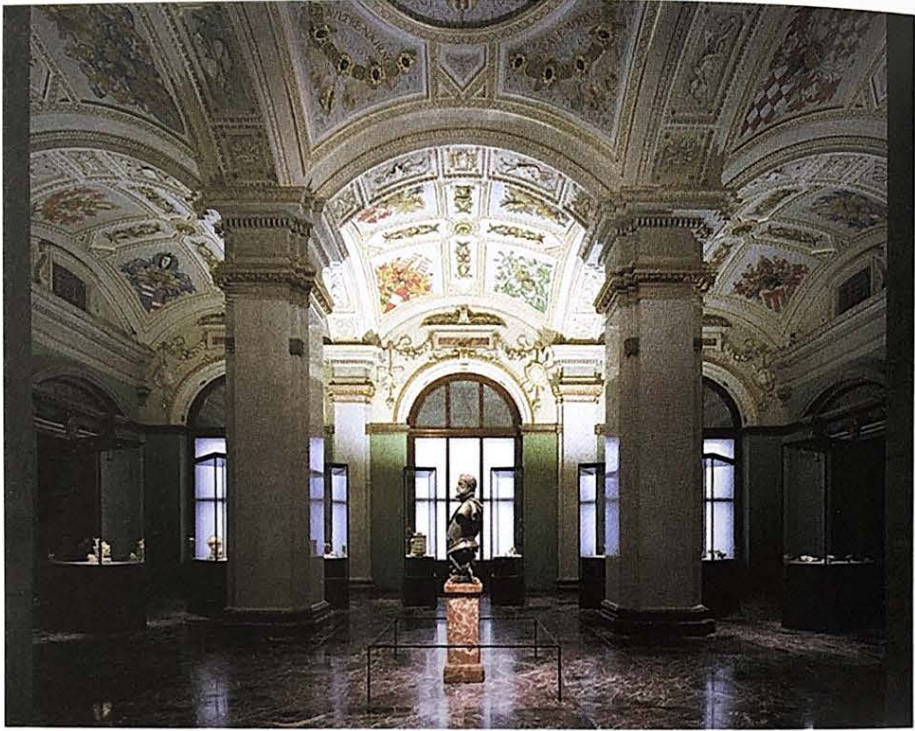


Abbildung 2: Geschichte und Kontext der Dinge in ihrem Zwischenraum entstehen lassen: Büste Kaiser Rudolfs II. inmitten seiner Sammlung (© Brigida González, Stuttgart)

Im Saal 25 hingegen werden die Exotica in einer sehr dichten Aufstellung präsentiert, um dem Besucher das Gefühl der Fülle einer tradierten Schatz- oder Wunderkammer zu vermitteln. Anders im Saliera-Saal: hier sollten nur wenige Exponate im Raum wirken, um der Aura des Meisterwerks Benvenuto Cellinis genügend Platz zu lassen.

Neben der Ordnung der Dinge war die Lichtregie ein wesentlicher Faktor der Neugestaltung der Kunstkammer. Das Licht sollte die Atmosphäre in den Räumen bilden, nicht die Ausstellungsmöbel. Für das Allgemeinlicht wurde zusammen mit Olafur Eliasson dessen Star-Brick Luster so modifiziert, dass zum einen die bemalten Decken mit indirektem Licht gewaschen und zum anderen freistehende Exponate direkt ausgeleuchtet werden können. Die Luster fügen sich wie selbstverständlich in die Kreuzgewölbe ein und werden trotz ihrer expressiven Formsprache kaum wahrgenommen. Alles andere Licht ist in den Vitrinen untergebracht. Kleine Strahler in den Deckeln der übermannshohen Vitrinen leuchten die Exponate aus. Betrachtet man die Exponate, nimmt man die LED-Strahler nicht wahr. Die Exponate scheinen aus sich heraus zu leuchten.



Abbildung 3: Zeitschichten und Orte überlagern sich, Bedeutungsräume öffnen sich: die Aura der Saliera von Benvenuto Cellini (© Brigida González, Stuttgart)

Das Leitmotiv der Gestaltung der Kunstkammer ist die selbstverständlich wahrgenommene Einheit von Raum, Ausstellungsmöbel, Licht und Exponat.

Keine zusätzliche didaktische Rahmung, keine Exponathilfsmittel oder aufdringliche Texte im Sichtfeld hindern die Besucher daran, die Aura der Exponate zu erleben.

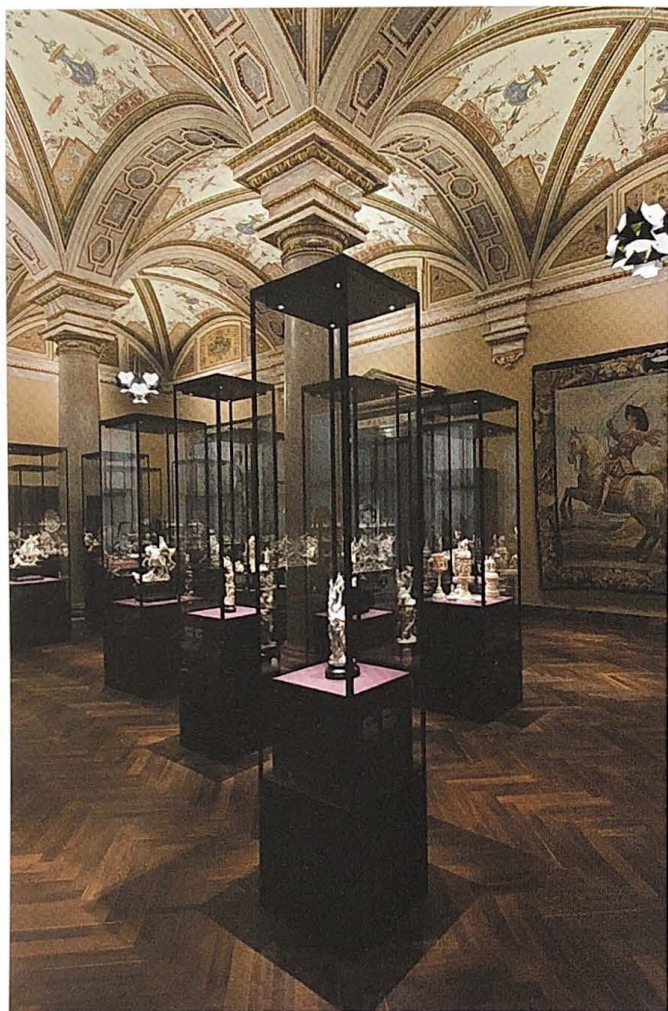


Abbildung 4: Einheit aus Raum, Licht, Vitrinen und Exponaten (© Kunsthistorisches Museum Wien)

3.2 Mercedes-Benz Museum Stuttgart

Wie in den meisten kunsthistorischen Museen spricht in der Kunstkammer jedes Exponat für sich, erzählt seine eigene Geschichte, und wirkt in erster Linie über seine Ästhetik. Stilistische Bezüge, künstlerische Techniken oder allgemein Entstehungszeiträume lassen Gruppierungen zu, die durch Hinzufügen oder Entfernen einer oder mehrerer Objekte nicht zwangsläufig gestört werden. Im Zentrum bleiben die Geschichte und vor allem die Form des Exponats und die kunsthistorischen Bezüge, diese Form zu entschlüsseln. Anders ist dies in episch angelegten kulturhistorischen Museen, in Museen also, die ihre Sammlung unter einem narrativen Prinzip vereint ausstellen. Sie bil-

den auf diese Weise einen mehr oder minder abgeschlossenen Kosmos, eine Erzählung, welche die Besucher am Anfang der Ausstellung abholt und über die Dauer ihres Besuchs begleitet. Die inszenatorische Rahmung macht die ausgestellten Dinge zu Zeugen, rückt den ereignisgeschichtlichen Kontext in den Vordergrund und bringt sie zum Sprechen. Epische Museen wie das Mercedes-Benz Museum erzählen Geschichte mit Dingen, im Gegensatz zur Kunstkammer, in der die Dinge Geschichten erzählen.

Das 2006 neu eröffnete Mercedes-Benz Museum ist als Firmenmuseum kein klassisch kulturhistorisches Museum. Die Konzeption der Ausstellung verknüpft die Geschichte der Marke eng mit der deutschen und der internationalen Geschichte von der Erfindung des Automobils 1886 bis heute. Die Marke wird nicht nur als Hersteller von Konsumwaren betrachtet, sondern als gewachsene Institution, welche die Identitäten von Orten, Regionen, Generationen von Arbeitern, Angestellten und Konsumenten konstituiert und verändert hat.

Die museologische Herangehensweise spiegelt sich in der Architektur des Gebäudes, da das Ausstellungskonzept Grundlage für die Ausschreibung des Architekturwettbewerbs war. Das Museumsgebäude von Ben van Berkel (UNStudio) ist quasi um die Ausstellung herum entstanden. In einer Doppelhelix schraubt sich das zentrale Narrativ, das die Entwicklung der Marke mit der deutschen Geschichte und der Weltgeschichte verbindet, von der obersten Ebene herunter. Die Chronologie der Epochenkabinette befindet sich dabei im einen und die Themenkabinette im zweiten Strang der Helix. Es entsteht eine Enfilade von Räumen, die letztlich der eines klassischen Museums des 19. Jahrhundert ähnelt. Allerdings findet im Mercedes-Benz Museum die Reihung der Räume nicht auf der gleichen Ebene statt, sondern höhenversetzt und um jeweils 120 Grad gedreht. Die höhenversetzten Räume sind über Rampen verbunden, die ebenfalls als Ausstellungsfläche dienen und den Wechsel der Ebenen verschwimmen lassen. Die trotz expressiver Architektur eher klassische Abfolge von Räumen und die Querverbindungen zwischen den beiden Strängen der Doppelhelix ergeben eine Flexibilität, die auch für Dauerausstellungen geeignet ist, die nicht dem ursprünglichen, den Architekturprozess informierenden Konzept entsprechen.

Die Epochenkabinette haben eine wiederkehrende Struktur. Die »illustrierte Chronik« mit ikonografischen Zeitbildern führt den Besucher in die jeweilige Epoche ein. Die »Szene« im Zentrum zeigt die wichtigsten Fahrzeugexponate der Epoche als Solitäre ohne große Erläuterung.

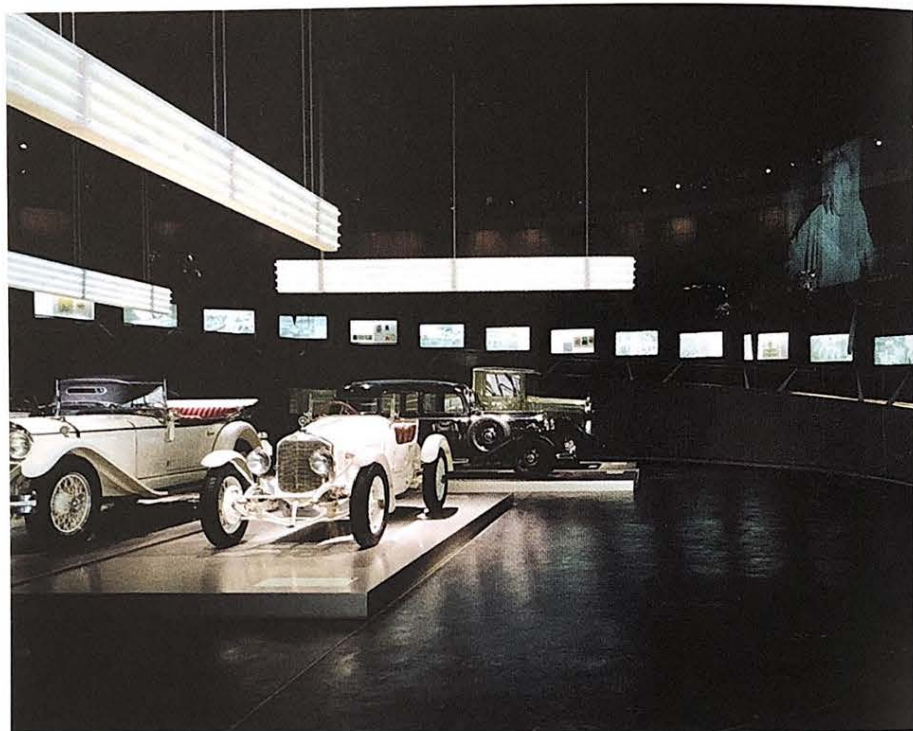


Abbildung 5: Im Vordergrund die Szene, im Hintergrund die Illustrierte Chronik, dazwischen ein durchsichtiger Kettenvorhang als Projektionsfläche (© Brigida González, Stuttgart)

Die Werkbank an der Seite liefert die notwendigen zeitgeschichtlichen und technischen Zusatzinformationen. Die Besucher sollen Dinge entdecken, Zusammenhänge spielerisch erfassen und historische Kenntnisse neu justieren. Der Korff'sche Dreiklang aus Gehen, Sehen und Verstehen wird durch die Synthese aus Ausstellung und Architektur unterstützt. Die Doppelhelix gibt einerseits einen klaren Pfad durch die Ausstellung vor, der mit der wiederkehrenden Strukturierung der einzelnen Ausstellungseinheiten eine klare Orientierung ermöglicht. Andererseits kann auf jeder Ebene der Helixstrang gewechselt und verschiedene Erfahrungsebenen miteinander verwoben werden. Aussichtspunkte innerhalb einer Epoche und Durchblicke zwischen den Epochenkabinetten durch das zentrale Atrium erleichtern es, technik-, ästhetik- und kulturgeschichtliche Zusammenhänge zu sehen und zu verstehen.



Abbildung 6: Gehen, Sehen, Verstehen: Durchblicke schaffen neue Zusammenhänge (© Daimler AG)

Zusätzliche inhaltliche Ebenen wie z.B. die »33 Extras« brechen die großformatige Perspektive, die sowohl die Hauptexponate als auch die Architektur fordern, immer wieder auf, um bestimmte, eher unterhaltsame Details aus der kulturhistorischen Entwicklung des Automobils vorzustellen. Die unterschiedlichen Ebenen des Museums halten die Aufmerksamkeit der Besucher wach und ergeben zusammen ein Tableau der Ursprünge, Ausprägungen und Folgen motorisierter Mobilität.

Die Verbindung zwischen Architektur, Ausstellungsgestaltung und Exponat ist im Mercedes-Benz Museum so weit gediehen, dass eins das andere symbiotisch bedingt. Keiner der Elemente spielt sich in den Vordergrund, keine Disziplin führt ein Eigenleben. Der Dialog zwischen Architektur, Ausstellungsgestaltung, Medien und Exponaten wirkt selbstverständlich und ermöglicht ein durchgehendes Narrativ.

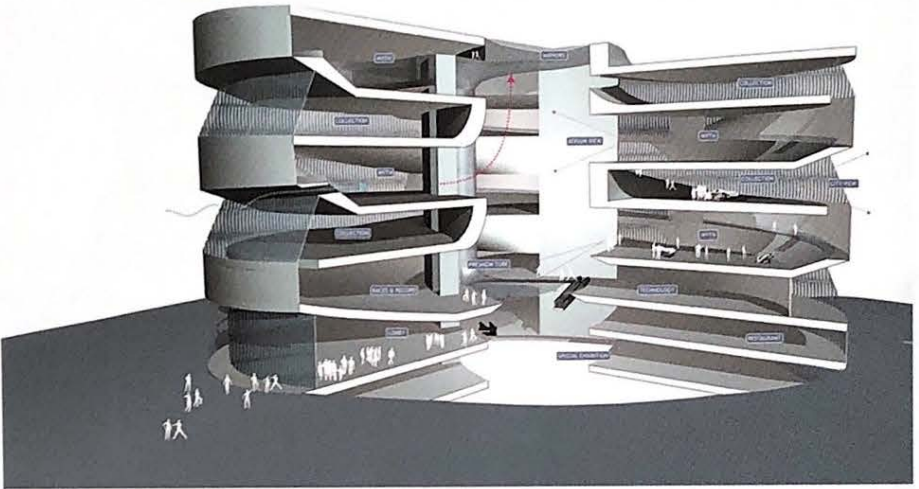


Abbildung 7: Die Architektur als organische Umsetzung des inhaltlichen Konzepts und flexibles Ausstellungshaus zugleich (© UNStudio)

3.3 Gedenkstätte KZ Sachsenhausen

Beim Mercedes-Benz Museum bilden Architektur und Ausstellung eine Einheit. Die architektonische Formsprache ist durch die gezeigten Inhalte informiert. In der Gedenkstätte KZ Sachsenhausen kann ebenfalls zwischen Exponatebene und Architektur an den meisten Stellen kein Unterschied gemacht werden. Allerdings ist hier die Architektur nicht aus der museal-inhaltlichen Ebene heraus entstanden. Der Ort und die noch vorhandene historische Bausubstanz sind als Original-Schauplätze selbst die inhaltliche Ebene, sind selbst die Exponate.

Das KZ Sachsenhausen wurde 1936 kurz vor der Olympiade als idealtypisches Modelllager, als das »KZ der Reichshauptstadt« von einem Architekten geplant und gebaut. Funktionale Überlegungen verbanden sich mit der architektonischen Symbolisierung von Kontrolle und Terror. Das Häftlingslager wurde in Form eines gleichschenkligen Dreiecks angelegt, in dem alle Gebäude fächerförmig um die Mittelachse gruppiert und auf den Turm A, den Sitz der SS-Lagerleitung in der Mitte der Grundlinie des Dreiecks bezogen waren. Durch die fächerförmige Anordnung konnte das gesamte Lager mit nur einem Maschinengewehr im Turm A beherrscht werden. 1945 wurde das Lager von der Roten Armee befreit und als Internierungslager benutzt, bis es 1950 der Nationalen Volksarmee übergeben und militärisch genutzt wurde. Später wurden die meisten Baracken geschleift und von der Bevölkerung als Bau- und Brennmaterial verwendet. Die Vernichtungsstation Z wurde 1953 gesprengt.

An derselben Stelle wollte – welch Absurdität – die NVA einen Schießgarten anlegen. Nach Protesten internationaler Opferverbände entschloss man sich, nach Buchenwald und Ravensbrück eine dritte »Nationale Mahn- und Gedenkstätte« einzurichten. Das »Buchenwaldkollektiv«, das für diese erneute Transformation zuständig war, überformte das Lagerdreieck mit einer interpretierenden Denkmalanlage. Laut den Planern ist »bei den Lagern auf deutschem Boden [...] die Überwindung der SS-Herrschaft durch Abtragen der Reste und durch eine planmässige Gestaltung zum Ausdruck zu bringen«.²⁵ Es entstand ein Landschaftspark mit Kranzabwurfstelle. Nur wenig Authentisches war erhalten geblieben. Die im Rahmen eines internationalen Wettbewerbs 1998 mit dem 1. Preis ausgezeichnete Gesamtkonzeption der Gedenkstätte Sachsenhausen nähert das Gelände wieder der historischen Struktur des KZ an. Die totalitäre Lagergeometrie wird aufgezeigt, ohne den Besuchern die historische Distanz und die Möglichkeit zu eigenen Deutungen zu nehmen. Die rigide Struktur des »Ideallagers« und die fächerförmige Anordnung der Baracken wurde durch mit Grauwacke gefüllte »Abdrücke« der Standorte wieder sichtbar gemacht. Die Zeitschicht des Buchenwaldkollektivs wurde in das neue Konzept integriert und ist nach wie vor gegenwärtig. Sie wurde lediglich wie bei einem Palimpsest überschrieben.



Abbildung 8: Überschreibung des Orts mit gestalterischen Mitteln (© Udo Meinel, Berlin)

²⁵ | www.stiftung-bg.de/gums/de/geschichte/natmahn/natmahn03.htm (20.04.2015).

Die Öffnung, die das Buchenwaldkollektiv zwischen Lager und Vernichtungsstation Z geschlagen hatte, konterkarierte die ursprüngliche Situation. Die Häftlinge im Lager konnten nicht sehen, wo sie umgebracht wurden, sie konnten es nur ahnen. In der Neugestaltung der Gedenkstätte wurde seine Abgeschlossenheit für die Erlebbarkeit des Lagerdreiecks wieder hergestellt. Neue Elemente, die eindeutig als Ergänzung identifiziert werden können, grenzen die Reste der Station Z (wie in der ursprünglichen Situation) vom Lagerbereich ab.



Abbildung 9: Mauerelemente und Station Z: Räumliche Abgeschlossenheit nachempfinden, neue Zeitschichten deutlich machen (© Udo Meinel, Berlin)

Leicht über dem Boden der Station Z schwebt eine abstrakte, objekthafte Hülle. Sie schützt die Fundamentreste und bietet im Innenraum eine kontemplative Atmosphäre für das Gedenken. Die transluzente Eindeckung durch eine Membran abstrahiert einerseits den Bau und weist andererseits auf die ausweglose Situation der Opfer hin, die hierher verbracht und getötet wurden. Die Reduktion auf das Wesentliche, auf einen Gedenkraum, der nur aus einem transluzenten Wetterschutz besteht, kann einerseits den Eindruck des Formalismus und der ästhetischen Überhöhung erwecken. Andererseits führt die abstrakte Ausprägung zu einer dezenten Vermittlung der Inhalte und unterstützt das

Gedenken. Die ästhetische Ebene des Baukörpers erschafft ein Bild für etwas, das sich der Vorstellbarkeit entzieht – Ästhetik macht das Empfinden stark.²⁶



Abbildung 10: Gedenken ermöglichen, Ausweglosigkeit erleben: die abstrakte Hülle über den Resten der Vernichtungsstation Z (© Udo Meinel, Berlin)

Alle anderen Maßnahmen im Gelände nehmen sich bewusst zurück. Schlichte Stelen oder bodennahe Blöcke übernehmen Leitfunktionen und die Information zu bestimmten Orten im Lager.

Die Exponate, die historischen Gebäude und baulichen Fragmente erschließen sich den Besuchern durch die unmittelbare didaktische Ebene. Bei längerem Verweilen und genauerem Hinsehen erschließt sich auch das Palimpsest, das als zentraler Gestaltungsansatz die verschiedenen historischen Schichten und die gegenwärtige Überschreibungen gleichzeitig sichtbar werden lässt. Das Palimpsest drängt sich den Besuchern nicht auf, hilft aber, nicht nur die historische Situation des KZ, sondern die gesamte Entwicklung dieses Orts zu begreifen.

In Sachsenhausen wurden die architektonischen Relikte belassen und konserviert. Sie wurden behutsam mit weiteren architektonischen Elementen ergänzt, die neben Schutzfunktionen vor allem das Narrativ unterstützen. Die Architektur hat in dieser Gedenkstätte keine dienende Funktion wie in Wien oder Stuttgart. Sie ist das Relikt, um das und anhand dessen die Geschichte dieses Ortes und dieser Zeit erzählt wird.



Abbildung 11: Ein zurückhaltendes Leitsystem markiert die Transformation des Ortes (© Udo Meinel, Berlin)

4. FAZIT

Im Museum wird alles bedeutsam. Selbst geringfügig scheinende Objekte wie ein Duftbaum oder ein Paar kaputte Schuhe können Geschichten von großer Tragweite erzählen. Es gibt Dinge, die im Museum erst aufgeladen werden müssen, um ihre auratischen Qualitäten zu entfalten. Dann wiederum gibt es Dinge, die so mit Bedeutung geladen sind, dass man ihrer Aura nurmehr genügend Raum und eine dezidierte und gleichzeitig zurückhaltende Rahmung geben muss. Ein Gemälde von Andy Warhol kann dann rein in seinen ästhetischen Qualitäten genossen werden oder z.B. zu einer Vorlesung über postmoderne Theorie werden. Bei der Betrachtung der Saliera von Cellini kann man in staunende Bewunderung versinken oder ein Drama in mehreren Akten vor seinem geistigen Auge aufgeführt sehen.

Zwischen diesen beiden Extremen gibt es unendliche Abstufungen, die im besten Fall einer räumlich vermittelten kritischen Auseinandersetzung und dem Vergnügen mit den ausgestellten Inhalten Vorschub leisten. Die Rahmung der Exponate bezieht sich dabei nicht nur auf die Ausstellungsmöblierung, sondern auch auf die architektonische Hülle. Beides als eine Einheit

gedacht ermöglicht ein ganzheitliches, sich der Erinnerung einprägendes Erleben, durch das ein Museum ein Alleinstellungsmerkmal erhält.

Die drei Fallbeispiele stehen für unterschiedliche Ausprägungen des Verhältnisses von Hülle und Inhalt. Bei der Kunstkammer in Wien gibt es die Architektur, die als denkmalgeschützter Bau nur minimal veränderbar ist. Der Inhalt muss sich in die Architektur einfügen, ohne seinen Charakter und seine Intentionen bei der Vermittlung zu verlieren. Das Ergebnis ist eine Einheit aus Ding, Vitrine, Licht und Raum. Diese jeweils für sich stehende Einheit stört die anderen Einheiten nicht, hat aber das Nebeneinander der Dinge und den Dialog zwischen ihnen im Auge. Der Prozess der Einpassung von Inhalten in ein bestehendes Gehäuse ist eine Gratwanderung zwischen pragmatischer Möblierung, narrativer Erzählung der Exponate im Zusammenspiel mit der Architektur und dem gesamtheitlichen Erlebnis, das die beiden »Erzählstränge« (Inhalt und Architektur) verbindet.

Die Gedenkstätte in Sachsenhausen ist insoweit ein Sonderfall, als auch hier eine bestehende Architektur bzw. deren Relikte nicht oder nur leicht modifiziert werden können, um die Aura zwischen Betrachter und Architektur nicht zu stören. Anders als in Wien oder Stuttgart ist die Architektur die Dokumentationsebene. Die historischen Schichten des Ortes stehen im Mittelpunkt. Für die Gestaltung bedeutete dies eine äußerst zurückhaltende Freilegung der einander überlagernden Zeitschichten. Der Ort wurde behutsam für das heutige Verständnis erschlossen, ohne das Gedenken an die an diesem Ort umgebrachten Menschen zu stören. Die Transformation des KZ Sachsenhausen in einen Ort, der einen Museumsbetrieb gewährleistet, hatte auch fragwürdige Folgen. Ein »Unort« wurde zu einem Ort mit Adresse, Telefonnummer und Öffnungszeiten, mit einem Leit- und Orientierungssystem, das z.B. die Häftlingswäscherei zu einem Veranstaltungsraum macht. Die Dekontextualisierung der Dinge funktioniert hier nur eingeschränkt, da die Dinge (Bauten, Fundamentreste etc.) immer noch an ihrem ursprünglichen Ort stehen. Die Exponate, die hier gezeigt werden, mussten die Schwelle eines Museumsgebäudes nicht übertreten, damit sie zu Museumsdingen werden. Der lebensweltliche (faschistische) Kontext der hier gezeigten Dinge ist stärker präsent, da ihre Rahmung keine rein museale ist. Die reduzierten Mittel, mit denen die museale Rahmung umgesetzt wurde, können in ihrer Ästhetik teils deplaciert wirken. Es entsteht ein Dilemma aus notwendiger Dekontextualisierung und der Unmöglichkeit, sich vom Ort des Geschehens zu lösen. Die Dekontextualisierung musste also symbolisch und damit auch ästhetisch erfolgen.

Bei einem Neubau oder bei bestehenden Gebäuden, die modifiziert werden können, sollte sich zwingend das Gehäuse an den Inhalt anpassen. Die inhaltliche Konzeption und Ansätze für ihre Visualisierung sollten die Grundlage für das Gestaltungskonzept der Architektur bilden. Die Ausstellungs-gestaltung sollte zumindest konzeptionell der Architekturplanung vorgeschaltet

werden und diese während des gesamten Planungsprozesses begleiten. Wenn die Ausstellungskonzeption den roten Faden für die Architektur bildet, kann die Architektur nach Ablauf der »Halbwertszeit« der Ausstellung durchaus auch für andere Ausstellungen verwendet werden. Eine von den Inhalten her gedachte Architektur schließt Flexibilität nicht aus.

Aus der Betrachtung der Fallbeispiele ergeben sich drei für jedes Museums(bau-)projekt leitgebende Faktoren. Erstens sollten sich alle Projektbeteiligten an der Offenheit der Institution Museum zwischen wissenschaftlicher Interpretationsfähigkeit und auratischer Zugänglichkeit orientieren. Um das zu gewährleisten sollte man zweitens stets von den zu vermittelnden Inhalten und den ausgestellten Dingen und ihren spezifischen Anforderungen (Kontext, Aura, konservatorische Bestimmungen) ausgehen. Im Bewusstsein dieser Tatsachen sollte man drittens eine Einheit zwischen inhaltlicher, gestalterischer und architektonischer Ebene anstreben, die ein für die Besucher ganzheitliches »Bildungserleben« ermöglichen.

LITERATUR

- Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt a.M.: 1985.
- Benjamin, Walter: Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln. In: Ders.: *Aura und Reflexion. Schriften zur Kunsttheorie und Ästhetik*. Frankfurt a.M.: 2007 [1931], S. 214-222.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung (1935/36). In: Ders.: *Aura und Reflexion. Schriften zur Kunsttheorie und Ästhetik*. Frankfurt a.M.: 2007, S. 378-413.
- Böhme, Gernot: *Atmosphäre*. Frankfurt a.M.: 1995.
- Böhme, Hartmut: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbek bei Hamburg: 2012.
- Bourdieu, Pierre/Darbel, Alain: Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher. Konstanz: 2006 [1966].
- Foucault, Michel: Of Other Spaces. In: *Diacritics*, Vol. 16/1. 1986, S. 22-27.
- Frankenberg, Pablo v.: *Die Internationalisierung der Museumsarchitektur. Voraussetzungen, Strukturen, Tendenzen*. Berlin: 2013.
- Groys, Boris: Unsterbliche Körper, oder die materialistische Metanoia. In: *Vittoria Borsò et al. (Hg.): Benjamin-Agamben. Politics, Messianism, Kabbalah*. Würzburg: 2009, S. 49-58.
- Kohl, Karl-Heinz: *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte*. München 2003.
- Korff, Gottfried: Betörung durch Reflexion. Sechs um Exkurse ergänzte Bemerkungen zur epistemischen Anordnung von Dingen. In: *Anke te Hee-*

- sen/Petra Lutz (Hg.): Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort. Band 4 der Schriften des Deutschen Hygiene Museums Dresden. Köln: 2005, S. 89-107.
- Korff, Gottfried: Sieben Fragen zu den Alltagsdingen. In: Gudrun M. König (Hg.): Alltagsdinge. Erkundungen der materiellen Kultur. Tübingen: 2005, S. 29-42.
- Korff, Gottfried: Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum. In: Ders.: Museumsdinge. Deponieren – Exponieren. Köln/Weimar/Wien: 2002 [2000], S. 167-178.
- Koselleck, Reinhart: Zur anthropologischen und semantischen Struktur der Bildung. In: Ders.: Begriffsgeschichten. Frankfurt a.M.: 2006.
- Kretschmann, Karsten: Räume öffnen sich. Naturhistorische Museen im Deutschland des 19. Jahrhunderts. Berlin: 2006.
- Lübbe, Hermann: Geschichtsbegriff und Geschichtsinteresse. Analytik und Pragmatik der Historie. Basel/Stuttgart: 1977, S. 105-140.
- Marquard, Odo: Inkompetenzkompensationskompetenz? Über Kompetenz und Inkompetenz der Philosophie. In: Ders.: Abschied vom Prinzipiellen. Philosophische Studien. Stuttgart: 1981, S. 23-38.
- Nietzsche, Friedrich: Unzeitgemäße Betrachtungen. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. In: Kritische Studienausgabe KSA I. Berlin: 1988.
- Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin: 1988.
- Ratt, Sandro: Die Dynamik des Stillgestellten. Heideggers Deutung der Kunst, museologisch gelesen. Tübingen: 2009.
- Ritter, Joachim: Die Aufgaben der Geisteswissenschaften in der modernen Gesellschaft. In: Ders.: Subjektivität. Frankfurt a.M.: 1974.
- Treinen, Heiner: Museumspädagogik und Besucherverhalten: eine empirische Untersuchung zur Nutzung und Wirkung von Ausstellungen. In: Sowi 10/1981, S. 213-219.
- Treinen, Heiner: Ansätze zu einer Soziologie des Museumswesens. In: Albrecht/Sack/Daheim (Hg.): Soziologie: Sprache, Bezug zur Praxis, Verhältnis zu anderen Wissenschaften; René König zum 65. Geburtstag. Opladen: 1973, S. 336-353.
- Welsch, Wolfgang: Ästhetisches Denken. Stuttgart: 1990.

- sen/Petra Lutz (Hg.): Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort. Band 4 der Schriften des Deutschen Hygiene Museums Dresden. Köln: 2005, S. 89-107.
- Korff, Gottfried: Sieben Fragen zu den Alltagsdingen. In: Gudrun M. König (Hg.): Alltagsdinge. Erkundungen der materiellen Kultur. Tübingen: 2005, S. 29-42.
- Korff, Gottfried: Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum. In: Ders.: Museumsdinge. Deponieren – Exponieren. Köln/Weimar/Wien: 2002 [2000], S. 167-178.
- Koselleck, Reinhart: Zur anthropologischen und semantischen Struktur der Bildung. In: Ders.: Begriffsgeschichten. Frankfurt a.M.: 2006.
- Kretschmann, Karsten: Räume öffnen sich. Naturhistorische Museen im Deutschland des 19. Jahrhunderts. Berlin: 2006.
- Lübbe, Hermann: Geschichtsbegriff und Geschichtsinteresse. Analytik und Pragmatik der Historie. Basel/Stuttgart: 1977, S. 105-140.
- Marquard, Odo: Inkompetenzkompensationskompetenz? Über Kompetenz und Inkompetenz der Philosophie. In: Ders.: Abschied vom Prinzipiellen. Philosophische Studien. Stuttgart: 1981, S. 23-38.
- Nietzsche, Friedrich: Unzeitgemäße Betrachtungen. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. In: Kritische Studienausgabe KSA I. Berlin: 1988.
- Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin: 1988.
- Ratt, Sandro: Die Dynamik des Stillgestellten. Heideggers Deutung der Kunst, museologisch gelesen. Tübingen: 2009.
- Ritter, Joachim: Die Aufgaben der Geisteswissenschaften in der modernen Gesellschaft. In: Ders.: Subjektivität. Frankfurt a.M.: 1974.
- Treinen, Heiner: Museumspädagogik und Besucherverhalten: eine empirische Untersuchung zur Nutzung und Wirkung von Ausstellungen. In: Sowi 10/1981, S. 213-219.
- Treinen, Heiner: Ansätze zu einer Soziologie des Museumswesens. In: Albrecht/Sack/Daheim (Hg.): Soziologie: Sprache, Bezug zur Praxis, Verhältnis zu anderen Wissenschaften; René König zum 65. Geburtstag. Opladen: 1973, S. 336-353.
- Welsch, Wolfgang: Ästhetisches Denken. Stuttgart: 1990.