

# 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

Herbert Lachmeyer

### Knowledge-Design – Zur Ausstellbarkeit von Kunst oder Wissenschaft als Vermittlungs- und Forschungsstrategie

Ausstellungen machen, heißt eine Geschichte erzählen. Die Komplexität dieser Geschichte kommt nicht zuletzt dadurch zustande, daß ihre Lesbarkeit mittels Objekten, Medieneinspielungen, Texttableaus, etc. – durch ihre Verortung im Raum – eine gleichsam *dreidimensionale Hermeneutik* erzeugt, die eine vierte *zeitliche* Dimension dadurch erhält, daß sich die BesucherInnen eben durch diesen Ausstellungsraum bewegen. Der Vorgang eine Ausstellung zu verstehen geht somit über das Lesen eines Textes hinaus, weil das sinnliche Erfahren der Objekte wie ihrer Inszenierung und das freie (oder durch die Gestaltung erzwungene) Schreiten durch die Ausstellung gleichsam im Kopfe der BetrachterInnen einen „Denkraum“ erzeugt, der durch die Inszenierung des Ausstellungskonzeptes allerdings – aber mit subjektivem Spielraum – vorgegeben sein kann. Dieser Spielraum besteht im wesentlichen in der Spontaneität und individuellen Zuwendungsmöglichkeit der Aufmerksamkeit des Publikums, unterschiedliche Bezüge zwischen den Objekten (ihrer Nähe oder Distanz), die in gewissem Sinne eben auch „sprechen“, und den diversen medialen Erklärungen herstellen zu können. Die ungebrochene Attraktivität von Ausstellungen aber auch musealen Aufbereitungen von Wissen verdankt sich dem Wunsch, der technologiebedingten Notwendigkeit wie einer zukunftsorientierter Tendenz, *textgebundene Information* in möglichst interaktive, *multimediale Wissensräume* zu transformieren. Immer weniger Jugendliche werden in Zukunft ca. 42 Kilometer Text aus Büchern lesen wollen, um Wissen zu erwerben.

Die computerbedingte Revolution der modernen Informations- und Kommunikationsgesellschaft hat durch E-Mail und SMS, etc. zwar das Schriftliche wieder reaktiviert, andererseits aber die Entwicklungstendenz zu einer mehr und mehr *bildgeleiteten Gesellschaft* nicht aufgehalten – was sich letztlich auch gar nicht widerspricht. Lediglich das Textkontinuum der Verschriftlichung von Information in Büchern wurde aufgebrochen (dies hat allerdings in der Geschichte des neuzeitlichen Text/Bild-Verhältnisses schon öfters stattgefunden, vgl. Formalisierungen in der Mathematik und Logik, Allegorien als Meta-Sinn-Bilder von Texten, Illustrationen als heuristisches Hilfsmittel, etc.): Die Visualisierung eines Textes fängt ja schon damit an, wenn man ihn zu unterstreichen beginnt; Satzfragmente, Begriffe, Worte werden in Mischung mit Bildern, grafisch aufbereiteten Tableaus, Foto- und Videoeinspielungen, etc. zu digitalisierbaren Bild- und Zeichensystemen unterschiedlicher Medialität zusammengebaut, die eine höchst flexible Erwerbsstrategie von Wissen ermöglichen. Die *digitale Virtualität* ist freilich nicht identisch mit unserer Vernunft- und Phantasietätigkeit, *Möglichkeiten* im

Unterschied zu wahrnehmbaren und analysierbaren Wirklichkeiten denken und imaginieren zu können. Die Virtualität des Computers, der eine flexible Verfügbarkeit von Vorstellbarem suggeriert, obgleich man gerade die komplexe Innovationskraft der Phantasie nie in digitale Bild- und Zeichenwelten entäußern und darin manifestieren kann, schafft andererseits auch die Sehnsucht nach dem sogenannten *realen Objekt*. Dem Wunsch nach Sinnlichkeit und Anschaulichkeit kann die digitale Wissensvermittlung nicht zu restloser Befriedigung verhelfen – nicht zuletzt deshalb erwecken Ausstellungen, wie früher die Wunderkammern, nachhaltig Faszination und fast so etwas wie ein *Interesse am Zaubrischen*.

Dieser Magie der Wissensvermittlung kommt die Inszenierung einer Ausstellung, gerade wenn es sich nicht um eine ausschließliche Kunstaussstellung sondern um die kontextualisierte Präsentation naturwissenschaftlicher, kultur- wie alltagsgeschichtlicher Objekte und Inhalte handelt, weitgehend entgegen. Sie liegt der Sache selbst zugrunde, ist der Darstellungstechnik immanent und stellt keine aufgesetzt artifizielle Strategie des Ausstellungsdesigns als Illusionierungsinstrument dar. „Du lebst und thust mir nichts“, so spricht Aby Warburg zum Bild gewendet, und er meint damit, daß das Eigenleben des Kunstwerks – als gleichsam subjektiviertes „Objekt“ – eine gewissermaßen magische Wirkungsenergie auf die BetrachterInnen ausübt – *object trouvé, sujet perdu* könnte man hinzufügen. Trotz allem Aura-Verlust der Kunst nach Walter Benjamin gibt es dennoch immer deutlicher werdend auch in einer rationalitätsdominierten Erkenntnis- und Technik-Zivilisation so etwas wie eine *Restmagie* der sinnlich-anschaulich durch symbolische Kontexte repräsentierten Wirklichkeit, die eben nicht nur in Zeichen und Formalisierungen besteht, sondern auch in Artefakten und Gegenständen – *corpus* da liegt er. Ist doch der rationale Erkenntnisvorgang selbst magischen Ursprungs, wenn man bedenkt, daß mit der Findung eines Begriffs ein Phänomen gleichsam *ins Wort gebannt*, das heißt auf Distanz gerückt, somit das vielleicht schreckhafte Phänomen tendenziell entängstigt werden kann, es aber zugleich durch Nennung oder kommunikativen Gebrauch eben dieses Begriffs auf Dauer gestellt und abrufbar gemacht wurde.

Jeglicher Symbolproduktion wohnt die Ambiguität zwischen einer Verschmelzung des dargestellten Inhalts mit dem darin angesprochenen Unbewussten und der rational-diskursiven Erkenntnisleistung desselben inne. Diese Ambiguität gilt es immer zu berücksichtigen, gerade wenn es sich nicht um Kunst handelt, der man dies ohnehin bereitwillig zuschreibt. Gerade Gegenstände aus der Geschichte der Naturwissenschaften und Technik etwa eröffnen – über ihre funktional definierbare Bedeutung hinaus – immer auch Assoziationsfelder völlig anderer Art (libidinös, erotisch, mythologisch, biografisch, etc.), obgleich besagte Gegenstände als Apparat oder Beweisstück einer Hypothese eine fest umschriebene Geltung haben. So können z.B. BesucherInnen einer kulturgeschichtlich kontextualisierten Büroausstellung (im Sinne einer Ausstellung über den historischen Wandels der *Inszenierung von Arbeit*, als der Geschichte von Arbeitsplätzen) nach Besuch dieser Ausstellung legitimerweise den Eindruck haben, sie hätten eine zeitgemäße „Surrealismus-Ausstellung“ verlassen – weil eben alle *Dinge* (auch die historisch seriös aufbereiteten Büroutensilien, Interieurs, Werbeposter und büroinspirierten Kunstwerke, etc.) die Ambiguität der *Mehrdeutigkeit* jenseits der definierbaren Bedeutung in einem wissenschaftlichen, technologischen, organisatorischen, wirtschaftlichen oder einfach alltagspragmatischen Zusammenhang an sich haben. So gesehen – *hic saxa loquuntur* – wohnt den Dingen einer Ausstellung, gleichsam als „Zeitkern“, wie es Th. W. Adorno aufs

Kunstwerk bezogen gesagt hat, ein inhaltlich-kognitives wie kollektiv-unbewusstes Eigenleben inne, welches im Kopf der Betrachtenden zu unterschiedlichsten Geschichten Anlass geben kann. Etwa zu einer Ausstellung mechanischer Instrumente und ihrer Funktionsweisen in einem technischen Museum lassen sich – wie gesagt – nicht nur für den sexuell-obszedierten Blick erotische Phantasien imaginieren.

Mit der Darstellung von Wissenszusammenhängen in einer Ausstellung ist nie nur eine *Vermittlungsleistung* von gesichertem Wissen vollbracht, sondern es setzt gegebenenfalls auch eine *Stimulierung von Innovationen* künftiger Forschungsideen in Gang. Durch die Übersetzung textgebundenen theoretischen Wissens in kulturgeschichtlichen wie naturwissenschaftlich-historischen Ausstellungen wird immer mehr geleistet als bloß die popularisierte Darstellung komplexer Theorien aus der Wissenschaftsgeschichte. *Vermittlungsstrategie* kann immer auch ein Teil einer künftigen *Forschungsstrategie* sein. In dieser gegenseitig befruchteten Rolle gewinnen Inhalte und Theoreme durch gelungene Ausstellungskonzepte *exemplarischen Charakter*, den sie vorher gar nicht hatten und der plötzlich forschungsinspirierend zu werden vermag. Gerade der objektivitätsbesessene Blick des sogenannten „reinen Wissenschaftlers“ *verdrängt* oft die zutiefst subjektive wie unbewusste Komponente des Erkenntnisprozesses, der ja immer auch zugleich ein höchst subjektiver Erfahrungs- und Erlebnisvorgang ist. Dies hat auch die Wissenschaft von der Kunst zu lernen: im Kunstwerk ist stets auch das „Wissen und die Erfahrung einer Zeit *insgesamt*“ in sinnlich anschaulicher aber deswegen keineswegs weniger präzise strukturierter Inhaltlichkeit zum Thema gemacht. Auch eine künstlerische Aussage verdichtet sich zu einer *ästhetischen Präzision*, in anderer Weise allerdings als die argumentative Schlüssigkeit hypothesebildender Logik in den gewissermaßen „objektiven Wissenschaften“. Die *immanente Stimmigkeit* eines Kunstwerks verdichtet das „subjektiv Willkürliche“ des ästhetischen Produktionsvorgangs zu einem „Werk“ gleichsam konsensual/kontroversiell objektivierbarer Inhaltlichkeit, die eben den *sensus communis* einer Zeit im Kunstwerk verstehbar/ablehnbar zur Darstellung bringt. Das wissenschaftliche Objekt, im Theoriekontext bloß *Beweisstück* für die Verifikation oder Falsifikation einer Hypothese, kann im Ausstellungskontext selbstverständlich als *ready-made* zu einem Art Kunstwerk, respektive als solches angesehen werden. Andererseits sind im Kunstwerk selbst viele *immanente Theorieanteile* enthalten, die es – wenn man sie zu lesen und entschlüsseln versteht – sehr viel „Wissenschaft“ enthalten, wenn man den ästhetischen Blick *diskursiv* schärft. Es gilt nicht nur wissenschaftliche Hypothesenbildung und philosophische Theorie diverser Provenienz an die Kunst *heranzutragen*, was ohnehin eine höchst fragwürdige und präventöse Vorgangsweise ist – sondern die Wissenschaft kann aus dem künstlerischen Selbstverständnis wie aus den Strategien der Kunstproduktion heraus zu einer wesentlichen Erweiterung ihres Erkenntnishorizontes kommen, respektive sich von der *konzeptuellen Kreativität* ästhetischer Imaginationskraft inspirieren lassen.

Die interdisziplinäre Vermittlung wissenschafts- und kulturgeschichtlicher Inhalte bedeutet für eine lebendige *kulturwissenschaftliche Diskursanalyse* stets mehr als bloße Rekonstruktion historisch recherchierbarer Erkenntnisfiguren und epidemologischer Ableitungen: in Form von interdisziplinären Wissenschafts-, Kunst- und Kulturausstellungen, mit all der Vielfalt der Inszenierungsmöglichkeiten von *scientific and cultural content* ist stets mehr geleistet als bloß eine popularisierende Heuristik. Gerade in der *Intermedialität* der Vermittlungs- und

Darstellungsmöglichkeiten von Wissen erschließt sich uns ein exemplarischer Beitrag für die Anregung und Entfaltung wissenschaftlich innovativer Einbildungskraft, die sich der künstlerischen Phantasie und Kreativität nicht überlegen dünkt – ein Vorurteil welches traditionsgemäß eine bestimmte Form der *community of investors* deutlich von avantgardistischen Künstlerszenen immer noch unterscheidet. Die Objektivitätskriterien der sogenannten „seriösen Wissenschaft“ stehen über Verständnis- und Verständigungsleistungen kulturwissenschaftlicher Diskursanalyse in einer Affinität (wie es Kant gesagt hätte) zu Kunst und Poesie – oder in jenem Status der *correspondance*, wie es Ch. Baudelaire formuliert hat. Die immer experimenteller werdenden intermediären Formen *ästhetischen Verhaltens* – in der technologie-orientierten Kunst von heute – weisen schon allein vom Produktionsprozess her zu wissenschaftlich-diskursiven, technologisch-instrumentellen wie intellektuellen Arbeitsweisen eine erstaunliche Ähnlichkeit auf, die als interdisziplinäre Vermittlungsstrategie von Wissen eben auch in der Kunstproduktion eine Art „Forschungsstrategie“ bedeutet und de facto auch ist. Der Bildungsauftrag der Museen – in manchen Ländern sogar gesetzlich festgelegt – muss neu geleistet und gestaltet werden, um aus dem Verhältnis von Wissenschaft und Kunst jene imaginative wie *kritisch-diskursive Einbildungskraft* und Erkenntnisperspektiven neu zu formulieren, die für ein konzeptuelles wie gleichermaßen *poetisches Denken* in den Wissenschaften und Technologien aber zugleich auch für eine zeitgemäß *kritisch-reflektierende Kunstproduktion* notwendig sind.

Das im Titel etwas *baroque* formulierte Thema soll uns lediglich als WissenschaftlerInnen, KünstlerInnen, Intellektuelle oder AusstellungskuratorInnen den Blick dafür öffnen, daß im Betreiben der Disziplinen Wissenschaft und Kunst durch die Vielfalt der Medien und durch den Fortschritt der Technologie Möglichkeiten eröffnet worden sind, die die konventionellen Methoden besagter Disziplinen uns differenzierter sehen lassen: in dem man etwa Sammlungen naturwissenschaftlichen, künstlerischen oder kulturgeschichtlichen Inhalts in einer *konzeptuellen Verschränkung* thematisch fokussiert, heißt dies ja nicht, daß man die immanent notwendige Stringenz von Erkenntnisbedingungen und die subtilen Voraussetzungen von Kunstproduktion, etc. aufweicht, um einem *diffusen Bedürfnis nach Generalisierung* Rechnung zu tragen. Immer mehr geht es wohl darum, diesem Bedürfnis nach Generalisierung – man sollte das Wort „ganzheitlich“ aus gleichsam begriffshygienischen Gründen tunlichst vermeiden – in einer wissenschaftsgeschichtlich wie kulturgeschichtlich relevanten Situation der Paradigmenwechsel in angemessener Form entgegenkommen: Die althergebrachten konventionellen Erkenntnishierarchien deduktiver Erklärungssysteme sollen nicht bloß „abgeflacht“ werden, um einen Slogan aus der Businesswelt zu strapazieren, sondern mit jenen gleichsam *anarchisch-poetischen Implosionen* künstlerischer Denk-, Phantasie- und Produktionsweisen zu durchsetzen, sie im methodologischen Strategierepertoire der Wissenschaften produktiv werden zu lassen. Die Erfahrung von Kunst- und Kulturproduktion (auch und gerade der Alltagskultur), respektive eine diskursanalytische Kulturwissenschaft ist ein interdisziplinärer wie intermediärer „Umweg der sich lohnt“ – nicht nur für die sogenannten konventionell betriebenen Wissenschaften sondern dieser „Umweg“ wäre auch für den Neoliberalismus heute, der mit seinem Effizienzfieber auch dort „kürzeste Wege“ und kurzfristigste Erfolgsstrategien etabliert, wo dies offensichtlich kontraproduktiv ist, eine heilsame Lehre. Die Wissenschaft sollte von der Kunstproduktion lernen, wie umgekehrt. Um ein Wort von Robert Pfaller, dessen Gedanken um den Begriff „Interpassivität“ den

technologie-reflektierenden Diskurs bereichert haben, zu verwenden, brauchen die Institutionen der Kunstausbildung selbstverständlich die Lehre der ihnen innewohnenden Theorie – damit eben die Kunst nicht *theorielastig* wird. Die „Bühne der Inszenierung des Wissen“ (Ausstellungen, Museen) bedarf eben nicht des Designs als einer von außen herbeigeführten illustrativen oder ästhetisierenden „Nach-Gestaltung“ von Wissensstrukturen, sondern das Erzeugen von Wissen beinhaltet immer auch *konstitutiv* die „Entstehung der Gestaltung“ desselben, seiner Ausdrucksmittel und Darstellbarkeit: Dies wäre eine kritische und nicht ironische Verwendung des Begriffs „Knowledge-Design“. Warum nicht in einer Ausstellung oder in einem Museum?