

Ausstellungen als Instrument der Wissensvermittlung

Exhibitions as a tool for transmitting knowledge

Workshop am 26. und 27. April 2002
Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik, Humboldt-Universität zu Berlin
Gefördert mit Mitteln der Volkswagen-Stiftung

Gottfried Korff

Merkwelt Wissenschaft/Staging Science

I.

Wer sich von der Seite des Mediums Ausstellung dem nähert, was hier zur Debatte steht, nämlich dem Problem musealer Wissenschaftsvermittlung, tut gut daran, sich zunächst drei wichtige Entwicklungstendenzen des modernen Museums, exakter: des Museums in der Moderne, zu vergegenwärtigen. Das ist *erstens* die Tatsache, dass das Museum selbst von der Moderne hervorgebracht worden ist und zwar deswegen, weil es die Institution ist, die den Traditionsverlust, der notwendigerweise mit den Beschleunigungs-, Rationalisierungs- und Ausdifferenzierungsvorgängen – kurz mit an dem, was man Modernisierung nennt – einhergeht, *kompensiert*. Das ist der Kerngedanke der berühmten Kompensationstheorie, die – im Rahmen einer Theorie der Geisteswissenschaften – erstmals von Joachim Ritter formuliert worden ist, um die Entstehung der Institution Museum um 1800 zu erklären. Hermann Lübke hat sie aufgegriffen, um sich mit ihr einen Reim auf die historisch unvergleichliche Karriere des Museums im 20. Jahrhundert zu machen. Es ist freilich interessant, dass beide – obwohl sie ausdrücklich mit der Welt der Realien argumentieren – die sinnliche Dimension des Museums, die Anmutungsqualität der Objekte nicht zum Gegenstand ihrer Reflexion machen. Und so spielt sowohl bei Ritter wie bei Lübke die sinnliche Affektation durch Dinge, die in deren Materialität und Anschaulichkeit gründet, lediglich eine Rolle am Rande.

Das erstaunt insofern, als das Museum – im Unterschied zu anderen Erhaltungs- und Bewahrungseinrichtungen wie etwa Archiv oder Bibliothek – durch die Dinghaftigkeit (also auch Dreidimensionalität) des in ihm Gesammelten und zur Schau Gestellten charakterisiert ist. Diese Dinghaftigkeit bildet die Basis für (a) Dauerhaftigkeit und (b)

Anschaulichkeit. Eigenschaften, die – und das ist die *zweite* hier zu nennende Tendenz – folgenreich für die Museumsarbeit sind: die Dauerhaftigkeit macht das Museum zu einer Alteritätsmaschine, in der zeitlich und räumlich Entferntes in materieller Evidenz und Permanenz vorgeführt werden kann. Anschaulichkeit – die zweite aus der Materialität resultierende Eigenschaft – macht das Museum zum Ort der sinnlichen Erkenntnis. Diese bezieht sich nicht nur auf den Sehsinn, obwohl dieser im Museum zweifellos privilegiert ist, sondern auf den Körper als Organ der sinnlichen Erfahrung *in toto*. Die Dreidimensionalität der in ihm aufbewahrten Gegenstände macht das Museum zum Ort einer raumdeterminierten Wahrnehmung. Der Raum wirkt mit, wenn es um die Formierung sinnlicher Erkenntnis geht. So unterscheidet sich das Museum von den andern, an den Sehsinn appellierenden wissensvermittelnden Agenturen, durch inszenatorische Möglichkeiten, die auch den Körper in ein Recht setzen. Das Museum setzt auf die Realpräsenz der Dinge und bewirkt so Lernprozesse in erfahrungs- und erlebnisdichtender Weise. Man hat das Museum deshalb als Ort der Authentizität in einer Welt des Nicht-Authentischen genannt. So etwa Claude Lévi-Strauss, der – im hier erörterten Zusammenhang nicht uninteressant! – vom Museum als *laboratoire* gesprochen hat. Authentizität im Museum ist deshalb bei ihm auch nicht eine Sache der Überlieferungsakkreditierung (also keine quellenkritische Kategorie), sondern eine Sache der Anmutungs- und Erlebnisqualität, die sich aus dem Bezugssystem von Körper, Gegenstand und Raum ergibt.

Zu nennen ist ein *dritter* Trend, der dem Museum in den letzten 200 Jahren Dynamik und Energie verschafft hat: die Dialektik von Deponieren und Exponieren. Sie hat ab etwa 1750 das ältere Schatz- und Kunstkammerprinzip erweitert und entfaltet, obwohl das „Zeigen“ schon immer eine Nebenfunktion „demonstrativen“ (sic!) Besitzes war. Neu ist das *intendiert Inszenatorische* der ephemeren Objektarrangements, die sich als Expositionen in den Dienst der Welt-, Natur- und Gesellschaftserkenntnis stellen. Die neuere Ausstellungshistoriographie hat am Beispiel Frankreichs darlegen können, wie intensiv die *instruction publique* sich auf neue Formen der *exposition* stützt und dennoch starken Kontakt zum Museum hält. Die Ausstellungen werden zum Mittel einer *education populaire* und figurieren so als Brücke zwischen der *curiosité* des 18. und der *studiosité* des 19. Jahrhunderts. Insbesondere den „Bildern“, die bei den expositorischen Versuchsanordnungen

entstehen, wird hoher didaktischer Rang zugemessen. Die Pariser Wissenschaftsausstellung *L'âme au corps* hat diese Zusammenhänge 1993/94 im Grand Palais in überragender und beeindruckender Weise aufgeblättert. „Avec le muséum“, so war 1793 die Bildungserwartung an das Museum formuliert worden, „le spectateur doit par le contact avec les oeuvres et les objets, accéder à une présentation publique encore plus impressionnante“. Dabei war das *encore plus impressionnante* auf die Bilddidaktik von Diderots und d'Alemberts *Encyclopédie* bezogen, in deren Vorwort es geheißen hatte : « Un coup d'œil sur l'objet ou sur sa représentation on dit plus qu'une page de discours. » Nur konsequent hat deshalb Siegfried Gideon in seiner pointierten Ausstellungsgeschichte die Pariser Unternehmungen der 1790er Jahre zum Ausgangspunkt der *expositions universelles* erklärt und daraus eine Theorie des Ausstellens (dieses verstanden als *instruction publique*) entwickelt.

II.

Mit dem Kompensations-, Authentizitäts- und Expositionseffekt sind *drei* Entwicklungsenergien genannt, die die Erfolgsgeschichte des Museums in den letzten beiden Jahrhunderten, und insbesondere noch einmal die der letzten dreißig Jahre begründen. Dass die Attraktivität des Museums gerade in diesem Zeitraum in starkem Maße zugenommen hat, liegt an einer gesellschaftlichen Konstellation, die kognitive und emotionale Wahrnehmungsmuster hat entstehen lassen, die vom Museum in besonderer Weise bedient werden und auf die das Museum – immer gesehen in seiner Doppelrolle als Deponier- und Exponieranstalt – mit unterschiedlichen, z. T. durchaus effizienten Programmen reagiert hat. Ein Vektor dieser Konstellation ist die Zunahme des Vertrautheitsschwundes auf Grund der Modernisierungsbeschleunigung und die damit korrelierende Steigerung der Fremdheitserfahrung in den sich ökonomisch und kulturell global vernetzenden Gesellschaften – mit der Folge wachsender Kulturkontakte und Kulturkontraste. Das Museum ist der Ort, wo (analog zur Ritter/Lübbischen Kompensationstheorie, die das Museum als Ort des lebensweltlich Fremdgewordenen sieht) das Fremde – wie auch immer definiert: als das Noch-Nicht-Bekannte, das Entfremdete oder Vergessene, das sozial, kulturell, ästhetisch oder technisch Fremde – kognitiv „gerahmt“ wird, wobei Rahmung (hier grüßt die *framing*-Theorie von Goffman) den Einbau des Fremden in den Horizont des Eigenen meint. Das Museum und seine den

Dingbestand aktualisierenden Deutungsoperationen, wie man Ausstellungen nennen könnte, zeigen das Fremde, das Neue, das Ungewohnte im Modus der Aneignung. Das Museum spielt mit der Dialektik von Fremd und Eigen, und nutzt diese Dialektik für erfahrungsbildende und –bindende Prozesse (heißt: für Lernvorgänge).

Die Dialektik Fremd-Eigen entspricht die dem Museum spezifische Konstellation von Fern und Nah: Das Museumsobjekt ist dem Besucher fern – psychisch, mental, seelisch fern, aber physisch, räumlich nah, weil es ihm direkt, *face-to-face* begegnet. Ein mittelalterliches Aquamanile ist dem Betrachter als Gebrauchs- und Symbolgegenstand fern und fremd, aber im räumlichen Dispositiv des Museums ist es ihm als Ausstellungsgegenstand unmittelbar vor Augen – im okulomotorischen Feld, um einen Begriff Husserl zu gebrauchen.

Die Dialektik von nah und fern, die den Objekten im Museum eigen ist („Fernnähe“ nennt Helmut Plessner dies in seiner „Anthropologie der Sinne“), macht sie insbesondere brauchbar für Lernoperationen. Das kleine Einmaleins des Dingdechiffrierens kann mit ihr vermittelt werden oder allgemeiner: Formen des Umgangs mit dem Fremden. Deshalb ist das Museum seinem Grundverständnis nach tatsächlich eine durch und durch „xenologische Institution“. So hat Peter Sloterdijk es vor Jahren einmal genannt und ihm eine wichtige Rolle in der modernen Gesellschaft zuerkannt, in einer Gesellschaft, die durch ihre strukturellen Merkmale – Segmentierung, Differenzierung und Rationalisierung – Entfremdungs- und Befremdungseffekte in Fülle und in Dichte erzeugt hat: Das Museum ist ein Ort der Distanz- und Differenzregulierung.

In traditionellen Gesellschaften ist das Unvertraute weitgehend jenseits der eigenen Gesellschaft platziert, die moderne Gesellschaft ist, so könnte man sagen, durch ihre polykontextuellen Rationalitäten mit vielfältigen und je nach Standort in der Gesellschaft unterschiedlich konturierten Markierungen von *vertraut/unvertraut*, *eigen/fremd* durchzogen. Die Grenzen, die Vertrautes von Unvertrautem, Eigenes vom Fremden trennen, gehen in der modernen Gesellschaft durch diese selbst. Peter Sloterdijk spricht deshalb auch davon, dass „wir uns in ihm (dem Museum)... Rechenschaft ablegen über den Fortschritt der Welt im Fremdwerden für ihre Bewohner“.

Die Erfahrung des Fremden, des Fernen, des Anderen, die charakteristisch für das Museum ist, wird ihrerseits in nicht unwesentlichem Maße unterstützt durch die Gegenständlichkeit der in ihm deponierten und exponierten Objekte. Sie sind dem betrachtenden Subjekt *entgegen-* gesetzt, *objectus*; sie sind *Gegenstände* im wortwörtlichen Sinn. Sie repräsentieren eine anstößige Welt, eine Welt im Gegenüber der Dinge. Dies ist eine Konstellation, die, so jedenfalls hat es eine hermeneutische Kognitionspsychologie in den 1920er Jahre gesehen, einen hohen Rang für die Formierung von Lernprozessen hat, weil das Objekt *eo ipso* Neugierde, Staunen und Nachfragen beim betrachtenden Subjekt evoziert. Dabei scheint gerade die sprach- und begriffslose Form der Subjekt- Objekt-Konfrontation eine Herausforderung für das Verstehen- und Begreifenwollen, für das „Blicken“ (aufschlussreich, wie die Alltagssemantik sich einer visuellen Metaphorik für das Verstehen bedient), für das „Dahinterkommen“ zu sein. Wahrnehmungs- und kognitionspsychologische Überlegungen dieser Art, vor allem wenn sie mit phänomenologischen Begriffen auftreten, klingen *démodé* und scheinen an der Sache, um die es geht vorbei zu zielen. Aber sie verweisen auch auf Entwürfe einer psychologischen und anthropologischen Dinghermeneutik, die in den Spuren Husserls die Distanz zwischen wissenschaftlichen Systemen und lebensweltlichen Wissensordnungen überbrücken wollten. Hans Lipps' Theorie der *Wirklichkeitsbegegnung* (Wirklichkeit konkretisiert in Dingen) ist hier zu nennen und dort vor allem die Frage, ob Natur „durch den Verzicht auf deren umgängliche Anschaulichkeit und Erfahrbarkeit“ erklärt werden kann. Lipps insistiert dabei auf Formen der visuellen Perzeption wenn nicht der Realität, dann eines „Weltbildes“, wobei er es nicht versäumt, darauf hinzuweisen, dass der Begriff „Weltbild“ in dem Moment entsteht, als die Naturwissenschaften die Prinzipien visueller Evidenz, Transparenz und Signifikanz aufzugeben und Wissen in abstrakte Definitionen und Kompositionen zu überführen beginnen.

Ähnlich ist die Argumentationsrichtung in Helmut Plessners 1923 erschienener „Anthropologie der Sinne“, die nicht geringe Folgewirkungen auf weiterführende wissenssoziologische Modelle hatte. Sie enthält eine Theorie des „Sehens“, die in wesentlichen Punkten Panofskys 1932 erschienene „Ikonologie“ vorformuliert. Sie macht das *antreffende* Sehen, ein Sehen das auf einen verobjektivierten Ausdruck

trifft, zum Ausgangspunkt für Erkenntnisleitungen. Neuere Theorien eines hermeneutisch ausgerichteten Sehens greifen darauf zurück und definieren Sehen als die Interpretation eines visuellen Reizes, als die Deutung des spezifischen Verhältnisses von Auge und Sprache. Sehen, so Gottfried Böhm, ist die aktive Erschließung differenter, ungeahnter, abweichender Ordnungen der „Sichtbarkeit“. Das von Plessner konstruierte Seh-Schema sieht eine Stufenfolge von antreffendem, füllendem und innewerdendem Sehen vor, und ähnlich plädiert Karl Mannheim für ein „hermeneutisches“ Umkreisen der Gegenstände, Gegenstände verstanden als „vortheoretisches Gegenüber“, um die „Übersetzbarkeit“ des Atheoretischen ins Theoretische“ einzuüben.

Es ist in diesem Zusammenhang übrigens einmal ausdrücklich in Erinnerung zu bringen, dass nicht wenige museographische und museologische Grundüberlegungen, überhaupt Überlegungen zu einer Ding- und Bildhermeneutik in den Zwanziger Jahren angestellt worden sind. Sie allesamt wurden allerdings in der zweiten deutschen Nachkriegszeit nicht weiter verfolgt, weder die Entwürfe der Theoretiker Benjamin, Lipps, Cassirer und Plessner, noch die Praktiker Neurath, Kiesler und Baier, was wahrscheinlich an dem Siegeszug der neuen elektronisch-audiovisuellen Medien lag, der das Nachdenken über Formen des *sehenden Verstehens*, des Transfers von Sinnes- in Verstehenswahrnehmung in den 1950er und 60er Jahren abgebrochen hat. Erst in den letzten Jahren findet in einzelnen Disziplinen, vor allem den kulturwissenschaftlichen, eine zögerliche Rückerinnerung statt – zum Vorteil auch für das hier zur Debatte stehende Problem.

III.

In der symbolischen Merkwelt des Museums und seiner expositorischen Versuchsanordnungen werden von der realen Wirkwelt differente und abweichende Sichtbarkeitsordnungen aufgeboten, wobei der Unterschied zwischen Wirk- und Merkwelt ebenfalls auf die 20er Jahre, auf Uexküll zurückgeht. Die Strategien der Sichtbarmachung werden befördert durch die Dreidimensionalität der Objektarrangements und davon abgeleitet durch ein räumliches Dispositiv, in dem sich der Betrachter, wie gesagt, mit all seinen Sinnen bewegt: Er ist Flaneur, Akteur, produktiver Rezipient. Dem körperhaft vorhandenen Gegenstand entspricht der Betrachter als körperlich gegenwärtiges Sinnenwesen. Das inszenatorische

Arrangement der Objekte und der Betrachter korrespondieren und bilden eine Alternative zur Bilderfahrung, wie sie in den elektronischen Medien erfolgt, wo die „Realität“ – die Erfahrung von körperlichem Widerstand, das Gegenwärtigsein von Distanz und Nähe – im Simulierten verschwimmt. Die Dinge des Museums zeigen, dass die Welt der Medien nicht die Welt ist, sie machen klar, „dass jenseits von wohlfeilen Bildern und Schriftbildern, jenseits von geschönten ‚Eindrücken‘ (‘impressions’) und inszenierten ‚Ereignissen‘ (‘events’) eine Welt mit Ecken und Kanten wartet“ (Beat Wuss).

Durch die räumlich disponierte Objektwahrnehmung wird die „Einbildungskraft“ befördert. Gernot Böhme hat mit Verweis auf Kant vorgeschlagen, deren kognitive Energie für die Erkenntnisformen der Gegenwart rückzugewinnen. Wenn „Sich einbilden“ ursprünglich heißt, „den eigenen Leib in eine realitätsbezogene Disposition zu bringen“, wie Böhme erläutert, dann hätte das aus Objektarrangements konstruierte und als Architektur geformte Bild „die Funktion einer Aktivierung leiblichen Erregungspotentials“. Könnte diese nicht für Lernprozesse im Museum genutzt werden?

Die Dynamisierung des Museum als Expositionsagentur, die sich gerade in den letzten Jahren stark entwickelt hat, hat produktive Strategien der Sichtbarmachung entstehen lassen. Exponieren heißt Inszenieren, wobei das Inszenieren die dem körperhaft-räumlichen Dingarrangement korrelierende Form der Informationsvermittlung ist. Sie ergibt sich aus dem Raum, den die Materialität der Dinge und deren szenische Anordnung verlangen. Inszenierung ist die spezifisch expositorisch-museale Form der Rahmung der Dinge: Interpretation mit Mitteln des Raumes. Inszenierung ist also nicht, wie das eine kunsthistorische Museumskritik strenger Provenienz immer wieder larmoyant beklagt, Effekthascherei und Tribut an den Eventgeist oder Spaßcharakter einer sich zu „Tode amüsierenden Gesellschaft“, sondern Aufbau einer ding- und körperhaft organisierten Merkwelt, die *in toto* als Resonanzraum für Imaginations- und Staunensprozesse fungiert (also in der Logik des Museums als Dingbewahr- und Dingzeiganstalt liegt).

IV.

Wer über die Rolle des Museums und seiner expositorischen Tätigkeit bei der Intensivierung des Dialogs von Science und Öffentlichkeit in *praktischer Absicht* nachdenkt, ist gut beraten, wenn er die *kognitive, kommunikative* und *ästhetische* Logik des Museums im Auge behält: Verfehlt wäre es nämlich erstens, auf „flache Didaktiken“ zu setzen und im interaktiven Press-Button-Spiel, wie es die Science Centers bieten, den Hauptweg musealer Information und Belehrung sehen zu wollen. Umberto Eco, Museumskenner von Graden, hat schon vor Jahrzehnten im „Foucaultschen Pendel“ heftig gegen die Knopf-Druck-Didaktik des Deutschen Museums in München polemisiert, weil sie den Objekten Seele, das Geheimnisvolle, „ihre“ Stimme nähme. Die Dinge sprechen nicht mehr die Sprache ihrer Zeit und ihrer Genese. Sie werden zu „Albiobjekten“, die sich in illustrativer Funktion einem didaktischen Gestus unterzuordnen haben. Beat Wyss sieht im Betasten, Befummeln und Befingern nach Vorschrift und nach Gebrauchsanweisung eine „niedere“ Form der Didaktik, analog zur Theorie der niederen Sinne, die, wie Wyss zeigt, immer einen objektalen Tast-, Greif- und Hantierbezug haben – im Gegensatz zu den Fern- und Distanzsinnen: „Im Sehen erst gewinnen wir den nötigen Abstand zur Welt, um sie zu erkennen und zu beherrschen“. Die „Fernnähe“, die Plessner als Voraussetzung einer „sehenden Aneignung“ beschrieb, wird verschenkt.

Zweitens wäre es verfehlt, ein Popularisierungsprogramm nach der Art, sagen wir, der Haeckelschen „Phylogenetischen Anstalt“ in Jena zu entwerfen. Nicht das Schema *oben/unten* beschreibt das Problem der Wissensvermittlung in der Gegenwartsgesellschaft, sondern die funktionale Segmentierung mit ihren kulturellen und auch kognitiv unterschiedlichen Wissens- und Lebensmilieus. Nicht ohne Grund hat sich Dieter Simon deshalb vor zwei Jahren bei der Erläuterung des *PUSH – Programms* gegen einfache Popularisierungskonzepte gewandt und eine „paternalistische Aufklärung von oben nach unten als falschen Weg in der Wissensgesellschaft“ bezeichnet. Er plädiert für dialogische Formen beim „Rearrangements“ des Verhältnisses von Wissenschaft und Gesellschaft „die auch solche Kriterien wie Neuigkeit, Bedeutsamkeit, Einfachheit, Kürze anerkennen und übernehmen“ sollten. Die Wissens- und Wissenschaftskulturen der modernen Gesellschaft sind auseinander-gedrifft. Dieter E. Zimmer hat ihr Verhältnis, unter Rückgriff auf C.P. Snows Zwei-Kulturen-Theorie, als Problem einer interkulturellen Kommunikation pointiert. Kultureller Transfer ist eine permanente Aufgabe, die einer

Forderung Sloterdijks zufolge auch vom Museum, vom Museum verstanden als Museum der inneren Ethnologie, geleistet werden muss. Das Museum der inneren Ethnologie – und nichts anderes ist es nach Sloterdijk in der Wissensgesellschaft – ist der Ort des „intelligenten Grenzverkehrs mit dem Fremden“

Verfehlt wäre es schließlich drittens, das Museum als Schulersatz oder flankierende Schuler Ergänzung zu installieren. Es ist ein Medium der sinnlichen Erkenntnis und keine Curricularanstalt: Es arbeitet mit dem Bild, dem Unbestimmbaren, vielleicht sogar dem Enigmatischen – und bezieht daraus seine Wirksamkeit und Kraft. „Nicht gelehrter sollen die Besucher die Ausstellungen verlassen“, so hat es Walter Benjamin einmal in einer Ausstellungsrezension der 20er Jahre geschrieben, sondern „gewitzter“. „Gewitzter“ durch Collagen und Montagen, durch gebrochene und ironisch verfremdete Sacharrangements, die sich zu Bildern fügen. Annette und Wolf Lepenies haben kürzlich ein Lob auf das *fuzzy learning* angestimmt und in ihm eine pragmatische und kommunikative Lernform ausgemacht, deren Ziel nicht Belehrung (von oben nach unten), sondern so etwas wie eine wissensproduzierende *bricolage* ist.

V.

Museen und Ausstellungen sorgen mit ihren Dinginszenierungen für Bildwelten, die möglicherweise dreierlei für die Akzeptanz wissenschaftlichen Denkens in unserer Kultur zu leisten imstande sind. Sie bieten sich *erstens* als aufmerksamkeitserschöpfende, diskursfähige und diskursstimulierende Installationen dar, die Staunens- und Reflexionsprozesse, auch unter Einbeziehung eines großen Publikums, eines Omnibuspublikums (W. Sombart hatte Ausstellungen eine „Omnibusqualität“ zugesprochen!) in Gang setzen und zum Kern einer breiten, gleichwohl differenzierten Meinungsbildung machen können. Sie sind öffentliche Foren. Sie bieten sich *zweitens* als Verständigungsmedium zwischen disparaten Wissensbereichen und Wissenskulturen an, als Medien, die Schaltungen, Korrespondenzen und Synapsen ermöglichen, die das Faktum, dass wir in der Moderne in mehr als einer Welt leben, zu einer Aufforderung zur interkulturellen Kommunikation macht. Schließlich bieten sich *drittens* Museen und ihre Ausstellungen als Gegenkraft zur Invisibilisierung und Intransparenz der *sciences*, wie sie sich seit Ende des 19. Jahrhunderts – und zwar progredient – entwickelt

haben. *Sciences* haben nicht nur einen von der sinnlichen Evidenz Abstand nehmenden Begriff von Empirie hervorgebracht, sondern auch den Kontakt zu lebensweltlichen Ordnungen verloren.

Die Bilder der Museen und Ausstellungen, mit ihren Offerten zur Stimulierung der Einbildungskraft und des Fremdverstehens, sind symbolisch tragfähig konstruierte Brücken zwischen unterschiedlichen Wissens- und Wissenschaftskulturen. Sie formulieren die Botschaften der *sciences* in einem kulturellen Idiom und machen diese diskursfähig für Verständigungsakte. Als Bau- und Wirkelemente von Ausstellungen sind sie die Zündungen für Neugierde, Reflexion und Frageinteresse, die ihrerseits wiederum durch den Resonanzraum Ausstellung Linie, Richtung und Kraft erhalten. Bilder prägen sich ein, insbesondere dann wenn sie von dreidimensionalen Arrangements wirksame Impulse erhalten. Die Faszination von Museen und Ausstellungen sei deshalb so groß, so hat es kürzlich Walter Grasskamp zugespitzt, „weil in ihnen die Ordnungsformen, die sich hinter wortreichen wissenschaftlichen Darstellungen in unseren Bibliotheken verstecken“ veranschaulicht sind, was ja nichts anderes heißt, als dass sie sich als Bilder darstellen.

Bilder fordern zur Dekodierung auf. So vermitteln sie zwischen Objekt und Sprache, zwischen Realien und Symbolen und weisen auf das Faktum symbolischer Transformation, deren Regeln zu schulen insbesondere in Gesellschaften, in denen Symbol- und Repräsentanzsysteme an Bedeutung zunehmen, wichtig ist. Die Erklärung, Wahrnehmung und Darstellung von Realität und der sie bestimmenden Regeln und Konstruktionsprinzipien kann an Bildern, die aus Objekten und deren Anordnung im Raum zusammengefügt sind, erlernt werden. So ist vielleicht nicht ein direkter Lerneffekt das Potential des Museumslernens, sondern die Vermittlung von Dechiffrierungskompetenz und Kombinationsfähigkeit, also: die sensible Transformation des Rezipienten zum Produzenten. Symboldechiffrierung ist die Voraussetzung für Komplexitätsreduzierung, die ihrerseits wiederum Voraussetzung für die Verknüpfung von Lebenswelt und Wissenskonstruktionen (wie abstrakt auch immer!) ist. Symboldechiffrierung befähigt zum *symplifieving*: “reality in abstract images that can be rearranged, juggled, experimented with, communicated to other specialists, and then, eventually, transformed back to reality”.

VI.

Bilder, verstanden als Impuls gebende symbolisch arrangierte Merkwelten des Museums, verfügen noch über eine weitere Eigenschaft, die sie geeignet für Zündungen in der Wissens- und Informationsgesellschaft macht. Das ist ihre diskursive Unbestimmtheit. Sie sind bedeutungsoffen, was nicht zuletzt an ihrer symbolischen Qualität liegt und sie bieten damit die Möglichkeit für „Ironie“ – in jenem Verständnis, wie sie vor Jahren schon Stephen Bann in Bezug auf die interpretative Vielstimmigkeit des Museums des 19. und 20. Jahrhunderts beschrieben hat. Seine Beschreibung entspricht der Handlungsanleitung, die Richard Rorty kürzlich gegeben hat, nämlich Ironie als „reflektierte Form des Umgangs mit fundamentaler Ungewissheit“ einzusetzen. Ironiker, so Rorty, ist der, der keiner Realität heftiger misstraut als derjenigen, die als selbstverständlich erscheint. Ironische Wissensvermittlung ist die, die weiß – und wissen lässt –, dass jedes Wissen vorläufig ist und sein eigenes Nichtwissen mit sich trägt wie die Schnecke ihr Haus. Das ironische Museum, für das Stephen Bann einst plädierte, bezieht seine Energie aus der Vielfalt der Darstellungs-, Arrangements- und Inszenierungsmöglichkeiten, die dem Museum im Laufe seiner Geschichte zugewachsen sind: Die integrativen der Synekdoche und die dispersen, isolierenden der Metonymie. Die Kombinations-, Konterkarierungs- und Montagemöglichkeiten zielen auf eine offene Bewusstseins- und Wahrnehmungsformation – mehr als in anderen Medien, die mit ihren hierarchisierten Informationssystemen eher in die Richtung einer „Abwesenheit von Kommunikation“ weisen und nicht, wie das Museum, in die einer potentiellen Anwesenheit von Informationen (weshalb man es ja auch als „Hölle der Konnotationen“ bezeichnen konnte). Was solcherart negativ klingt, stellt vielleicht Ansatz und Kern für eine produktive Didaktik des *public understanding* dar.