

Gudrun M. König

## Sammlungen und das kulturhistorische Präparat

### Zusammenfassung

Neben dem Sammeln und Bewahren bringen spezifische Benennungspraktiken, Klassifikationen, Bild-Text-Bezüge und Ordnungsoperationen das Museumsobjekt hervor. Mit Bezug auf Hans-Jörg Rheinbergers „Epistemologica“ kann, so die These, auch im Kontext kulturhistorischer Sammlungen von Objekten als Präparaten gesprochen und das Museumsobjekt als Produkt von Praktiken verstanden werden. Die Konzipierung kulturhistorischer Museumsdinge als Präparate zielt darauf, die Dimensionen der Aufbereitung und Zurichtung systematisch zu fassen, denn museale Handhabungen der natur- und kulturhistorischen Objekte weisen auf parallele Praktiken des Deponierens, Konservierens und Visualisierens hin. Unterschiede und disziplinäre Spezifika werden damit nicht ignoriert, sondern zum Untersuchungsgegenstand gemacht.

Keywords: materielle Kultur; Museumsobjekte; Kulturgeschichte

Drawing on Hans-Jörg Rheinbergers “Epistemologica”, it is argued that museum objects of cultural history are not only created through collecting, but also through naming practices, classifications, and operations of order. Their status as documents or emissaries is relative, rather than fixed on attributes of museum objects. The heuristic concept is intended to recognize and reflect such museum objects in light of their genesis of fabrication and preparation. This includes objects of natural and cultural sciences, which share some techniques of depositing, preserving and visualization. Differences and disciplinary specificities are not excluded, but the argument is stressed, that the museum object of cultural history is a product of practices.

Keywords: material culture; museum objects; cultural history

Ich danke Michaela Haibl und Elisabeth Timm sowie den anonymen Gutachter/innen für wertvolle Hinweise und anregende Kommentare.

## 1 Sammlungen und das kulturhistorische Präparat

Der Beitrag verfolgt die These, dass kulturhistorische wie naturhistorische Objekte für das und im Museum präpariert werden. Durch die Parallelisierung des Blicks auf differente Objektgenres wird ein Wechsel der Perspektiven für den wissenschaftlich-musealen Umgang mit kulturhistorischen Objekten und Sammlungen vorgeschlagen. Kulturhistorische Museumsobjekte als Präparate zu verstehen, führt zu einer Epistemologie der Rahmungen durch Erwerben, Finden, Aufbewahren und Ausstellen. Entgegen den Konzeptionen als statische Objekte und positivistische Zeugen wird der Fokus auf Praktiken und Prozesse gelenkt. Die Deponierungs- wie die Exponierungsgeschichte hinterlässt Spuren und lagert sich als Sinnschicht am Objekt an. Das Objekt als Quelle und Beleg wird museal hergestellt, abgerufen und verändert.

Die Idee entwickelte sich aus einem Unbehagen an den Definitionen von Museumsobjekten. Die Rede etwa von „Verlust“ oder „Zerstörung eines Primärkontextes“<sup>1</sup> bei der Aufnahme eines Gegenstands in das Museum, ignoriert tendenziell die musealen Praktiken und Funktionen, die Wanderungsbewegungen, die Dinge durchlaufen, und sieht die durchmischten Sphären von Museums-, Waren- und Alltagswelt getrennt. Es mag für viele Objekte stimmen, dass sie aus dem Alltag, von der Expedition oder aus der Grabung direkt ins Museum kommen, andere kommen über Sammlungen oder über den Antiquitätenmarkt ins Museum. Manche wandern vom Museum in Ausstellungen, von Ausstellungen in Museen oder werden aus dem Museum wieder in den Kunstmarkt überführt.

Dieses Unbehagen äußerte sich immer dann, wenn ich Gelegenheit hatte, an Sammlungen und Objekten konkret zu arbeiten. Das war etwa am Archiv für Alltagskulturen am Ludwig-Uhland-Institut der Universität Tübingen möglich,<sup>2</sup> das zwar immer gepflegt wurde, doch für eine Universitätssammlung weniger kuratorische Daueraufmerksamkeit genoss als eine museale Sammlung. An den universitären Sammlungsobjekten konnte die Veränderung von Forschungsinteressen unmittelbar abgelesen werden: Ordnungen und Umordnungen, Vordergrund und Hintergrund im Depot, leichte und schwere Zugänglichkeit, inventarisierte und nicht inventarisierte, restaurierte und nicht restaurierte Objekte: Die wechselnde Stellung wissenschaftlicher Schwerpunkte brachte die Objekte in Bewegung und zugleich diktierten Materialität und Physikalität Grenzen der Verschiebungen.

Kennzeichnend war die Mobilität im Depot auch ohne die Entnahmen für Ausstellungen. Dies implizierte eine kontinuierliche Neuordnung wie zugleich ein Fortschreiben von Ordnungen.<sup>3</sup> Bedeutungsoffenheit korrespondierte mit dieser deponier-

1 Ruisinger 2007, 122.

2 König 2007.

3 Vgl. Bose 2011, 139.

ten Objektauffassung in Bewegung. Achtung, Missachtung und Gleichgültigkeit konturierten Schemata einer dynamischen Ordnung. Das Vorhandene war ebenso Ausdruck von Wissenskonstellationen wie von Zufall. Die Deponate waren Überbleibsel aus Lehr- und Forschungsprojekten und modellierten zugleich neue Perspektiven auf die Fachgeschichte. Diese Dynamik im Depot veranschaulichte die Mehrdeutigkeit der Dinge exemplarisch. Nicht immer waren die Objekte entfunktionalisiert, zuweilen wurden sie umfunktionalisiert oder sie blieben in Funktion: Die Schmuckschatulle diente zur Aufbewahrung von kleinteiligen Abzeichen; der Kartenbehälter hielt die Spielkarten weiterhin zusammen, der Wandschmuck hing an Gemäldegittern einer Zuanlage, allerdings lagerten Kleid und Hemd liegend in säurefreiem Papier. Der Umgang mit der instrumentellen Entfunktionalisierung der Objekte äußerte sich in unterschiedlichen Praktiken und archivierte die Dinge im Depot höchst different. Derartige, wohlbekannte Beispiele sollen hier nur den Zusammenhang von Praktiken, Wissenschaftspositionen und Objektauffassungen illustrieren. Das Missbehagen an den Definitionen der eindeutigen Dinge, die diese Differenzen und Hierarchien ignorierten und Überblendungen erschwerten, steigerte sich bei meinen Studien zum Vergleich von Museumswelt und Warenkultur, in denen ich für einen situativ variablen Dingbegriff, für die Parallelität expositorischer Anordnungen und für die Multiperspektivität im Museum plädierte.

In den Vorbereitungen auf den Berliner Workshop verdichteten sich diese Vorerfahrungen und neue Überlegungen, die ich im Kontext des Forschungsprojektes *Das Unsichtbare und das Sichtbare. Zur musealen Herstellung von Region am Beispiel der Schwarzwaldsammlung Oskar Spiegelhalder* thematisierte. Das Projekt wurde von der Volkswagen-Stiftung im Schwerpunktprogramm *Forschung an Museen* zwischen 2011 und 2015 gefördert, kooperierte mit dem städtischen Franziskanermuseum in Villingen<sup>4</sup> und integrierte erstmals die beiden Spiegelhaldersammlungen am Badischen Landesmuseum in Karlsruhe sowie am Augustinermuseum in Freiburg unter einer gemeinsamen Forschungsperspektive.

Der Titel des Projekts verweist auf Krzysztof Pomians Überlegungen zum Gegensatz zwischen Blick und Sprache, zwischen Materialität und Bedeutung und eruiert die „Repräsentanten des Unsichtbaren“.<sup>5</sup> Neben der Sammlung ging es insbesondere um die soziale, politische und wissenschaftliche Bedeutung der Museumspraktiken und ihre Effekte. Damit rückte eine Privatsammlung in den Fokus der Forschung, die zwischen den 1890er und den 1920er Jahren aufgebaut wurde und dann in städtischen bzw. staatlichen Besitz übergang. Im Kontext dieser kulturanthropologischen Forschung konnte

4 Mitgearbeitet haben unter Leitung von Gudrun M. König von der TU Dortmund Michaela Haibl, Zuzanna Papierz und Jan C. Watzlawik und vom

Franziskanermuseum Anita Auer sowie Christina Ludwig.

5 Pomian 1988, 52.

nachgewiesen werden, dass Privatsammler die Musealisierung der Alltagskultur maßgeblich beschleunigten.<sup>6</sup>

Vor dem Hintergrund der Ordnungssysteme des Sammlers und Uhrenfabrikanten Oskar Spiegelhalder aus Lenzkirch im Schwarzwald wurden aus den nachgelassenen Listen, Karteien, Niederschriften, Fotografien und Objekten die Musealisierungs- und Wissenspraktiken analysiert. Spiegelhalders Leidenschaft des detaillierten Dokumentierens produzierte eine außergewöhnlich variantenreiche Quellendichte, die Sammlungsstrategien, Arbeitstechniken und europaweite Vernetzungen aufscheinen lassen. Exemplarisch steht Spiegelhalder für eine Gesellschaft der Sammler um 1900, in der enge Beziehungen zwischen Wissenschaftspolitik, Wissenskommunikation und der Kommodifizierung von Sammlungen und Sammlungsbedarf zu konstatieren sind.

Diese Forschungsarbeit an der Sammlung mit ihren Fragen nach dem Zusammenhang von Praktiken und Objekten sowie von Objekten und Konzepten machte ein lineares Konzept von Entfunktionalisierung und bedeutungsaufgeladener Neufunktionalisierung der Museumsobjekte fragwürdig. Beides sind wichtige Charakteristika, aber sie sind je nach Objekt und Museum, je nach Zeit und Praktik, je nach Intention und Ziel nicht chronologisch-linear, sondern relational und iterativ zu verstehen.

In der Museumsdiskussion muss zwischen Deponat und Exponat geschieden werden. Das Museumsobjekt als Oberbegriff umfasst beide Standortvarianten. Beim Übergang zwischen Alltags- und Museumsobjekt wird der kurzzeitige instrumentelle Funktionsverlust betont,<sup>7</sup> um neue Funktionszuschreibungen zu erlauben. Der Wissenschaftshistoriker und Museumsdirektor Samuel J. M. M. Alberti stellt weniger den institutionellen Übergang in das Museum als vielmehr den Akt des Sammelns als Übergangsphänomen heraus. Dieser Übergang markiert auch für ihn eine radikale Veränderung: „The prehistory of the object, its original context, changes radically when it is collected.“<sup>8</sup> Und doch wird dieser Übergang in seiner Ausschließlichkeit irritiert, wenn für Alberti das Museumsobjekt durch Verschiebungen in Status und Bedeutungen instabil ist. Sharon Macdonald schlägt mit der Formulierung der Rekontextualisierung der Dinge in der Sammlung und im Museum als „new stage in their biographies“, eine Phase vor, die „particular technologies of storage, cataloguing and display“ einschließt.<sup>9</sup> Die Idee von Transformationen kulturhistorischer Artefakte in musealen Sammlungen ist nicht neu. Der Mediävist Peter Strohschneider hat darauf aufmerksam gemacht, dass nicht allein die Auswahl des Sammlungsobjektes ein selektierender und künstlicher Vorgang ist, sondern dass weitere Verfahren wie „Inventarisierung, Präparierung, Konservierung,

6 Vgl. König 2015.

7 te Heesen 2015, 35.

8 Alberti 2005, 562.

9 Macdonald 2011, 82.

Sockelung, Rahmung, Beschriftung, Arrangierung in Kladden, Schränken oder Vitrinen usw.<sup>10</sup> die Artifizialisierung des Museumsobjektes verstärken.

Die Aufnahme in eine private Sammlung sowie die Übernahme in eine staatliche Institution setzen einen zweifachen Akt der Auswahl voraus. Susan M. Pearce bezeichnet diesen Prozess als Herstellung des Museumsobjektes:

Museum objects are created by the act of collecting, usually twice over – firstly through the choices of the individual collector, and secondly, by the willingness of a museum to take the collected assemblage.<sup>11</sup>

In Summe bedeutet eine solche konsequent integrierte Betrachtung von Objekten und Praktiken, den Übergang zwischen Alltags- und Museumsobjekt nicht mehr als prinzipiell, sondern als akzidentiell zu konzipieren und diesen Übergang genauer zu untersuchen, als das bisher üblich war. Mit dieser Perspektive ergibt sich auch für kulturhistorische Sammlungen eine Epistemologie, welche Dinge nicht mehr prinzipiell von Naturdingen unterscheidet, deren Sammlung aus konservatorischen Gründen stets eine Präparierung erfordern. Bei der gemeinsamen Präsentation von Vorträgen aus dem Kontext der Restaurierungswissenschaften und aus dem Kontext der dingorientierten Kulturwissenschaften bei dem Berliner Workshop „Objektepistemologien“ lag diese Verknüpfung nahe.<sup>12</sup>

In dem Projekt über den Sammler und Kurator Spiegelhalter (1864–1925) haben wir mit einer solchen historisch-epistemologischen Erweiterung diese Praktiken des Sammelns, Kategorisierens und Inventarisierens exemplarisch untersucht und nach den Zurichtungen sowie Ordnungen jener Objekte gefragt, die auf Ausstellungen und im Museum als historische Zeugnisse zur Anschauung gelangten. Das Projekt führt in jene Jahre um 1900 zurück, in denen sich mehrere Disziplinen rund um kultur- und naturhistorische Museen ausdifferenzierten und institutionalisierten, was, wie neuere wissenschaftshistorische Studien gezeigt haben, durch das Sammeln, Zirkulieren, Erfassen, Ordnen und Hierarchisieren von Wissensbeständen und Objekten vorbereitet, manifestiert und dynamisiert wurde. Wir haben Spiegelhalters Notizen, Inventare, Buchannotationen, Listen und Fotografien untersucht. Seine schriftlichen und bildlichen Hinterlassenschaften entstanden „materiell und an Deutungskontexte gebunden“.<sup>13</sup> Es sind Artefakte, die der Historiker und Museologe Pomian als „oft sehr bescheiden und anonym“<sup>14</sup> bezeichnet.

Unablässig war Spiegelhalter europaweit in Kontakt mit Museen, Direktoren und Konservatoren in Nürnberg, Wien, Skansen und Prag, wie seine Reiseaufzeichnungen

10 Strohschneider 2012, 21.

11 Pearce 1993, 7.

12 Vgl. Ina Reiche und Kerstin P. Hofmann in diesem

Band.

13 Wolff und Kraus 2010.

14 Pomian 1988, 91.

belegen. Er besuchte und korrespondierte mit Sammlerkollegen wie Oskar Kling. Hier lernte er zu sehen und zu schauen, wenn man Ludwik Flecks Unterscheidung teilen mag: „Wir schauen mit den eigenen Augen, aber wir sehen mit den Augen des Kollektivs“<sup>15</sup> Das Kollektiv, dem sich Spiegelhalter über seine Mitgliedschaft im „Verein der Kgl. Sammlung für deutsche Volkskunde Berlin“ zugehörig fühlte, war der „gemeinsame Stil des Denkens“<sup>16</sup> der sich disziplinär etablierenden Volkskunde. Gut ausgebildet und vielgereist, entsprach er dem Sozialmilieu jenes Wirtschaftsbürgertums, das sich um 1900 neben der bildungsbürgerlichen Gruppe der Lehrer und Pfarrer für die Spuren ländlicher, zumeist vorindustrieller Lebensweise interessierte. In beiden Wissensmilieus wurde Sammeln zur Mode, auch wenn die Vorzeichen different sein konnten. Ihn prägte jedoch noch ein zweites Kollektiv, nämlich der Denkstil des Händlers, der Wissenschaftskontakte wie Kunden pflegt, der auf Sichtbarkeit setzt, dokumentiert, bilanziert und die Musealie als Ware auslegt.

Das Objekt als naturwissenschaftliches wie als kulturhistorisches Präparat benötigt mehrere Schichten und insbesondere Operationen der Ordnung in dem Gefüge der Sammlung, um seine wechselnden sozialen Rollen als Dokument, Zeugnis, Verweis, Evidenz und Erkenntnisobjekt auszufüllen. Das Präparat ist vorbereitet, zubereitet und absichtlich gewonnen. Insbesondere anatomische, zoologische, botanische, mineralogische, chemische und pharmazeutische Präparate bedürfen der makro- oder mikroskopischen Zubereitung. Was Hans-Jörg Rheinberger für die experimentellen Wissenschaften als Aufbereitung der Objekte und als eine neue dauerhafte Zurichtung als Präparat charakterisiert, soll im Folgenden durch Beobachtungen an der kulturhistorischen Musealie geprüft sowie Gemeinsamkeiten und Differenzen erläutert werden. Die Beispiele resultieren aus dem kulturanthropologischen Museumskontext, dessen Fundus nach den Spezifika kulturhistorischer Präparate befragt wird. Die folgenden Ausführungen umkreisen das kulturhistorische Präparat in drei Akten: Das Objekt selbst als Präparat, Ordnungssysteme als Präparierungstechnik und das Objekt zwischen Glasplatten in der Vitrine.

### 1.1 Das Objekt als Präparat

Die natur- und kulturwissenschaftliche Parallelisierung des musealen Blicks schließt an erkenntnistheoretische Überlegungen an, die vor einigen Jahren aus naturwissenschaftlicher Perspektive von Alberti formuliert wurden. Seine Studien zum Objektstatus, zur Museologie der Natur und zu aktuellen Theorien materieller Kultur betonen, „that objects within (and outside) museums are subject to ongoing physical and conceptual

15 Fleck 1983, 157.

16 Fleck 1983, 157.

transformations“.<sup>17</sup> Die Idee eines radikalen Schnitts zwischen Alltags- und Museumsding sowie einer Demarkationslinie zwischen Natur- und Kunstding im musealen Kontext ist somit in Frage zu stellen. Durch die soziale, politische und disziplinäre Produktion von Objekten, Sammlungen und Museen geraten Ähnlichkeiten und Parallelen des Präparierens stärker ins Blickfeld; ‚disziplinäre‘ Unterschiede werden dann nicht mit einem ahistorischen Wissenschaftsbegriff vorausgesetzt, sondern selbst zum Untersuchungsgegenstand. Die Objekte teilen sich disziplinäre Aufmerksamkeit oder Ignoranz sowie die wissenschaftlichen Praktiken der Kategorisierung und Präsentation. Einzelne Disziplinen entwickeln ähnliche Beziehungsverhältnisse zu ihren Objekten.

Sammeln und Bewahren werden als ein vielgestaltiger Vorgang des Präparierens analysiert: die spezifischen Benennungspraktiken, Klassifikationen, Bild-Text-Bezüge und Ordnungsoperationen, die auch das kulturhistorische Museumsobjekt hervorbringen und herstellen. Insofern kann auch im Kontext kulturhistorischer Sammlungen von Präparaten gesprochen werden. Wissenschaftssystematische Horizonte haben das ja schon länger ermittelt, denn die Orientierung kulturhistorischer Systematiken an Paradigmen wie ‚Evolution‘ oder ‚Vererbung‘ ist sammlungshistorisch zu belegen.

Mitte des 19. Jahrhunderts versuchte sich der Architekt und Kunsttheoretiker Gottfried Semper an einem „zukünftigen Cuvier der Kunstwissenschaft“.<sup>18</sup> Zu diesem geplanten Klassifikationssystem hatte ihn der französische Naturforscher Georges Baron de Cuvier vom *Musée nationale d'histoire naturelle* in Paris inspiriert. Semper wollte die bis dahin geltenden Einteilungen in historische, ethnographische und materiale Unterteilungen aufgeben zugunsten eines Systems, das ihm erlaubte, Gegenstände vergleichend zu gruppieren, die durch große Entfernungen und durch die Zeit geschieden sind. Die naturwissenschaftliche ging der kulturwissenschaftlichen Sammlungssystematik voraus, so dass die Methodik etwa „für ethnographische Objekte noch nicht so weit entwickelt [war] wie für naturkundliche Objekte“.<sup>19</sup>

Sammeln, Auswahl und Aufbewahrung setzen voraus, die Relevanz der Objekte als Verweise auf historische, soziale, ästhetische oder wissenschaftliche Inhalte zu verstehen. Die Auswahl kennzeichnet die erste Stufe einer Herstellung von Evidenz. Dieser Prozess spielt sich bei kultur- und naturhistorischen Objekten nicht prinzipiell unterschiedlich, sondern ähnlich ab. Gegenstände werden aus einem Zusammenhang des Gebrauchs oder aus dem Naturzusammenhang herausgelöst und in eine neue Ordnung aufgenommen:

17 Alberti 2008, 82.

18 Semper 1884, 263.

19 Pisani 2005, 143.

Dinge werden dadurch Teil einer theoretischen Ordnung und Gegenstand bestimmter epistemischer Praktiken [...] Primär durch diese Umordnung werden sie zu epistemischen Objekten, zu Erkenntnisdingen.<sup>20</sup>

Selbst die Substanz des kulturhistorischen Sammlungsobjektes bleibt nicht ganz unverändert. Restaurierung und Konservierung reinigen Oberflächen und stellen Funktionen wieder her. Für die Bestimmung von (textilen) Stoffen, von Holzarten oder für Datierungen werden minimal Materialsuren entnommen und unter dem Mikroskop geprüft. Präparierungstechniken mit ihren dauerhaften Zerlegungen und Schnitten „um lebendige Dinge für Erkenntnisprozesse zu fixieren“,<sup>21</sup> werden jedoch modifiziert eingesetzt. Die Restaurierungsvorgabe eines bestimmten historischen Zustands bei Großobjekten wie Häusern etwa, vernichtet andere historische Zeitschichten. Kleidung, die für Bewegung konzipiert wird, wird auf Puppen in Vitrinen stillgestellt. Der Uhrenspezialist Johannes Graf hat die Sammlung Spiegelhalder auf der Historischen Uhrenaussstellung in Nürnberg 1905 untersucht und gezeigt, wie mehrdeutige Objekte museal eindeutig gemacht wurden. In Kenntnis der Hängung durch Fotografien, der Objekte durch Ausstellungsinventare sowie der Überprüfung an den noch existenten musealen Beständen analysiert er die historische Präsentation:

Indem Spiegelhalder und andere frühe Sammler Holzuhren aus unterschiedlichen Regionen dem Schwarzwald zuschlügen, konnte der ‚genetische Gedanke‘ der Entwicklung vom angeblich Einfachen zum Komplexen auch durch historische Objekte belegt und gestützt werden.<sup>22</sup>

Evolutionäre Vorstellungen verbanden im 19. Jahrhundert in kultur- und technikhistorischen Sammlungen diverse Objekte in einer Entwicklungsreihe vom Einfachen zum Komplizierten, vom Ungenauen zum Präzisen, vom Niederen zum Hohen, vom einfachen zum aufwändigen Dekor. Auf diese Weise eliminierten sie soziale Unterschiede und regionale Ungleichzeitigkeiten zugunsten einer fortschreitenden Höherentwicklung. Die Vorstellungen des späten 19. Jahrhunderts, die frühe Schwarzwälder Uhr habe in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Holzuhrwerk gehabt und das Schild habe sich von hölzernen über glasgemalte zu gelackten Zifferblättern entwickelt, kreierte spezifische Vorstellungen über die Schwarzwälder Typik und wurde um 1900 glaubhaft gemacht durch Uhren, die aber aus anderen Regionen stammten. Graf weist nach, dass bis in die 1980er Jahre diese objektbasierten Interpretationen nicht in Frage gestellt wurden. Im Fall der Schwarzwalduhr gerät ein Objekt zum Präparat der auf Dauer gestellten

20 Rheinberger 2006, 336.

21 Rheinberger 2006, 337.

22 Graf 2015, 199.



Idee einer Entwicklungsreihe, das durch Sammlungsintentionen zubereitet, fixiert und zur musealen Anschauung gebracht wird.

## 1.2 Ordnungssysteme als Präparierungstechniken

Die Annahme von Präparierungstechniken im kulturhistorischen Museum sperrt sich gegen oberflächliche, letztlich positivistische Konzipierungen der Dinge als Dokumente und Zeugnisse. Vielmehr ist darauf zu verweisen, dass die Dokumenteigenschaften und Zeugenschaft auf vielschichtigen Ebenen fabriziert und daher zu dekodieren sind. Die Museumsdinge zeugen nicht einfach von historischen Lebensverhältnissen, sondern eben auch von der Arbeit der Antiquitätenhändler, der Kuratoren, der Museumsvereine, der Wissenschaftler, der Archivare, der Restauratoren und der Sammler. Ihre Zeugenschaft ist verknüpft in vielfältige, zeitgleiche und zeitungleiche Kontexte und Beziehungen. Sie betrifft alle Personengruppen, die in irgendeiner Form die Hand an das Objekt legten: von der Produktion über die Distribution und den Konsum bis zur Musealisierung und Präsentation. Alfred Gell spricht von der „second-class agency which artefacts acquire once they become enmeshed in a texture of relationships.“<sup>23</sup> Diese Textur der Beziehungen inkorporieren die Objekte gewissermaßen durch Zeichen und Spuren, sie sind in die Geschichte wie auch in Geschichten verstrickt.<sup>24</sup>

Museale Ordnungssysteme, abhängig von der Institution und der Person, von Raum und Zeit, präparieren die Objekte für ihre Aussage. Das gilt im Depot wie in der Exposition. Sie werden benannt, sortiert, gruppiert, kategorisiert, datiert, betextet und abgebildet. Mit jeder Ebene der Bearbeitung geht ein Akt der Interpretation einher.

Der Sammler Spiegelhalter ließ seine Sammlungen durchfotografieren. Mit dem Arrangement zerschnittener Fotoabzüge von Glasnegativen schuf er visuelle Ordnungen, die unterschiedlichen Prinzipien folgten. Er gruppierte Werkzeuge einzelner Gewerbe und zergliederte das Anlegen der regionalen Kleidung in Sequenzen. Er sortierte Kopfbedeckungen in Zylinderform nach der Größe und suggerierte in sechs Einzelbildern mit einem Pfeil und Jahreszahlen die historische Entwicklung von einem flachen breitkrepigen Hut Mitte des 18. Jahrhunderts zur vertrauten hohen Zylinderform mit schmaler Krempe Mitte des 19. Jahrhunderts. Formale Gleichzeitigkeiten wurden zugunsten der Höherentwicklung ignoriert und ein lineares Fortschrittsprinzip visualisiert. Das Papier mit den beklebten Fotos wird für ihn zum Probeabzug und zum Versuchslabor des Zeigens. Was er hier testet und fotografisch dokumentiert, setzt er in Ausstellungen um. Als Instrument des Visualisierens übernimmt er von den Weltausstellungen das Darstellen in Stuben für seine öffentlichen Ausstellungsbeteiligungen

23 Gell 1998, 17.

24 Vgl. Schapp 1985.

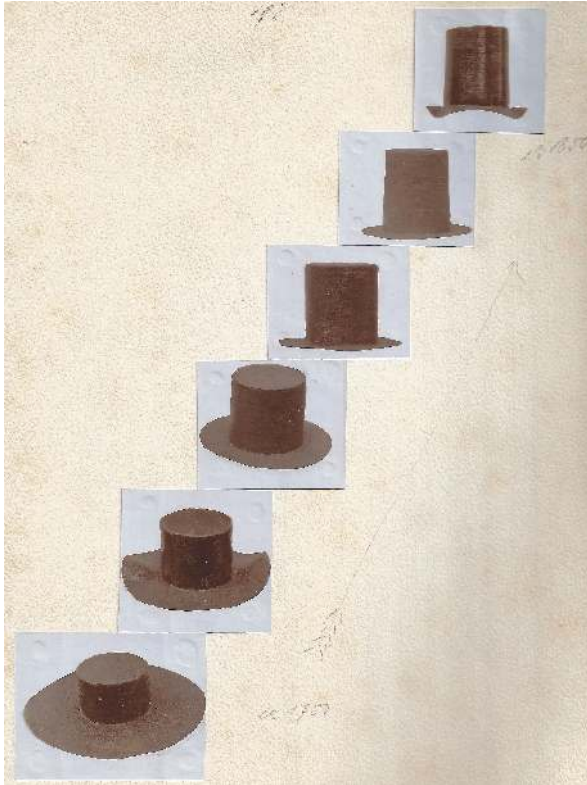


Abb. 1 Der Sammler Oskar Spiegelhalter imaginiert die Entwicklung des Strohzyylinderhutes von 1750 bis 1850, um 1916.

wie etwa eine Uhrmacherwerkstatt, eine Schwarzwaldstube und eine Hutmacherei, lässt diese fotografieren und als Postkarten drucken. Ephemere Objektpräsentationen werden durch die Fotografie auf Dauer gestellt. Das Fotografieren und Arrangieren wird zu einer Technik des Präparierens für einen spezifischen Modus von Aussagen oder anders gesagt: von Erkenntnisinteressen. Das arrangierte Abbild operiert wie ein Sammlungsschnitt, das aus Einzelteilen eine Gesamtaussage herstellt und fixiert.

Rheinberger unterscheidet zwischen anatomischen, botanischen, mikroskopischen und molekularbiologischen Präparaten.<sup>25</sup> Gemeinsam ist nun naturhistorischen wie kulturhistorischen Objekten bei differentem Ausgangsmaterial, dass sie im Museum für den „erkennenden Blick“<sup>26</sup> stabilisiert werden. Die Zurichtungs- und Fixierungstechniken sind bei beiden Objektklassen vorhanden, jedenfalls dann, wenn man eine verengte Definition ‚materieller‘ Kultur überwindet und die mehrfachen medientechnischen

25 Rheinberger 2006, 66.

26 Rheinberger 2006, 66.

nischen Umkehrungen der Dinge nicht als nachgeordnet, sondern als Teil der Sachen im wörtlichen Sinn begreift.

Das „moderne Exponat“<sup>27</sup> war zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch nicht erfunden. In der Museums- wie Ausstellungstheorie der Zeit gelten Originale, Modelle und Nachbildungen als gleichwertig. Der Frankfurter und spätere Hamburger Museumsdirektor Otto Lauffer propagiert für das historische Museum im Jahr 1907 den „lehrhaften Wert der Nachbildung“ wie der „museologischen Hilfsmittel“ der Modelle, die insbesondere aufgrund von Größenverhältnissen Lücken der Darstellbarkeit zu schließen hätten.<sup>28</sup>

Ähnlich argumentiert der Staatswissenschaftler Alfons Paquet in seiner Expositi-onstheorie für gewerbliche Ausstellungen. Das „Prinzip der Ersetzung“ mache das Ori-ginal zwar nicht überflüssig, aber Originale, Reproduktionen und „Substitute konkre-ter gegenständlicher Sichtbarkeitseigenschaften“ wie Modell, Probe und Nachbildung wirkten zusammen und produzierten Stimmungswelten, die zur Anschauung gebracht würden.<sup>29</sup> Das Modell ist dem Original gleichwertig, denn der Fluchtpunkt der Argu-mentation für Lauffer wie für Paquet ist die Vermittlung. Erst die eindeutige museale Bevorzugung des Originals vor anderen epistemologischen Objektformaten zum einen sowie die Idee des Ausstellens als ein Akt der Übersetzung, als Zeigen von Immateri-ellem zum anderen, produziert das Exponat der Moderne, das Präparierungstechniken inkorporiert.

### 1.3 Zwischen Glasplatten: Die Vitrine

Naturwissenschaftliche und kulturwissenschaftliche Präparate teilen sich ebenfalls die Geschichte der Präsentationsweisen im Museum. Donna Haraway hat nuanciert die Ge-schichte der Naturdarstellung im Museum nachgezeichnet, den Einfluss von Carl Ake-ley, Naturforscher und Präparator, auf die Entwicklung der Großdioramen geschildert und das Durchtränktsein mit wissenschaftlichen und moralischen Narrationen analy-siert.<sup>30</sup> Der Kulturanthropologe Franz Boas war zeitgleich mit Akeley am *American Mu-seum of Natural History* beschäftigt und war für ethnographische Dioramen ähnlich ein-flussreich.<sup>31</sup> Die Präsentation hinter Glas im Museum und die Verwicklungen der wis-senschaftlichen Disziplinen in diesem Prozess sind höchst aufschlussreich.

Die Marbacher Literaturwissenschaftlerin Heike Gfrereis hat gezeigt, dass um 1900 die meisten Museen noch nicht zwischen Dauer- und Wechselausstellung unterschieden haben; Zeigemöbel sind zugleich Verwahrmöbel.<sup>32</sup> Die Ganzglasvitrine wurde erst in den 1930er Jahren erfunden. Bis dahin waren Vitrinen mit einer Rahmenkonstruktion

27 te Heesen 2015, 43.

28 Lauffer 1907, 184–185.

29 Paquet 1908, 13.

30 Haraway 1984/1985, 20–64.

31 Glass und Geismar 2006; König 2014, 13–32.

32 Gfrereis 2015, 24.

versehen, beleuchtet wurden sie extern durch Tageslicht oder durch Metallfadenlampen, die den Raum selbst konstant erleuchten konnten, in der Vitrine jedoch Schatten und Reflexionen des Glases bewirkten.<sup>33</sup>

Naturwissenschaftliche Präparate werden zwischen Deckglas und Objektträger im Mikroskop zur Darstellung gebracht, anatomische Sammlungen mit Flüssigpräparaten in Glasflaschen gezeigt und chemische Farbstoffsammlungen in Vitrinenschränken archiviert. Die Vitrine übernimmt bei kleinteiligen kulturhistorischen Objekten das Verwahren und Darstellen zwischen Glasscheiben, sofern nicht Größe und Raumarrangement wie Stuben eine Freiaufstellung benötigen. Musealisieren und Präsentieren stellen Bedeutungsschichten her. Im Zeigen werden die Museumsdinge zu pädagogischen Objekten.<sup>34</sup>

Kulturanthropologische Museen haben um 1900 typologische Reihen in freistehenden Museumsschränken mit Vollverglasung und Profilleisten, in verglasten Wandschränken, in Glasaufsätzen auf Konsolen sowie Handwerksstätten und Stuben als Raumrekonstruktionen ausgestellt. In der Vitrine als Zeigeinstrument scheidet sich die disziplinären Zurichtungen. Das kulturanthropologische Objekt war selten Einzelobjekt, sondern Teil von Reihen, Sequenzen, Ensembles und Serien.

Mit den Objekten ziehen Texte und Beschriftungen in die Vitrinen ein. Brita Brenna hat für das naturhistorische Museum in Bergen nachgewiesen, dass mit den Texten die Objekte illustrativ werden. Brenna bezeichnet die Vitrine als epistemologische Technologie,<sup>35</sup> die den Status der Dinge im Museum ändert. Constance Classen und David Howes konstatieren, „glass cases are ideological framing devices within the larger frame of the museum itself“.<sup>36</sup> Epistemologisch egalisieren Vitrinen unterschiedliche Sparten von Objekten. Als Zeigeinstrument lenken sie den Blick auf den Demonstrationsgegenstand wie auf die Kuriosität.

Die im Jahr 1905 gegründete Zeitschrift „Museumskunde“ kondensiert die Diskussionen zur Museumsreform zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Das langsame Trennen in Schau-, Studien- und Depotsammlung ist ein Reflex auf den „Abschied von der Utopie der Vollständigkeit“<sup>37</sup>, wie Griesser-Stermscheg und Monika Sommer darlegen. Die technische Entwicklung der Vitrinen, die Sicht- und Präsentationsverhältnisse stetig verbessern, korrespondiert mit den wissenschaftlichen und theoretischen Reflexionen der Institution und ihrer Aufgaben. Die ‚Museumskunde‘ ist zugleich ein Organ, das die Museen als ökonomischen Faktor deutlich werden lässt.

In Werbeanzeigen von Vitrinen bis zu Präparaten, von Museumsschränken bis zu Regalen, von Mineralien bis zu Porzellan präsentiert sich ein breit aufgestelltes Gewer-

33 Hahn 2001, 41.

34 Bennett 1998, 345–371.

35 Brenna 2014, 50.

36 Classen und Howes 2006, 218.

37 Griesser-Stermscheg und Sommer 2012, 41.

# J. F. G. UMLAUFF

## Naturalienhandlung und Museum

### HAMBURG

**Ethnographische Abteilung.** Sammlungen ethnographischer Gegenstände aller Völker, wie auch Einzelsachen. Spezialität: Modellfiguren verschiedener Völker und Stämme in künstlerischer und naturgetreuer Ausführung mit Original-Ausrüstung. Zusammenstellung ganzer Gruppen. Photographien stehen davon zur Verfügung. Nicht vorhandene Typen werden auf Bestellung modelliert und angefertigt.

**Zoologische Abteilung.** Skelette von Säugern, Vögeln, Reptilien, Amphibien und Fischen, roh und montiert. Bälge von Säugetieren, Vögeln, Reptilien und Fischen. Spiritusmaterial von Fischen, Reptilien und niederen Tieren (Argonauta und Nautilus, Metacrinus). Ausgestopfte Säuger, Vögel, Fische und Reptilien. Spezialität: Große Säugetiere.

Lieferung frischer und konservierter Tierkadaver (Spiritus-Formalin) für Anatomen und zoologische Institute. **Neu aufgenommene Spezialität:** Lieferung eingefrorener Kadaver seltener Affen (Gorilla, Schimpanse usw.), Edentaten (Gürtel- und Schuppentiere) auch im Sommer.

Lieferung lebender Reptilien u. Amphibien für zootomische u. physiologische Zwecke, wie auch seltener Arten für Sammler.

Lieferung aller zoologischen Lehrmittel für Schulen und Institute, wie auch für den Zeichenunterricht.

**Muschelabteilung.** Muscheln für Sammler und für industrielle Zwecke.

Prezedenzen über die einzelnen Abteilungen gratis, Kataloge und Photographien zum Kostenpreise.

Abb. 2 Musealien als Waren.  
Werbeanzeige der Firma  
J. F. G. Umlauff in der Zeitschrift  
Museumskunde, 1907.

be, das sich auf den Museumsbedarf spezialisiert hat. Die Hamburger Firma Umlauff bietet künftige Museumsobjekte als Waren in ihrer ethnographischen und zoologischen Abteilung an.<sup>38</sup> Vitrine und Schaukasten haben nicht nur ihre Parallelen in der Konsumkultur, sondern die Vorstellung von strikt getrennten Sphären erweist sich selbst als produziert.

Die Konzipierung kulturhistorischer Museumsdinge als Präparate zielt darauf, die Dimensionen der Aufbereitung und Zurichtung systematisch als Eigenschaft kulturhistorischer Objekte zu fassen. Graduelle Unterschiede und disziplinäre Spezifika werden damit nicht geleugnet, sondern überhaupt erst untersuchbar. Der Akzent liegt damit auf dem Museumsobjekt als ein Produkt von Praktiken außerhalb wie innerhalb des Museums.

38 Umlauff 1907, Werbeanzeige Umschlag.

Wie die Sammlung als Prozess, so ist das Objekt dynamisch zu verstehen, das simultan Umgangsweisen hervorruft, ermöglicht und behindert. Als Materialisierung von vermischten Möglichkeiten sind in ihm gleichzeitig unterschiedliche Aktivierungspotentiale enthalten. Das Museum beziehungsweise Kuratoren, Konservatoren, Restauratoren, Sammler, Händler und Besucher stimulieren auf ihre jeweils spezifische Weise dieses Potential. Insofern sind nicht nur die Spezialisten der Taxidermie, sondern auch das Personal der kulturhistorischen Museen Präparatoren.

# Bibliographie

Alberti 2005

Samuel J. M. M. Alberti. „Objects and the Museum“. *ISIS. A Journal of the History of Science* 96.4 (2005), 559–571.

Alberti 2008

Samuel J. M. M. Alberti. „Constructing Nature behind Glass“. *Museum and Society* 6.2 (2008), 7–98.

Bennett 1998

Tony Bennett. „Pedagogic Objects, Clean Eyes, and Popular Instruction: On Sensory Regimes and Museum Didactics“. *Configurations* 6.3 (1998), 345–371.

Bose 2011

Friedrich von Bose. „Im Schaudepot. Die museale Ordnung von innen heraus anfechten“. In *Museum x. Zur Neuvermessung eines mehrdimensionalen Raumes*. Hrsg. von F. von Bose, K. Poehls, F. Schneider und A. Schulze. Berliner Blätter 57. Berlin und Stuttgart: Panama, 2011, 131–141.

Brenna 2014

Brita Brenna. „Nature and Texts in Glass Cases. The Vitrine as a Tool for Textualizing Nature“. *NJSTS. Nordic Journal of Science and Technology Studies* 2.1 (2014), 46–51.

Classen und Howes 2006

Constance Classen und David Howes. „The Museum as Scenescape: Western Sensibilities and Indigenous Artifacts“. In *Sensible Objects. Colonialism, Museums and Material Culture*. Hrsg. von E. Edwards, C. Gosden und R. B. Phillips. Wenner-Gren International Symposium Series. Oxford: Berg, 2006, 199–222.

Fleck 1983

Ludwik Fleck. *Erfahrung und Tatsache*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983.

Gell 1998

Alfred Gell. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

Gfrereis 2015

Heike Gfrereis. „Archiv“. In *Museen verstehen. Begriffe der Theorie und Praxis*. Hrsg. von H. Gfrereis, T. Thiemeyer und B. Tschofen. Marbacher Schriften. Neue Folge 11. Göttingen: Wallstein Verlag, 2015, 13–32.

Glass und Geismar 2006

Aaron Glass und Haidy Geismar. *On the Circulation of Ethnographic Knowledge*. Material World. A Global Hub für Thinking about Things. 2006. URL: <http://www.materialworldblog.com/2006/10/on-the-circulation-of-ethnographic-knowledge/> (besucht am 14.08.2018).

Graf 2015

Johannes Graf. „Eine greifbare Geschichte der Schwarzwälder Uhren-Industrie: Die Sammlung Spiegelhalter auf der Historischen Uhrenaussstellung Nürnberg 1905“. In *Die Leidenschaften des Sammlers. Oskar Spiegelhalter als Wissenschaftsamateur*. Hrsg. von M. Haibl, G. M. König, A. Auer und C. Ludwig. Veröffentlichungen des Stadtarchivs und der Städtischen Museen Villingen-Schwenningen 37. Villingen-Schwenningen: Verlag der Städtischen Museen Villingen-Schwenningen, 2015, 193–203.

Griesser-Stermscheg und Sommer 2012

Martina Griesser-Stermscheg und Monika Sommer. „...nur für Kunsthistoriker und sonstige Sonderlinge: Museologische Debatten zu Dauerausstellungen um 1900“. In *Dauerausstellungen. Schlaglichter auf ein Format*. Hrsg. von B. Habsburg-Lothringen. Bielefeld: transcript, 2012, 33–44.

Hahn 2001

Isabel Hahn. „Aus der Geschichte der Vitrinenbeleuchtung“. In *Das moderne Museum. Die Vorträge der MUTEK 1999*. Hrsg. von Messe München GmbH. München: Müller-Straten, 2001, 41–43.

Haraway 1984/1985

Donna Haraway. „Teddy Bear Patriarchy. Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908–1936“. *Social Text* 11 (1984/1985), 20–64.

**König 2007**

Gu drun M. König, Hrsg. *Anschauungsmaterial. Fachgeschichte als Sachgeschichte*. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde, 2007.

**König 2014**

Gu drun M. König. „Die Schauplätze der Dinge“. In *Schnittstellen. Die Gegenwart des Abwesenden*. Hrsg. von K. Hoins, T. Kühn und J. Müske. Schriftenreihe der Isa Lohmann-Siems Stiftung 7. Berlin: Reimer, 2014, 13–32.

**König 2015**

Gu drun M. König. „Die exponierte Privatsammlung und die Beschleunigung der Musealisierung“. In *Die Leidenschaften des Sammlers. Oskar Spiegelhalter als Wissenschaftsamateur*. Hrsg. von M. Haibl, G. M. König, A. Auer und C. Ludwig. Veröffentlichungen des Stadtarchivs und der Städtischen Museen Villingen-Schwenningen 37. Villingen-Schwenningen: Verlag der Städtischen Museen Villingen-Schwenningen, 2015, 35–60.

**Lauffer 1907**

Otto Lauffer. „Das Historische Museum. Sein Wesen und Wirken und sein Unterschied von den Kunst- und Kunstgewerbe-Museen. Kap V: Von der Sammelpraxis der Historischen Museen“. *Museumskunde. Zeitschrift für Verwaltung und Technik öffentlicher und privater Sammlungen* 3.3 (1907), 179–185.

**Macdonald 2011**

Sharon Macdonald. „Collecting Practices“. In *A Companion to Museum Studies*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011, 81–97.

**Paquet 1908**

Alfons Paquet. *Das Ausstellungsproblem in der Volkswirtschaft*. Abhandlungen des Staatswissenschaftlichen Seminars zu Jena 5.2. Jena: Gustav Fischer, 1908.

**Pearce 1993**

Susan M. Pearce. *Museums, Objects, and Collections*. Washington, D. C.: Smithsonian Institution Press, 1993.

**Pisani 2005**

Camille Pisani. „Der Mensch in der Vitrine. Vom Musée d’Ethnographie du Trocadéro zum neuen Musée de l’Homme“. In *Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort*. Hrsg. von A. te Heesen und P. Lutz. Köln, Weimar und Wien: Böhlau, 2005, 141–146.

**Pomian 1988**

Krzysztof Pomian. *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1988.

**Rheinberger 2006**

Hans-Jörg Rheinberger. *Epistemologie des Konkreten. Studien zur Geschichte der modernen Biologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006.

**Ruisinger 2007**

Marion Maria Ruisinger. „Schön oder häßlich? Die Ambivalenz medizinischer Museumsdinge“. In *Schönheit: Traum – Kunst – Bildung*. Hrsg. von E. Liebau und J. Zirfas. Bielefeld: transcript, 2007, 119–148.

**Schapp 1985**

Wilhelm Schapp. *In Geschichten verstrickt. Zum Sein von Mensch und Ding*. Frankfurt a. M.: Klostermann, 1985.

**Semper 1884**

Gottfried Semper. „Entwurf eines Systems der vergleichenden Stillehre (1853)“. In *Kleine Schriften*. Hrsg. von M. Semper und H. Semper. Berlin und Stuttgart: Spemann, 1884, 259–291.

**Strohschneider 2012**

Peter Strohschneider. „Faszinationskraft der Dinge. Über Sammlung, Forschung und Universität“. *Denkströme. Journal der Sächsischen Akademie der Wissenschaften* 8 (2012), 9–26.

**te Heesen 2015**

Anke te Heesen. „Exponat“. In *Museen verstehen. Begriffe der Theorie und Praxis*. Hrsg. von H. Gfrereis, T. Thiemeyer und B. Tschöfen. Marbacher Schriften. Neue Folge 11. Göttingen: Wallstein Verlag, 2015, 33–44.

**Umlauff 1907**

J. G. F. Umlauff. „Werbeanzeige“. *Museumskunde. Zeitschrift für Verwaltung und Technik öffentlicher und privater Sammlungen* 3.3 (1907).



#### Wolff und Kraus 2010

Frank Wolff und Alexander Kraus. *Notation – Niederschrift – Geschichte. Sondierungen im Lande eines epistemologischen Dreischritts*. 2010. URL: [http://www.zeitenblicke.de/2010/2/einfuehrung/index\\_html](http://www.zeitenblicke.de/2010/2/einfuehrung/index_html) (besucht am 14.08.2018).

#### Abbildungsnachweis

1 Stadtarchiv Villingen-Schwenningen, Best. 2.42.1 Nr. 8 fol. 193. 2 Museumskunde. Zeitschrift für

Verwaltung und Technik öffentlicher und privater Sammlungen (3:3), 1907, U 3.

#### GUDRUN M. KÖNIG

Dr. (Tübingen 1996), Habilitation (Tübingen 2004), ist Professorin am Institut für Kunst und Materielle Kultur an der TU Dortmund. Sie hat ein wissenschaftliches Volontariat am Museum abgeschlossen und forscht zur Kulturgeschichte der Moden, zur Geschichte der Konsumkultur sowie zur Museumsgeschichte.

Prof. Dr. Gudrun M. König  
Technische Universität Dortmund  
Institut für Kunst und Materielle Kultur  
Emil-Figge-Str. 50  
44227 Dortmund, Deutschland  
E-Mail: [gudrun.koenig@tu-dortmund.de](mailto:gudrun.koenig@tu-dortmund.de)

