

Der schöne Schein. Aura und Authentizität im Museum

STEFAN BURMEISTER

Die einfache Frage nach dem, was Museen auszeichnet, lässt sich ebenso einfach wie knapp beantworten: die Exponate. Doch das ist zu präzisieren: Es sind die originalen Objekte, die meist als notwendige Bedingung eines Museums gelten (Korff 2002). Sie sind quasi Zeitzeugen, denen eine besondere Qualität eingeschrieben zu sein scheint, die sie befähigt, über vergangene Sachverhalte zu informieren oder die Meisterschaft ihrer ehemaligen Produzenten zu bekunden. Diese Qualität wurzelt in der Annahme ihrer Originalität. Als Original bürgen sie für Echtheit und Authentizität – wobei Echtheit eine Facette des begrifflichen Bedeutungsfeldes von ›Authentizität‹ ist. Sprachgeschichtlich stehen Authentizität und Autorität in engem Zusammenhang (siehe Hattendorf 1994, 63 f.); ein Zusammenhang der auch im Museum seine Wirkung entfaltet. Den als echt angesehenen Exponaten wird nicht nur eine Zeugenschaft zugesprochen, hinsichtlich ihrer historischen oder künstlerischen Aussage geht damit auch die Zuerkennung von Autorität einher.

Die Autorität der Exponate ist jedoch ins Wanken geraten – und dies auf mehreren Ebenen. Vorfälle wie der ›Skandal‹ um die Terrakotta-Krieger in einer Ausstellung des Hamburger Völkerkundemuseums 2007, in dem die vermeintlich originalen Tonkrieger den Nimbus ihrer Zeugenschaft und damit ihre Autorität quasi über Nacht eingebüßt hatten (http://www.welt.de/hamburg/article1458857/Die_Tonkrieger_bleiben_unter_Verschluss.html). Was hatten die Tonstatuen, als sie noch als Original galten, und was hatten sie nicht mehr, nachdem sie sich als Replik entpuppten? Die Schaustücke waren die gleichen geblieben. Hieran wird bereits deutlich, dass der Autoritätsanspruch weniger in die Objekte eingeschrieben ist, sondern eher als Autoritätserwartung an sie herangetragen wird. Dies berührt bereits grundlegend den problematischen Authentizitätsnachweis und das damit verbundene Gütesiegel eines Echtheitszertifikats. Selbst für Fachleute ist es ohne labortechnische Untersuchungen oft nicht möglich, Original und Kopie auseinanderzuhalten.

Gerade von archäologischen Fundstücken werden derart gute Repliken gefertigt, dass sie rein nach Augenschein kaum von einem Originalfund zu unterscheiden sind. Treten sie dem unvoreingenommenen Betrachter mit minderer Autorität gegenüber als vergleichsweise die Originale? Und wie sieht es etwa mit solchen Eisenfunden aus, die – komplett korrodiert – ihre materielle Signatur vollständig eingebüßt haben und z. B. mit einem Epoxidharz konserviert wurden. Es handelt sich bei ihnen nicht um Repliken im eigentlichen Sinne, da die Objekte noch Reste ihrer Ursprünglichkeit bewahrt haben. Sie wurden mit einem Kunstharz gefestigt und ergänzt, letztlich aber auch chemisch ersetzt. Auch hier stellt sich die Frage nach der Authentizität des Objekts: Ist dies noch ein Originalfund?

Gegenständen wird ein Wahrheitswert beige-messen – der semantische Sprung vom Objekt zur Objektivität ist nur ein kurzer –, der im Rahmen von Geschichtsdarstellungen die Faktizität und Objektivität der vermittelten Geschichte zu garantieren scheint. An diesem Wahrheitsanspruch sind von unterschiedlicher Warte aus Zweifel angemeldet worden. Es steht die Frage im Raum, ob Authentizität als objektive Echtheit des Dargestellten in der Quelle begründet liegt oder nicht doch ebenso in der formalen Gestaltung und der Rezeption (Hattendorf 1994, 67 für den Dokumentarfilm), oder anders gefragt: Ist die historische Wahrheit in der Quelle selbst oder im sinnstiftenden Narrativ zu suchen (Pirker u. Rüdiger 2010, 15)? Zunehmend wird das Objekt von der Bürde des Authentizitätsanspruchs entlastet. So wird postuliert, dass kulturelle Echtheits-erfahrungen nur durch die museale Inszenierung erreicht werden können (Welz 2001, 96) und dass historische Aussagen weniger durch die Exponate als durch das einer Ausstellung unterliegende Narrativ getroffen werden (Burmeister 2010). Anhand der US-amerikanischen Living History-Museen zeigt Sabine Schindler die Umwertung des Authentizitätsbegriffes, indem durch inszeniertes Reenactment die »Erlebnishaftigkeit, emotionale Glaubwürdigkeit

und geschichtliche Plausibilität des Dargebotenen« unabhängig von der Originalität oder Echtheit eines jeden Details die eigentliche Bedeutung erlangt (Schindler 2003, 244); der Besucher hat kaum mehr die Möglichkeit, zwischen Authentizität und Plausibilität zu unterscheiden (ebd. 242). Hans-Jürgen Pandel (2009, 31) spricht in solchen Fällen von »Erlebnisauthentizität«. Authentizität wird weniger als Eigenschaft eines Objektes gesehen denn als Ergebnis von Zuschreibungsprozessen, die in Produktions- und Rezeptionsprozesse sowie in gesellschaftliche Kontexte eingebettet sind (Pirker u. Rüdiger 2010, 22). Konsequenterweise wird zunehmend von »Authentizitätsfiktionen« gesprochen (z. B. Pirker u. a. 2010).

Darstellung vs. Wirklichkeit

Im Folgenden möchte ich mich näher mit dem Verhältnis von Exponat und dargestellter Wirklichkeit befassen. Doch bereits in dieser Aufgabenstellung steckt ein Grundproblem historischer Forschung: Darstellung und Wirklichkeit sind zwei grundlegend zu unterscheidende Kategorien, die sich in dem seit der Antike erkannten Kontrast von *res gestae* und *historia rerum gestarum* offenbaren – die vollbrachten Taten sind begrifflich deutlich von der Geschichte der vollbrachten Taten zu unterscheiden. Wir sind mit einem generellen Problem von Repräsentation konfrontiert: Das Bild ist niemals identisch mit dem Abgebildeten, die vorgängige Wirklichkeit nicht mit ihrer Darstellung in Wort und Bild. Das eine verweist aufs andere, ohne es jemals sein zu können. Nach Roland Barthes basiert der historische Diskurs darauf, Signifikanten zusammenzutragen mit dem Zweck, einen positiven Sinn zu erzeugen (Signifikate). Der historische Diskurs ist immer ein imaginärer, der auf sprachlicher Ebene versucht, Unmögliches zu erreichen. Da objektive Geschichte als das Wirkliche »immer nur ein unformuliertes, hinter der scheinbaren Allmacht des Referenten verschanztes Signifikat« ist (Barthes 2005, 161), entzieht es sich dem sprachlichen Zugriff. Mit sprachlichen Mitteln ist die Kluft zwischen den *res gestae* und einer *historia rerum gestarum* folglich nicht zu überbrücken. Es ergibt sich daraus die weitere Konsequenz, dass es keinen historischen Tatbestand an sich gibt, ein solcher entsteht erst durch den Sinn, der hinein gelegt wird (Barthes 2005, 160 zitiert hier Nietzsche). Auch

Manfred Eggert verwies jüngst darauf, dass das historische Faktum nicht als autonome Größe aus den Quellen geschöpft ist, sondern wesentlich auf der Grundlage externer Gegebenheiten konstituiert und entsprechend gedeutet wird (Eggert 2010, 53).

Was also kann dargestellte Wirklichkeit in Bezug auf eine Vergangenheit überhaupt sein, die sich der direkten Anschauung entzieht? Und wenn das Problem bei der sprachlichen Repräsentation von Vergangenheit liegt, kann die Kluft zwischen Vergangenheit und ihrer Darstellung möglicherweise durch archäologische bzw. historische Objekte überwunden werden? Als historische Gegenstände sind sie Teil der Vergangenheit und damit, um mit Barthes zu sprechen, selbst Referent historischer Wirklichkeit. Exponate könnten folglich Schlüsselobjekte sein, historische Wirklichkeit darzustellen. Um dem näher nachzugehen, werde ich mich im Folgenden mit dem Aura-Begriff Walter Benjamins befassen.

Das Aura-Konzept Walter Benjamins

Der Begriff der Aura ist vielfach rezipiert worden und gehört zum festen Kanon jener Diskurse, die um kunsttheoretische Fragen im engeren Sinne, Fragen um die Wirkmächtigkeit von Exponaten im weiteren Sinne kreisen. Die Arbeiten von Benjamin sind in diesem Kontext von unbestrittener Bedeutung und gelten als wichtige Referenz bei Fragen der spezifischen Wesensmerkmale originaler Ausstellungsstücke. Trotz einer langen Rezeption lohnt es sich nachwievor, genauer hinzusehen und das Konzept der Aura auf seine Eignung für den hier behandelten Fragenkreis zu untersuchen.

Sein Aura-Konzept hat Walter Benjamin in etlichen seiner Schriften entwickelt und dargelegt; für eine nähere Befassung mit dem Begriff zentral sind jedoch drei Werke: »Kleine Geschichte der Photographie« (Benjamin 1977 [1931]), »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (Benjamin 1974a [1936]) sowie »Über einige Motive bei Baudelaire« (Benjamin 1974c [1939]).

Das Hauptwerk in diesem Zusammenhang ist sicherlich der 1935 verfasste und erstmals – in gekürzter Fassung – 1936 veröffentlichte Kunstwerk-Aufsatz. Mit diesem Aufsatz wollte Benjamin eine materialistische Kunsttheorie entfalten, die die gesellschaftlichen Bedingungen des Kunstwerks im

Kapitalismus und insbesondere im Faschismus analysiert. Durch die seinerzeit neuen Möglichkeiten der technischen Reproduzierbarkeit von Kunstwerken erlebe die Kunst selbst und ihre Rezeption einen Wandel, was zu einer qualitativ veränderten gesellschaftlichen Funktion der Kunst führe. Durch die in neuem Stil mögliche Reproduzierbarkeit der Kunst erkannte Benjamin einerseits die politische Vereinnahmung einer neu entstehenden Massenkultur, andererseits auch Ansätze einer aus der Massenkultur erwachsenden gesellschaftlichen Emanzipation. Bereits kurz nach Erstveröffentlichung kritisierte Theodor Adorno diesen Ansatz ohne hierbei explizit auf Benjamin und dessen Arbeit Bezug zu nehmen (Adorno 1956 [1938]); eine Kritik, die später von ihm und von Max Horkheimer weiter ausformuliert wurde. Sie sahen in der Massenkultur einzig Massenbetrug, die Reproduktion des Immergleichen, eine kulturindustrielle Produktion, die allein den kapitalistischen Verwertungsinteressen diene, folglich mitnichten emanzipatorisches Potenzial entfalten könne (z. B. Horkheimer u. Adorno 1947).

Für unsere Problemstellung entscheidend ist Benjamins Analyse, dass durch die technische Reproduzierbarkeit das Kunstwerk seine Aura zu verlieren scheint. Aufgrund der technischen Qualität der Reproduktion ist es mitunter nicht möglich, zwischen Original und Kopie zu unterscheiden. Das kritische distinktive Merkmal zwischen beiden ist die Aura, die die Referenz der Echtheit des Originals ist. Für Benjamin leitet sich die Aura aus der Einzigartigkeit eines Kunstwerkes ab. Echtheit als Bedingung der Einzigartigkeit und Aura sind folglich untrennbar miteinander verbunden. Das Spezifische des Originals ist seine Einzigartigkeit, seine »empirische Singularität« (Recki 1988, 18), die Einmaligkeit. Reproduktionen heben die Einmaligkeit des Originals scheinbar auf; sie zehren parasitär von der Einzigartigkeit und scheinen diese zu zerstören. Doch so sehr die Reproduktionen auch »originalgetreue« Klone des Originals sein mögen, einen gravierenden Unterschied im Verhältnis zum Original können sie nicht aufheben: Die Einzigartigkeit des Originals »ist identisch mit seinem Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition« (Benjamin 1974b, 480). Originale haben eine Geschichte, die von ihrer Herstellung in der Vergangenheit bis in die Gegenwart reicht. Sie sind – je nach »Objektbiographie« – eingebettet in eine Folge unterschiedlicher Traditionszusammenhänge;

sie haben eine »geschichtliche Zeugenschaft«, die bei der Reproduktion jedoch verloren geht. Reproduktionen stellen einen Neubeginn dar; über die Traditionszusammenhänge des Originals können sie nichts aussagen. Mit dem Verlust der historischen Zeugenschaft gerate – so Benjamin – auch die »Autorität der Sache« ins Wanken (ebd., 477).

Wenngleich bei Benjamin unklar bleibt, wie das Original an sich historisches Zeugnis über die einzelnen Traditionszusammenhänge ablegen kann, wie wir uns die Anlagerung historischer Zeitschichten vorzustellen haben, über die das Objekt Zeugenschaft hat, so wird doch das Verhältnis von Original und Reproduktion umrissen: Der Einmaligkeit und Exklusivität des Originals steht idealiter die Duplizität (bis hin zur Massenware) und allgemeine Verfügbarkeit der Reproduktion gegenüber. Die Einzigartigkeit bedingt als Merkmal der Echtheit historische Zeugenschaft und eine damit verbundene Autorität; der Reproduktion fehlen diese, da sie ohne Geschichte ist.

Da nach Benjamin die Aura untrennbar mit der Einmaligkeit des Objektes verbunden ist, stellt sich die Frage nach dem Wesen der Aura. Als erste Charakterisierung vermerkt Benjamin: »Ein sonderbares Gespinnst aus Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag« (Benjamin 1974a, 440). Interessanterweise versucht er diese Erscheinung nicht an einem Kunstobjekt näher zu erläutern, sondern an einem Naturerlebnis, das in einer spezifischen, einmaligen Situation erfahrbar ist. Wir haben uns die Aura als eine Erfahrung, eine Sinneswahrnehmung und damit verbundene Emotion vorzustellen. Für ihn ist die Ferne Ausdruck des Unnahbaren und Unerreichbaren. In der metaphorischen Sprache Benjamins wird die Aura zu einem ästhetischen und quasi-religiösen Erleben. Er selbst stellt das Kunstwerk in einen religiösen Zusammenhang, indem er den Ursprung der Kunst in der Ritualfunktion sieht. Die Unnahbarkeit sei »eine Hauptqualität des Kultbildes« und so komme auch dem Kunstwerk Kultwert zu (Benjamin 1974b, 480 Anm. 7). Das kultisch Unnahbare und Erhabene führt, wie Birgit Recki (1988, 24–26) deutlich herausarbeitet, bei Benjamin zu einer Anthropomorphisierung und Verlebendigung des Objekts. Der ästhetische Gegenstand wird durch die Betrachtung zum Subjekt, das auf den Betrachter zurückblickt – so formuliert Benjamin (1974d, 670) z. B.: »der Blick

wird erwidert«. Der Betrachter tritt zum Gegenstand in eine Beziehung, »in der Bestimmung von Subjekt und Objekt in die Schwebe gerät« (Recki 1988, 24).

Erst durch die technische Reproduzierbarkeit und die damit einhergehende Vermassung des Kunstwerkes verliert nach Benjamin das Objekt durch die allgemeine Verfügbarkeit seine Unnahbarkeit und damit verbunden seinen Subjektstatus – es ist auf einen Objektstatus reduziert. An die Stelle des Kultwertes tritt nun der Ausstellungswert des Kunstwerkes. Boris Groys stellt die Gegenthese auf, dass die Aura erst durch die modernen Reproduktionstechniken entstehe, »das heißt, sie entsteht gerade in dem Moment, in dem sie verlorengelht« (Groys 2003, 34). Recki argumentierte bereits zuvor in ähnlicher Weise, indem sie auf die gedankliche Inkonsistenz bei Benjamin verwies, dass das Original trotz inflationärer Verbreitung seiner Reproduktionen seine »Autorität« nicht verlöre, diese wohl eher sogar noch steigere. Sie schreibt: »Die Reproduktionen sind überhaupt nur interessant um willen des Originals, von dem sie autorisiert sind. Im Grunde ist die massenhafte Vervielfältigung die stärkste überhaupt denkbare Bestätigung des Wertes, der den Originalen beigemessen wird, ihre spektakuläre Apotheose« (Recki 1988, 21 f.).

Auf die zahlreichen Probleme des Aura-Konzeptes von Benjamin hat Birgit Recki (1988) hingewiesen. Für unsere weitere Diskussion ist vor allem das Wesen der Aura relevant. Benjamin beabsichtigte eine materialistische Kunsttheorie zu entwerfen. Für ihn war die Aura ein objektiver Befund, der im Erleben des Betrachters erfahrbar werde. Die Aura sah er dem Gegenstand eingeschrieben und somit als Merkmal des Gegenstandes. Die metaphysische Argumentation Benjamins kann die Aura in ihrer objektiven Realität allerdings letztlich nicht begründen.

Der Aura-Begriff ist keine originäre Konzeption Walter Benjamins. Das Nachdenken über auratische Wahrnehmung hat spätestens seit Friedrich Schiller und Immanuel Kant einen festen Platz in der Philosophie (siehe Recki 1988; Mersch 2002); allein eine objektive Fundierung des auratischen Phänomens ist dem Bemühen Benjamins um die Entwicklung einer materialistischen Kunsttheorie geschuldet. Einen zeitgenössischen Gegenentwurf zu Benjamins Aura-Begriff verdanken wir dem französischen Literaten Marcel Proust (siehe hierzu Recki 1988, 31

ff.). Proust differenziert zwischen dem objektiven Kontext der auratischen Wahrnehmung und dem subjektiven Ursprung der Gegenstandsbedeutung. So betont er, dass »die Dinge nicht von sich aus eine Macht« haben, sondern dass »wir selber vielmehr diejenigen sind, die sie mit Macht begaben« (zitiert nach Recki 1988, 41). Auratische Erfahrung wird evoziert; sie geht nicht auf die Wesensheit eines Gegenstandes zurück, sondern auf die subjektive Empfindung des Betrachters. Die Aura liegt demnach nicht im Ding *an sich*, sondern in der Bedeutung *für mich*. Die Bedeutung wird entscheidend durch die Wahrnehmungssituation geprägt; diese definiert den Rahmen, wie der Wert von Dingen empfunden oder gar erst erzeugt wird. Die emotionale Disposition des Betrachters spielt hierbei ebenso eine Rolle wie die äußeren Wahrnehmungsbedingungen, die seine »Annäherung« an das auratische Objekt lenken. Gerade Museen erzeugen ihnen ganz eigene Wahrnehmungsbedingungen, die auratische Empfindungen evozieren – darauf wird zurückzukommen sein.

Es reicht hier die Vorstellungskraft, sich einmal ein archäologisches Objekt auf einem weißen Resopaltisch unter greller Neonbeleuchtung vor Augen zu führen und kontrastierend dazu das gleiche Objekt in einer Vitrine in einem dezent abgedunkelten Ausstellungsraum, ausgelegt auf dunklem Stoff, wirkungsvoll mit Akzentlicht ausgeleuchtet. In dem ersten Szenario hätte wahrscheinlich selbst die schöne Nofretete es schwer eine auratische Empfindung auszulösen. Dass hingegen selbst unscheinbare archäologische Massenware eine ästhetische Wirkung entfalten kann, illustrieren zahlreiche Objektpräsentationen z. B. im Landesmuseum für Vorgeschichte in Halle bzw. die effektiv von Juraj Lipták fotografierten Motive in den Publikationen dieses Hauses (Abb. 1).

Das materialistisch konzipierte Aura-Konzept Benjamins ist überfordert, dem Besonderen dieser Ästhetik Rechnung zu tragen. Allein ihr Status als Original schreibt den archäologischen Objekten keine Aura ein. Die Aura ist nicht an sich präsent, sondern entsteht in jenem Augenblick, in dem der Betrachter das Objekt als besonders wahrnimmt und emotional gefangen wird. In dem ästhetischen Augenblick löst sich der Objektcharakter des Gegenstandes auf und wird zu einem Außeralltäglichen, gleichsam Entrückten. Das ästhetische Empfinden fragt weder



Abb. 1: In ›richtigem‹ Licht wird auch ein einfacher Spinnwirtel zu einem geheimnisvollen, auratischen Objekt (Foto J. Lipták; Quelle: Meller 2001, 277).

nach Originalität noch nach Einzigartigkeit, sondern basiert – in Anlehnung an einen Begriff Webers – auf Verzauberung, auf der Empfindung eines geheimnisvollen, magischen Moments. Wie Birgit Recki (1988, 66) betont, wird im ästhetischen Augenblick das Objekt zu einem ästhetisch Einmaligen – eine Einzigartigkeit, die keine tatsächliche ist, »sondern eine metaphysische, die auch an einem Gegenstand erfahren werden kann, von dem es unzählige Exemplare gibt.«

Produktion von Aura und Authentizität

Museen sind heute der Ort, an dem sich archäologische Originalobjekte betrachten lassen. Sie sind außeralltägliche Orte mit ihnen eigenen Perzeptionsbedingungen. Mehrere Umstände kommen zusammen, durch die der Museumsbesuch zu einem besonderen Ereignis wird. Der Besucher begibt sich zunächst bewusst in die Situation eines Museumsbesuches. Dies kann freiwillig erfolgen oder als Teil einer Gruppe durchaus auch unfreiwillig. Der gezielte Besuch ist meist mit einer bestimmten Erwartung, positiv wie negativ, verbunden. Eine materielle Wertzumessung erfolgt durch den in der Regel zu entrichtenden Eintrittspreis, eine ideelle durch die Wertschätzung des Besuchs als symbolisches Kapital: bestimmte Ausstellungen werden als

bedeutsam empfunden, als eine, die man gesehen haben muss, und gerade im Rahmen touristischer Aktivitäten gelten bestimmte Museumsbesuche als *must*. Museen haben ihren Nimbus als ausschließlich bürgerlicher Bildungstempel zwar eingebüßt und werden zunehmend mehr als Ort der Freizeitgestaltung wahrgenommen, doch sie gelten nachwievor als Bildungseinrichtung. Der Museumsbesuch ist an die Erwartung geknüpft, Wissen zu vertiefen und Neues zu erfahren. Er eröffnet eine bewusste Begegnungssituation, die spezifisch an die Einrichtung des Museums gekoppelt ist. Das Museum ist ein besonderer Ort, der es einem ermöglicht, Originale zu sehen.

Das Museum ist zudem ein besonderer Raum mit eigenen, spezifischen Wahrnehmungsbedingungen. Die Außenwelt und damit der Alltag ist in den meisten Häusern durch Sichtblenden ausgeschlossen. Die Ruhe in den Ausstellungsräumen ist gebieterisch; die gebieterische Atmosphäre wird durch Aufsichtspersonal und Kameras unterstrichen: Das Museum ist ein disziplinierter Ort wie es auch ein disziplinierender Ort ist. Das erzeugt die paradoxe Situation, die einerseits durch kontemplative Ruhe und Konzentration günstige Wahrnehmungsbedingungen für die Einlassung auf die museale Präsentation schafft, andererseits jedoch auch zu dem vielfach beobachteten Besucherverhalten des »aktiven Dösens« und »kulturellen window shoppings« führt, das erst durch besondere, herausragende Präsentationen und Highlight-Objekte durchbrochen wird (siehe hierzu Derks 2007, 70). Die Qualität der Raumsituation liefert die objektiven Bedingungen, die Begegnung mit den Exponaten als eine außeralltägliche und damit besondere Konfrontation zu erfahren.

Fokussieren wir vom Gebäude als Ort über den Ausstellungsraum in den Nahbereich des originalen Exponats, so sehen wir auch hier eine besondere, dem Museum eigene Präsentationssituation. Zumindest im archäologischen Museum befinden sich die originalen Ausstellungsobjekte in einem gläsernen Schutzraum: der Vitrine. Größere Steinobjekte, die zum einen zu groß sind, um en passant mitgenommen zu werden, zum anderen keine besonderen konservatorischen Anforderungen haben, mögen hiervon ausgenommen sein; die Masse der archäologischen Befunde befindet sich jedoch hinter Glas. Zum Greifen nah, sind sie dem Betrachter entrückt.

Die nach Benjamin für das auratische Objekt bezeichnende Ferne, so nah sie sein mag, kommt hier vollauf zur Geltung. Die Exponate sind im wörtlichen Sinne unnahbar, sind sie doch unüberwindbar durch eine unsichtbare Barriere vom Betrachter getrennt. Die Unnahbarkeit wird meist durch die Art der Objektpräsentation verstärkt. Die Objektbeschriftung ist für den Laienbesucher mitunter nicht zu erschließen, wodurch das Objekt dem Betrachter rätselhaft bleibt. Die Präsentation des Exponats erinnert oft an die Auslage eines Juwelierladens. Umso so wertvoller und prestigeträchtiger ein Schaustück dem Museum ist, umso stärker besticht seine Präsentation durch Ästhetisierung: durch eine farblich stimmige Hintergrundwahl und geschickte Ausleuchtung wird das Objekt stimmungsvoll in Szene gesetzt. Eine derartige Präsentation ist bedeutungsheischend. Unsere z. B. durch die Werbefotographie geschulte Sehkompetenz nimmt die besondere Inszenierung des Objektes wahr als das, was sie vorgibt zu sein: die Präsentation des Besonderen (Abb. 2). Das Objekt geht in der Präsentation auf, Objekt und Inszenierung bilden für den Betrachter eine untrennbare Einheit: Das Exponat kann der inszenierten Bedeutungsladung nicht entrinnen. Mit Bezug auf Authentifizierung spricht Gisela Welz (2001, 96) von einer strategischen Inszenierung: »Kulturelle Echtheiterfahrungen können nur durch Inszenierung erzielt werden: Ohne Inszenierung ist das Authentische nicht zugänglich.« Diese Feststellung lässt sich hier zwanglos auf die Auratisierung des Objektes ausdehnen. Die auratische Erfahrung stellt sich durch die Inszenierung des Objektes ein (siehe Abb. 1–2). Die ästhetisierende Präsentation erweckt das Besondere und distanziert den Betrachter vom Objekt. Ehrfurchtsheischend stellt es sich dem Betrachter dar; doch das Darstellen ist ein Dargestelltsein, das nicht vom Objekt selbst ausgeht, sondern von der Inszenierung.

Das Exponat

Durch seine Ausstellung wird das Objekt zum Exponat. Krzysztof Pomian (1998, 79 ff.) hat exemplarisch die Geschichte der Vasen aus den Medici-Sammlungen von ihrer Erstverwendung bis zur Präsentation im Museum nachvollzogen. Er zeichnet den Bedeutungswandel der Objekte nach, den sie in den

einzelnen Phasen ihres ›Lebens‹ durchlaufen haben. Als Exponat stehen sie in neuem Kontext, mit neuen Anforderungen. Archäologische Exponate sollen in erster Linie als Zeitzeugen auftreten und über die Vergangenheit informieren. Dass das einzelne Exponat mit dieser Aufgabe meist überfordert ist, wurde bereits dargestellt (Burmeister 2010). Das »Eingebettetsein [des originalen Objektes] in den Zusammenhang der Tradition« (Benjamin 1974b, 480) ist unabweislich ein Wesenszug des Originals; diverse Gebrauchsspuren liefern Signaturen der Historie des Objektes – doch kann das Objekt selbst dem Betrachter Zeugnis darüber ablegen? In der Ausstellung wird die Geschichte zum Objekt in der Regel durch Begleittexte mitgeliefert. Die historische Kontextualisierung erfolgt durch das Kontextwissen des Kurators. Sinnstiftend ist hier das der Ausstellung zugrundeliegende Narrativ (Burmeister 2010) und der ›Eigensinn‹ des Besuchers, der sich den mitgelieferten Deutungsangeboten nicht unterwirft – Hanak-Lettner (2011, 136; 226) spricht deshalb von der mächtigen Machtlosigkeit des Kurators – und das Präsentierte seinem Vorwissen anpasst (siehe hierzu Jung 2013).

Als Exponat ist das Objekt aus jedem seiner bisherigen »Traditionszusammenhänge« herausgerissen – es wird zunächst de-kontextualisiert. Durch die gemeinsame Präsentation mit weiteren Exponaten und der Subsumtion unter der Themenführung der Ausstellung erzeugen Kuratoren neue Kontexte, die meist so nie zuvor bestanden haben – das Exponat wird re-kontextualisiert. In seinem Kunstwerk-Aufsatz betont Benjamin die neuen Perspektiven, die durch die Filmtechnik entstehen. Er kontrastiert die Arbeit des Malers mit der des Kameramanns: »Der Maler beobachtet in seiner Arbeit eine natürliche Distanz zum Gegebenen, der Kameramann dagegen dringt tief ins Gewebe der Gegebenheit ein. Die Bilder, die beide davontragen, sind ungeheuer verschieden. Das des Malers ist ein totales, das des Kameramanns ein vielfältig zerstückeltes, dessen Teile sich nach einem neuen Gesetze zusammen finden« (Benjamin 1974b, 496). Der Kurator agiert ähnlich dem Kameramann; auch er dringt tief in das Gewebe einer vergangenen Kultur ein. Indem er versucht, historische Phänomene anhand einzelner, ausgewählter Objekte darzustellen, zoomt er quasi in einen – in Benjamin'scher Diktion – Traditionszusammenhang hinein. In der Präsentation



Abb. 2: Das Foto des Beigabensensibles liefert die Interpretation des Grabfundes gleich mit: Dieser Fund ist bedeutend (Quelle: http://www.denkmalpflege-bw.de/uploads/media/Grabungsfund_Prunkgrab_Heuneburg_-_Ensemble_mit_Bernstein.jpg).

des Exponates wird auf ein derart kleines Detail eines solchen Zusammenhanges fokussiert, dass die Totale vollkommen aus dem Blick gerät. Das ist zwar notwendigerweise auch der archäologischen Quellenüberlieferung geschuldet, doch ebenso ist es Ausdruck der Ratio archäologischer Ausstellungen: komplexe Sachverhalte werden meist fragmentiert und unterkomplex dargestellt – denn, wie Nils Müller-Scheeßel (2003, 121) treffend bemerkte: Allein mit Objekten kann nicht komplex argumentiert werden. Die Zeugenschaft des originalen Objektes ist wenig dazu geeignet, historische Sachverhalte darzustellen als vielmehr Impressionen zu geben und Empfindungen auszulösen.

Exkurs: der authentische Ort

In seiner Fotoserie historischer Schlachtfelder beschäftigt sich der Photograph Stephan Kaluza (2011) mit der Bildhaftigkeit ehemaliger Kriegsstätten, die sich in unser historisches Bewusstsein eingegraben haben. In beeindruckender Monumentalität geben die Ansichten vor allem eines zu erkennen: die Abwesenheit jeglicher Historizität. Schlachtfelder

des Ersten und Zweiten Weltkriegs lassen noch die Narben in der Landschaft und erratische Fragmente ehemaliger Bunker- und Sperranlagen erkennen. Diese mögen dem Kundigen Spuren der vergangenen Ereignisse sein; dem unbedarften Betrachter treten sie nur als Gräben und Mauerreste entgegen. An älteren Schauplätzen hat die Zeit sämtliche Spuren in der Landschaft getilgt. Die teilweise Trivialität der einstigen Schlachtfelder offenbart die Gleichgültigkeit der Orte gegenüber ihrer Vergangenheit. Es ist nichts da, was uns an das Leid und Sterben, an Sieg und Niederlage gemahnt; nichts, das wir als Betrachter nicht selbst mit an den Ort bringen. In seinem Vorwort zu dem Fotoband hält Heinz-Norbert Jocks (2011 [S. 7]) fest: »Die Landschaft ist nicht mehr als eine Landschaft. Ihr haftet kein tieferer Sinn mehr an, und sie hat auch keine symbolische Aura. Angesichts ihrer Bedeutungslosigkeit hören wir Betrachter auf, etwas in sie hineinzugeheimnissen, was über das faktisch Existente hinausgeht.« Als Schauplätze historischer Ereignisse haben sich die Landschaften verflüchtigt. »Es gibt weder ein Vorher noch ein Nachher, sondern nur ein entzaubertes Da« (ebd. [S. 4]).

Abgesang

Aura und Authentizität sind zwei feste Begriffe musealer Rhetorik. Mit beiden wird die besondere Qualität originaler Exponate umschrieben – eine Qualität, die aus der Originalität der Objekte abgeleitet wird. Beide Begriffe sind als Konzepte einer Gegenstandsontologie jedoch vollkommen ungeeignet, Wesensmerkmale der als authentisch oder auratisch bezeichneten Dinge zu kennzeichnen. Originalität und damit einhergehende Echtheit ist – im doppelten Wortsinne – unstrittig eine diskrete Eigenschaft von Objekten. Ob es sich bei einem Gegenstand um ein Original oder um eine Kopie handelt, ist bei ausreichender Expertise in der Regel eindeutig feststellbar – wenngleich es auch hier, wie oben bereits angemerkt, durchaus Mischformen geben kann. Lässt man solche Grenzfälle unbeachtet, ist der Gegenstand immer ein »Entweder–Oder«. Doch Originale sind hier sehr zurückhaltend, ihre ihnen eigene Qualität preiszugeben: Auf der Erscheinungsebene ist in Anbetracht ausgezeichneter Kopien diese Qualität für den Betrachter meist nicht zu erschließen; er ist auf die Information durch »Experten« angewiesen.

Mit der Originalität einher geht die Unterstellung einer historischen Zeugenschaft, der Autorität, authentisch von Vergangenenem zu »berichten«. Doch worüber und wie das Original Zeugnis ablegen kann, ist kaum zu bestimmen. Dass Originalfunde eine Quelle wissenschaftlicher Erkenntnis sind, ist selbstverständlich. Ausstellungen mit Originalfunden folgen jedoch einem Narrativ, das das einzelne Objekt bei Weitem übersteigt; bestenfalls können Exponate einzelne Sachverhalte exemplarisch *pars pro toto* illustrieren. Ihre Funktion ist eine andere: Sie autorisieren das Narrativ des Kurators, wobei es hier zu einer scheinbaren Umkehrung der Sprechrolle kommt. Es ist die Illusion einer Rede, gleich der Puppe eines Bauchredners, die – zu keiner eigenen Sprache fähig – nur vorgibt zu sprechen. Der wahre Sprecher hinter den Exponaten bleibt jedoch unerkannt.

Das Konzept der Aura, wie es unter anderen von Walter Benjamin formuliert wurde, sieht die vom Objekt ausgehende auratische Wirkung beim Betrachter als quasi-religiöses Erleben. Das Problem des – vielbeachteten – Benjamin'schen Konzeptes ist die metaphysische Wesenszuschreibung auratischer Eigenschaften an das Original. Diese ist weder

empirisch erfahrbar noch theoretisch begründet. Die auratische Erfahrung unterliegt einem Prozess der Bedeutungszuschreibung, für den das Objekt allenfalls der Auslöser ist. Das Objekt wird vom Betrachter mit Bedeutung aufgeladen. Insofern liegt der Ausgangspunkt der Aura nicht im Objekt, sondern beim Betrachter, der in einer spezifischen Situation ein auratisches Erleben hat. Im Museum kann dieses durch Inszenierung gefördert werden.

Im Vordergrund des auratischen Erlebens steht die emotionale Empfindung, weniger eine intellektuelle Erkenntnis. Allein aus diesem Grund ist die Bedeutung der historischen Zeugenschaft des Originals nachrangig. Die Ausstellung originaler Objekte und deren »auratische« Inszenierung ist in einen weiteren Kontext zu stellen. Odo Marquard folgte Joachim Ritter, indem er auf die kompensatorische Bedeutung der Geschichtswissenschaften und der durch sie erzeugten »Bewahrungsrealitäten« verwies (Marquard 1989, bes. 67). An anderer Stelle betonte er die »Ersatzverzauberung des Ästhetischen«, die Modernisierungsschäden kompensiere (Marquard 1986, 105). Kulturwissenschaftlichen Ausstellungen und der Präsentation originaler Exponate kommen in diesem Sinne kompensatorische Aufgaben zu. In einer sich rasant verändernden Welt bilden sie einen Ruhepol, indem sie Beständigkeit signalisieren und beim Betrachter die Gewissheit seiner historischen Verortung erzeugen. Archäologische Objekte rufen ein Gefühl der *pastness* (Holtorf 2005, 125) hervor, das als Vergangenheitselement und Projektionsfläche des Betrachters dient. Die Aura ist das Medium dieses Prozesses, Authentizität dessen Legitimation.

Literatur

- Adorno 1956: Theodor W. Adorno, Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens. In: Ders., Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1956, 9–45 [Erstveröff.: in Zeitschrift für Sozialforschung 7, 1938, 321–355].
- Barthes 2005: Roland Barthes, Der Diskurs der Geschichte. In: Ders., Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005, 149–163.
- Benjamin 1974a: Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.), Walter Benjamin. Gesammelte Schriften I,2. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, 431–469 [gekürzte Erstveröff.: L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. Zeitschrift für Sozialforschung 5, 1936, 40–68].
- Benjamin 1974b: Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.), Walter Benjamin. Gesammelte Schriften I,2. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, 471–508 [ungekürzte und 1939 überarbeitete Erstveröff.: in Ders., Schriften 1. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1955, 366–405].
- Benjamin 1974c: Walter Benjamin, Über einige Motive bei Baudelaire. In: Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.), Walter Benjamin. Gesammelte Schriften I,2. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, 605–653 [verfasst 1939; aus dem Nachlass].
- Benjamin 1974d: Walter Benjamin, Zentralpark. In: Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.), Walter Benjamin. Gesammelte Schriften I,2. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, 655–690 [aus dem Nachlass].
- Benjamin 1977: Walter Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie. In: Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.), Walter Benjamin. Gesammelte Schriften II,1. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977, 368–385 [Erstveröff.: in Die literarische Welt vom 18.09.; 25.09.; 02.10.1938].
- Burmeister 2010: Stefan Burmeister, Der Bauchredner und seine Puppe. Archäologische Ausstellungen als »Erzählung«. Ethnographisch-Archäologische Zeitschrift 51 (1–2), 2010 [2012], 239–257.
- Derks 2007: Heidrun Derks, Archäologische Ausstellungen und ihre Besucher. In: Stefan Burmeister, Heidrun Derks u. Jasper von Richthofen (Hrsg.), 42. Festschrift für Michael Gebühr. Internationale Archäologie – Studia honoraria 28. Rahden/Westf.: Marie Leidorf 2007, 65–72.
- Eggert 2010: Manfred K. H. Eggert, Die Vergangenheit im Spiegel der Gegenwart. Überlegungen zu einer Historischen Kulturwissenschaft. In: Mechthild Dreyer, Andreas Hütig, Jan Kusber u. Jörg Rogge (Hrsg.), Historische Kulturwissenschaften. Positionen, Praktiken und Perspektiven. Bielefeld: Transcript 2010, 49–74.
- Groys 2003: Boris Groys, Die Topologie der Aura. In: Ders., Die Topologie der Kunst. München, Wien: Hanser 2003, 33–46.
- Hanak-Lettner 2011: Werner Hanak-Lettner, Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand. Bielefeld: Transcript 2011.
- Hattendorf 1994: Manfred Hattendorf, Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. CLOSE UP 4. Konstanz: Ötschläger 1994.
- Holtorf 2005: Cornelius Holtorf, From Stone Age to Las Vegas. Archaeology as Popular Culture. Walnut Creek: Altamira Press 2005.
- Horkheimer u. Adorno 1947: Max Horkheimer u. Theodor W. Adorno, Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug. In: Dies., Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Amsterdam: Querido 1947, 144–198.
- Jocks 2011: Heinz-Norbert Jocks, Felder: Weder ein Vorher noch ein Nachher, sondern nur ein entzaubertes Da. In Kaluza 2011, unpaginiert [S. 2–7].
- Jung 2013: Matthias Jung, Zwischen Sachhaltigkeit und Projektion. Ergebnisse einer Besucherbefragung in der Ausstellung »Keltenland am Fluss« im Schlossmuseum Aschaffenburg. In: Raimund Karl u. Jutta Leskovar (Hrsg.), Interpretierte Eisenzeiten. Fallstudien, Methoden, Theorie. Tagungsbeiträge der 5. Linzer Gespräche zur interpretativen Eisenzeitarchäologie. Studien zur Kulturgeschichte von Oberösterreich 37. Linz: Oberösterreichisches Landesmuseum 2013, 315–324.
- Kaluza 2011: Stephan Kaluza, Felder. Köln: Dumont, ohne Jahresangabe [2011].
- Korff 2002: Gottfried Korff, Zur Eigenart der Museumsdinge. In: Martina Eberspächer, Gudrun M. König u. Bernhard Tschofen (Hrsg.), Museumsdinge. deponieren – exponieren. Köln u. a.: Böhlau 2002, 140–145 [Erstveröff.: in Rosmarie Beier u. Gottfried Korff (Hrsg.), Zeitzeugen. Ausgewählte Objekte aus dem Deutschen Historischen Museum. Berlin: Deutsches Historisches Museum 1992, 277–281].
- Marquard 1986: Odo Marquard, Über die Unvermeidlichkeit der Geisteswissenschaften. In: Ders., Apologie des Zufälligen. Stuttgart: Reclam 1986, 98–116 [Erstveröff.: in Westdeutsche Rektorenkonferenz (Hrsg.), Anspruch und Herausforderung der Geisteswissenschaften.

- Jahresversammlung 1985. Dokumente zur Hochschulreform 56. Bonn: Dokumentationsabteilung der Westdeutschen Rektorenkonferenz 1985, 47–67].
- Marquard 1989: Odo Marquard, Kompensation – Überlegungen zu einer Verlaufsfigur geschichtlicher Prozesse. In: Ders., *Aesthetica und Anaesthetica*. Philosophische Überlegungen. Paderborn: Schöningh 1989, 64–81; 149–160 [Erstveröff.: in Karl-Georg Faber u. Christian Meier (Hrsg.), *Historische Prozesse. Theorie der Geschichte 2*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1978, 330–362].
- Meller 2001: Harald Meller (Hrsg.), *Schönheit, Macht und Tod. 120 Funde aus 120 Jahren Landesmuseum für Vorgeschichte Halle*. Halle (Saale): Landesamt für Archäologie – Landesmuseum für Vorgeschichte Sachsen-Anhalt 2001.
- Mersch 2002: Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002.
- Müller-Scheeßel 2003: Nils Müller-Scheeßel, *Von der Zeichenhaftigkeit archäologischer Ausstellungen und Museen*. In: Ulrich Veit, Tobias L. Kienlin, Christoph Kümmel u. Sascha Schmidt (Hrsg.), *Spuren und Botschaften: Interpretationen materieller Kultur*. Tübinger Archäologische Taschenbücher 4. Münster: Waxmann 2003, 107–125.
- Pandel 2009: Hans-Jürgen Pandel, *Authentizität*. In: Ulrich Mayer, H.-J. Pandel, Gerhard Schneider u. Bernd Schönemann (Hrsg.), *Wörterbuch Geschichtsdidaktik*. Schwalbach/Taunus: Wochenschau Verlag 2009, 30–31.
- Pomian 1998: Krzysztof Pomian, *Für eine Geschichte der Semiophoren. Anmerkungen zu den Vasen aus den Medici-Sammlungen*. In: Ders., *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin: Wagenbach 1998, 73–90 [Erstveröff.: *Pour une histoire des sémiophores. À propos des vases des Medicis*. *Le Genre humain* 14, 1986, 17–36].
- Pirker u. Rüdiger 2010: Eva Ulrike Pirker u. Mark Rüdiger, *Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen: Annäherungen*. In Pirker u. a. 2010, 11–30.
- Pirker u. a. 2010: Eva Ulrike Pirker, Mark Rüdiger, Christa Klein, Thorsten Leiendecker, Carolyn Oesterle, Miriam Sénécheau u. Michiko Uike-Bormann (Hrsg.), *Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen. Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen 3*. Bielefeld: Transcript 2010.
- Recki 1988: Birgit Recki, *Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno*. *Epistemata; Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Reihe Philosophie 50*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1988.
- Welz 2001: Gisela Welz, *Die Inszenierung von Authentizität im Kulturbetrieb. Vom Forschungsproblem zum Forschungsgegenstand*. In: Klara Löffler (Hrsg.), *Dazwischen. Zur Spezifik der Empirien in der Volkskunde*. Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Ethnologie der Universität Wien 20. Wien: Selbstverlag des Instituts für Europäische Ethnologie 2001, 93–99.