

Heinrich Theodor Grütter

Zur Theorie historischer Museen und Ausstellungen

1. Didaktische Forderungen

Für eine Didaktik historischer Museen¹ hat Jörn RÜSEN vor genau zehn Jahren plädiert, und er tat dies vor dem Hintergrund eines seltsamen Mißverhältnisses in der öffentlichen Geschichtskultur der Bundesrepublik Ende der achtziger Jahre. In den vorangegangenen zwei Jahrzehnten, also in der Zeit nach 1968, hatte sich die Zahl der Museen mit fast 2500 beinahe vervierfacht². Die Gründe dafür waren vielschichtig. Zum einen sind sie sicherlich in der Prosperierungsphase der Bundesrepublik zu suchen, in der die Kultur in der postindustriellen Dienstleistungsgesellschaft als Standortfaktor erkannt wurde und sich fast alle deutschen Großstädte ganze Museumsmeilen und -ufer zulegten. Bedenkt man aber, daß es sich bei den Museumsneugründungen zum größten Teil um im weitesten Sinne historische Museen handelte, so spielt sicherlich die vor allem von Hermann LÜBBE entwickelte Musealisierungsthese eine entscheidende Rolle³. Sie besagt, daß eine zunehmende Musealisierung auf die belastende Erfahrung eines änderungsbedingten Vertrautheitsschwundes unserer Lebenswelt reagiert. In dem Maße, in dem die Modernisierung diejenige Vergangenheit, in der die Gegenwart sich noch wiederzuerkennen vermag, verkürzt und damit eine Perspektivierung der Zukunft in der Erwartung weiterer Veränderungen immer problematischer wird, werden spezielle Bemühungen der Aneignung einer fremd gewordenen Vergangenheit als eigener Vergangenheit notwendig. Die Desorientierung in einer fremd gewordenen Gegenwart befördert die Ausbildung eines historischen Bewußtseins als Medium kultureller Identitätsvergewisserung. Diese weit über das Museum hinausgehende Gegenwartsdiagnose basiert wiederum auf der von Joachim RITTER entwickelten und in der Kulturphilosophie breit rezipierten Kompensationstheorie⁴. Sie besagt, daß sich mit einer der Entstehung der bürgerlich-industriellen Gesellschaft einhergehenden Zersetzung von Traditionen kompensativ Institutionen wie die historischen Geisteswissenschaften, das Museum, die Denkmalpflege herausbilden, die über den Traditionsabbau hinweg historischen Sinn ermöglichen. Die reale Geschichtslosigkeit der modernen Gesellschaft treibt als Kompensation des Geschichtsverlustes diese Erinnerungsorgane hervor.

Es mag zunächst dahingestellt bleiben, ob die am Museum als dem charakteristischen Ort der Vergangenheitsbewahrung entwickelte Musealisierungsthese auf das Museum selbst überhaupt zutrifft oder viel eher für bestimmte denkmalpflegerische Bemühungen und nostalgische Effekte gilt⁵. Wenn man aber beachtet, daß es sich bei der überwältigenden Mehrheit der Museumsgründungen um Heimatmuseen handelt oder um Spezialmuseen, die bestimmte Alltagsgegenstände sammeln oder vergangene Lebens-

¹ Jörn Rüsen: Für eine Didaktik historischer Museen, in: ders./Wolfgang Ernst/Heinrich Theodor Grütter (Hg.): Geschichte sehen. Beiträge zur Ästhetik historischer Museen, Pfaffenweiler 1988, 9-20.

² Vgl. Gottfried Korff: Aporien der Musealisierung - Notizen zu einem Trend, der die Institution, nach der er benannt ist, hinter sich gelassen hat, in: Wolfgang Zacharias (Hg.): Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung, Essen 1990, 57-71, hier 59.

³ Hermann Lübke: Der Fortschritt und das Museum, in: ders.: Die Aufdringlichkeit der Geschichte: Herausforderungen der Moderne vom Historismus bis zum Nationalsozialismus, Graz u.a. 1989, 13ff; ders.: Zeit-Verhältnisse. Zur Kulturphilosophie des Fortschritts, Graz u.a. 1983, 9ff.

⁴ Joachim Ritter: Subjektivität. Sechs Aufsätze, Frankfurt (M.) 1974, 10ff.

⁵ Vgl. Korff 1990.

oder Produktionsformen zum Thema haben, so drängt sich der Verdacht auf, daß es sich bei dem Museumsboom zumindest teilweise um eine Suche nach Identität und der Vertrautheit verlorengegangener Lebenswelten handelt. Dies gilt im übrigen auch für die zahlreichen Industrie- und Technikgeschichtlichen Museen, die ab Anfang der achtziger Jahre gegründet wurden. Auch sie laufen Gefahr, das Industriezeitalter eher verklärend darzustellen, seine materiellen Hinterlassenschaften, die Maschinen und Gebäude, zu fetischisieren und die sozialen Konflikte und problematischen Arbeitsbedingungen - die als solche ja auch kaum ausstellbar sind - weitgehend zu vernachlässigen. Die Authentizität der industriellen Produktionsformen und die soziale Wärme seines Milieus scheinen im postindustriellen und immateriellen Zeitalter ihren nostalgischen Reiz zu entwickeln.

Zeitlich parallel und organisatorisch eng verbunden mit den Museumsgründungen entwickelte sich ebenfalls seit den siebziger Jahren ein reges Ausstellungswesen⁶. Seine Ursprünge und Vorläufer liegen in den kulturhistorischen Ausstellungen zur Kunst des christlichen Abendlandes (*Ars Sacra*, München 1950; *Werdendes Abendland*, Essen 1956), ihre Bedeutung als kulturelles Großereignis und prominenter Ort der Geschichtsvermittlung gewann die historische Ausstellung aber erst Mitte der siebziger Jahre. Es waren weiterhin die großen Mittelalterausstellungen wie *Rhein und Maas*, 1972, *Monumenta Annonis*, 1975 und *Die Parler*, 1978, allesamt in Köln und dann die großen Kulturausstellungen wie *Tut-ench-Amun* 1980/81, *El Dorado - Der Traum vom Gold* 1978/79, und *Das Gold der Thraker*, 1980, die einen vorher nie gekannten Ausstellungsboom mit hunderttausenden von Besuchern begründeten.

Eine stärkere historische Zuspitzung erhielt das Ausstellungswesen zunächst durch die großen dynastischen Ausstellungen in der Tradition der Europaausstellung über KARL den Großen in Aachen 1965. Einen ersten Höhepunkt stellte die legendäre Stuttgarter Staufer-Ausstellung von 1977 dar, ihr folgten Ausstellungen zu KARL IV. (Nürnberg 1978), MARIA THERESIA (Wien 1980), die Wittelsbacher (München 1980), die Preußen (Berlin 1981) und FRIEDRICH den Großen (Berlin 1985). Die Häufung dieser dynastischen Ausstellungen hängt sicherlich mit dem föderalen System der Bundesrepublik zusammen, in dem sich die einzelnen Bundesländer - angeregt durch die Württembergische Staufer-Ausstellung - um eigenständige Tradition bemühten. Dies gilt im übertragenen Sinne auch für die deutschen Großstädte, in denen ab den achtziger Jahren entweder bedeutende Epochen (Zwanziger Jahre in Berlin, 1971; Gotik und Renaissance in Nürnberg; Prinzregentenzeit in München, 1989 - hier muß man auch noch Wien um 1900, 1985, nennen) oder die gesamte Stadtgeschichte ausgestellt wurden (Braunschweig 1981, Berlin 1987, Köln 1988). Inzwischen gibt es kaum eine mittelgroße Kommune, die trotz leerer Stadtkassen nicht nach einem geeigneten Datum sucht, das eine historische Ausstellung im Kontext eines zu feiernden Stadtjubiläums irgendwie plausibel erscheinen läßt.

Spätestens mit den stadtgeschichtlichen Ausstellungen wurde aber endgültig der Wechsel von der kunstgeschichtlich orientierten Ausstellung des älteren Typs hin zur sozialgeschichtlichen ausgerichteten vollzogen. Richtungsweisend war hier sicherlich die Braunschweiger *Ausstellung Stadt im Wandel* im Jahre 1985. Standen bis dahin die Hochkulturen, die Dynastien und Herrscher sowie die Kirchenschätze im Mittelpunkt,

⁶ Vgl. zum Folgenden: Ekkehard Mai: Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens, München u.a. 1986 sowie Hartmut Bookmann: Geschichte im Museum? Zu den Problemen und Aufgaben eines Deutschen Historischen Museums, München 1987.

so kam nun der Alltag in den Blickpunkt. Zunehmend wurde neben den „großen“ politischen Ereignissen das Leben, Arbeiten und Wirtschaften der Menschen, zunächst in den vormodernen Jahrhunderten, zum Thema gemacht. Dabei blieb es aber nicht. Aufbauend auf den Forschungsergebnissen der Sozial- und Gesellschaftsgeschichte war es die Geschichte der Industrialisierung, die in den achtziger Jahren mit den Gründungen von Industriemuseen in Mannheim und Nürnberg, Hamburg, dem Rheinland und Westfalen nicht nur ins Museum drängte sondern auch in großen Sonderausstellungen präsentiert wurde. Im Jahre 1984 eröffnete die neue Ausstellung des Essener Ruhrlandmuseums zur Industrie- und Sozialgeschichte des Ruhrgebietes, im Jahre 1985 folgten die Ausstellungen *Aufbruch ins Industriezeitalter* in Augsburg und *Leben und Arbeiten im Industriezeitalter* in Nürnberg und 1987 die Oberösterreichische Landesausstellung *Arbeit - Mensch - Maschine* in Steyr.

Im Zuge dieser zahlreichen Museums- und Ausstellungseröffnungen hat es natürlich unendlich viele Präsentationsformen gegeben, die - teilweise im Rückgriff auf Vorbilder der Jahrhundertwende und der Zwanziger Jahre - versucht haben, ihr Thema und ihren Gegenstand adäquat darzustellen. Dabei war zunächst das Bemühen maßgeblich, die historische Ausstellung gegenüber der Kunstaussstellung aber auch gegenüber der Naturkunde- oder Ethnologischen Ausstellung zu definieren und zu etablieren. Zeichnend war hier die neue Konzeption des 1972 wiedereröffneten Frankfurter Historischen Museums⁷. Sie versuchte am radikalsten, ihre teilweise hervorragenden Objekte nicht mehr als isolierte Kunst- und Kultgegenstände auszustellen, sondern sie als Beleg und Anschauungsobjekt bestimmten historischen Thesen und Aussagen zu- und auch unterzuordnen. Die vehemente Kritik, die sich daran nicht nur von Seiten der Kunstmuseen entzündete, richtete sich vor allem gegen die Behandlung der Exponate, aber auch gegen die Textlastigkeit, die dem Medium Museum als Ort der sinnlichen Anschauung und Erfahrung zuwiderlaufe. Von „Lesetapeten“ und der Degradierung der Originalobjekte zu „optischen Fußnoten“ von als Indoktrination empfundenen historischen Interpretationen war die Rede⁸. Die aus heutiger Sicht nicht unberechtigte erscheinende Kritik ist jedoch mit Vorsicht zu genießen, richtete sie sich doch in weiten Teilen nicht gegen die zweifelsohne museologisch und ästhetisch problematische Ausstellungsform sondern implizit auch gegen die demokratische Öffnung der Institution Museum, die unter dem Stichwort „Lernort contra Musentempel“ zusammengefaßt worden ist⁹.

Insofern ist es zu begrüßen, daß die Kritik nicht zu einer Rückkehr zur herkömmlichen Vitrinenausstellung und zum Verzicht auf historische Deutungs- und Aussageabsichten führte, sondern zu den unterschiedlichsten Versuchen, Geschichte auch sinnlich

⁷ Vgl. Detlef Hoffmann/Almut Junker/Peter Schirmbeck (Hg.): *Geschichte als öffentliches Ärgernis oder: Ein Museum für die demokratische Gesellschaft*, Gießen 1974 und Jürgen Steen: *Didaktische Aspekte einer Theorie des historischen Museums*, in: Annette Kuhn/Gerhard Schneider (Hg.): *Geschichte lernen im Museum*, Düsseldorf 1978, 49ff.

⁸ Zur Diskussion und mit der älteren Literatur vgl. Jürgen Steen: *Ausstellung und Text*, in: Gottfried Fliedl/Roswitha Muttenthaler/Herbert Posch (Hg.): *Wie zu sehen ist. Essays zur Theorie des Ausstellens*, Wien 1995, 46-62.

⁹ Vgl. etwa Ellen Spickernagel/Brigitte Walbe (Hg.): *Das Museum: Lernort contra Musentempel*, Gießen 1976; Kuhn/Schneider 1978; Hermann Glaser u. a. (Hg.): *Museum und demokratische Gesellschaft*, Nürnberg 1979; *Ausstellungen - Mittel der Politik?*, Internationales Symposium 10.-12. September 1980 in Berlin, Berlin (W.) 1981; *Historisches Museum Frankfurt* (Hg.): *Die Zukunft beginnt in der Vergangenheit - Museums-geschichte und Geschichtsmuseum*, Frankfurt (M.) 1982; Heidi Hense: *Das Museum als gesellschaftlicher Lernort*, Frankfurt (M.) 1985.

darzustellen, die man unter dem weiten Begriff der Inszenierung zusammenfassen kann. Im historischen Ausstellungswesen bedeutete hier sicherlich die Preußen-Ausstellung in Berlin im Jahre 1981 eine Zäsur. Sie zeigte nicht mehr die Devotionalien und Kunstwerke der Kaiser- und Königshäuser, sondern auch die Politik und sozialen Fragen und ironisierte gleichzeitig den Mythos Preußen.

Die Arbeitsbedingungen, den Alltag und die Lebenswelt der Menschen inszenierte zunächst das Museum der Stadt Rüsselsheim 1980¹⁰ und dann vor allem das Essener Ruhrlandmuseum im Jahre 1984¹¹. Die einzelnen Objekte wurden hier nicht mehr als singuläre Artefakte, sondern in Ensembles gezeigt, in denen sie sich gegenseitig erläuterten und sich zu Bildern, szenischen Darstellungen vergangener Wirklichkeit zusammensetzten. In den folgenden Jahren wurden diese Präsentationsformen variiert und häufig in direkter Abgrenzung oder Bezugnahme weiterentwickelt, häufig von Künstlern, Architekten und Bühnenbildnern, die in den achtziger Jahren die Profession des Ausstellungsgestalters etablierten, der zumindest bei Großausstellungen, inzwischen aber auch bei der Gestaltung selbst kleiner Stadt- und Heimatmuseen, regelmäßig hinzugezogen wird.

Bemerkenswerterweise kam es aber - trotz einer regen Ausstellungskritik im Feuilleton und in Fachzeitschriften - bis Ende der achtziger Jahre weder zu einer dezidierten Museums- und Ausstellungstheorie noch zu einer wirklich gehaltvollen museologischen Diskussion¹². Dies zeigte sich überdeutlich bei der Planung und Konzeptionierung der beiden großen Museumsprojekte zur deutschen Geschichte, welche die Bundesrepublik Ende der achtziger Jahre realisierte: das Deutsche Historische Museum in Berlin und das Haus der Geschichte in Bonn. Der Streit um ihre Konzeption, der in Berlin offensiv und kontrovers¹³, in Bonn eher intern und hinter geschlossenen Türen ablief, fand weitgehend ohne Museumsleute und Geschichtstheoretiker, bzw. Didaktiker statt, obwohl diese zu diesem Zeitpunkt eine fast zwanzigjährige Erfahrung mit historischen Ausstellungen und Museumskonzeptionen hätten miteinbringen können.

Es ist dieses Mißverhältnis, das Jörn RÜSEN 1988 beklagte, wenn er auf die Lücke in Diskurs über historische Museen hinweist: „Dieser Diskurs wird im wesentlichen von Fachhistorikern und Politikern bestimmt [...] Die vorgegebene Deutung wird durch das Museum nur realisiert, und Didaktik ist nichts anderes als die Strategie und Technologie solcher Realisation. Museumsdidaktik ist 'Umsetzungs'-Technologie und sonst nichts.“¹⁴ Demgegenüber forderte RÜSEN vehement eine Einbeziehung didaktischer Gesichtspunkte und die Entwicklung einer museologischen Theorie:

¹⁰ Vgl. Peter Schirmbeck: Das Museum der Stadt Rüsselsheim, in: Historisches Museum Frankfurt 1982, 123-47.

¹¹ Vgl. Ulrich Borsdorf: Das Ruhrlandmuseum Essen, in: Michael Fehr/Stefan Grohé (Hg.): Geschichte, Bild, Museum. Zur Darstellung von Geschichte im Museum, Köln 1989, 89-94.

¹² Ausnahmen: Olaf Schwencke (Hg.): Museum - Verklärung oder Aufklärung? Kulturpolitisches Kolloquium zum Selbstverständnis der Museen, Loccum 1986; Helmut Ottenjahn (Hg.): Kulturgeschichte und Sozialgeschichte im Freilichtmuseum. Historische Realität und Konstruktion des Geschichtlichen in historischen Museen, Cloppenburg 1985; Gottfried Korff: Objekt und Information im Widerstreit, in: Museumskunde 49 (1984), 83-93; ders.: Bildung durch Bilder? Zu einigen neueren historischen Ausstellungen, in: Historische Zeitschrift 244 (1987), 93-113.

¹³ Vgl. zusammenfassend Christoph Stözl (Hg.): Deutsches Historisches Museum. Ideen - Kontroversen - Perspektiven, Berlin (W.) 1988.

¹⁴ Rösen 1988, 9f.

„Eine solche Erweiterung des museologischen Sichtfeldes müßte von der Tatsache ausgehen, daß die durch ein Museum vermittelte sinnliche Erfahrung nicht hinreichend als bloße Erfüllung einer vorgegebenen Deutung betrachtet werden kann. Das Eigenrecht und Eigengewicht der sinnlichen Erfahrung von Geschichte muß gegen ihre Instrumentalisierung zur bloßen Veranschaulichung von Deutung zur Geltung gebracht werden. [...] Das Medium der sinnlichen Anschauung müßte als fundamentale Bestimmungsgröße in den Diskurs über die Konzeption historischer Museen aufgenommen und eigens bedacht und gewürdigt werden. Worin unterscheidet sich die Präsentation von Geschichte von fachwissenschaftlicher Historiographie und von der Verwendung von Geschichte zu politischen Zwecken? Worin liegen die Spezifika und das Eigenrecht musealer Präsentation von Geschichte? Mit dieser Frage soll dem historischen Museum ein didaktisches Eigenrecht gegen seine Indienstnahme durch Wissenschaft und Politik zugesprochen, ihm sein eigener Status in der öffentlichen Auseinandersetzung um Formen und Inhalte des Geschichtsbewußtseins zugewiesen werden.“¹⁵

2. Die gegenwärtige Situation

Wie verhält es sich heute, zehn Jahre nach RÜSENS Kritik mit den von ihm erhobenen Forderungen? Zunächst sei ein Blick auf die zwischenzeitliche Entwicklung der Museums- und Ausstellungswesen gerichtet. Zweifelsohne hat sich der Anstieg der Museumsneugründungen in den neunziger Jahren etwas verlangsamt. Dies liegt vor allem an den leeren Stadtkassen und an einem gewissen Sättigungsgrad, indem heute praktisch jede Gemeinde über ein historisches Museum verfügt. Das heißt jedoch nicht, daß es keine weiteren Neugründungen geben wird. Ganz im Gegenteil sind es in den letzten Jahren vor allem die Spezialmuseen, welche die Zahl der Museumsgründungen weiter erhöhen. Sie beruhen meist auf umfangreichen Privatsammlungen, die ihre Inhaber im Wohlstandsland Deutschland in den letzten drei Jahrzehnten zusammengetragen haben und die jetzt in der Sorge um weitere Betreuung und wissenschaftliche Bearbeitung, manchmal auch in der Hoffnung auf (posthumen) Ruhm und Anerkennung der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und in öffentliche Trägerschaft übergeben werden. Dabei ist der Charakter dieser Sammlungen höchst unterschiedlich. Sie variieren von hervorragenden kulturgeschichtlichen Konvoluten etwa zur Geschichte des Films, der Fotografie oder der gesamten visuellen Wahrnehmungen, für deren Besitz große Museen dankbar wären, bis hin zu Kuriositäten und Absurditäten wie morphologisch geordneter und auf Vollständigkeit zielender Kollektionen von Knöpfen, Nachttöpfen, Schlüsseln oder Beschlagen¹⁶.

Die Kommunen bekommen mit diesen Privatsammlungen zunehmende Probleme. Zwar werden sie von ihren Besitzern meist als Schenkung oder Stiftung angeboten aber häufig sind diese mit umfangreichen Auflagen und Bedingungen wie der ständigen Präsentation in einem eigenen Haus, der wissenschaftlichen Betreuung und Bearbeitung und der Sicherung ihrer Weiterführung verbunden. Die sich daraus ergebenden Nachfolgekosten sind immens und kaum kalkulierbar. Und selbst die - vernünftige - Integration solcher Sammlungen in schon bestehende Museen wirft Probleme der Magazinierung und Erfassung, der Restaurierung und wissenschaftlichen Betreuung auf, die meist nicht ohne weiteren Raum und weiteres Personal zu meistern sind. Insofern sind solche Sammlungen in Zeiten leerer Kassen Danaergeschenke, was ihren emphatischen Besitzern und Begründern häufig nicht klar ist und zu Irritationen und Brüskierungen führt. Trotzdem lassen sich die Kommunen immer wieder zu solchen Museumsgründungen

¹⁵ Ebd., 10f.

¹⁶ Vgl. z.B. Helmut Seitz: Auf den Spuren außergewöhnlicher Museen, München 1990 und Michael Glasmeier (Hg.): Periphere Museen in Berlin, Berlin 1993.

hinreißen, entweder weil der politisch erzeugte Druck der Stifter groß genug ist oder die Sammlung so bedeutend ist, daß man Angst hat, sie zu verlieren. Denn trotz der hohen Dichte an Museen müssen sich die einzelnen Städte in der Kulturkonkurrenz um spektakuläre und einzigartige Museen bemühen, die sie aus dem eher faden und außerhalb der Stadtgrenzen wenig Aufsehen erregenden Einheitsbrei der Stadt- und Heimatmuseen herausheben. Und hierbei will sich kein Stadtvater oder Kulturpolitiker sagen lassen, er habe eine bedeutende Sammlung verloren, die dann in einer anderen Stadt gezeigt wird. Diese fatale Entwicklung zeigt sich vielleicht am besten am Museumsufer in Frankfurt, das mit seinen zahlreichen Spezialmuseen nicht unerheblich zum kulturpolitischen Kollaps der Stadt beiträgt.

Neben dieser Tendenz zu immer neuen Museumstypen, deren Entwicklung offen und thematisch überhaupt nicht zu begrenzen ist, da es sich ja praktisch um die Musealisierung der gesamten Lebens und Warenwelt der modernen Konsumgesellschaft handelt, die progressiv immer neue Sachkultur erzeugt¹⁷, sind erst in den letzten Jahren zahlreiche der ehrgeizigen Museumsgründen der achtziger Jahre eröffnet worden oder werden noch eröffnet. Vor allem die Industriemuseen sind größtenteils immer noch in der Vorbereitungsphase und geraten gleichzeitig in eine Entwicklung, welche nicht nur bestimmte industrielle Produktionsweisen und Lebens- und Arbeitsbedingungen musealisiert, sondern ganze Fabrikensembles und Industrielandschaften unter Denkmalschutz stellt. Sie werden zu großen industriellen Freilichtmuseen umgedeutet und touristisch vermarktet¹⁸, ähnlich wie dies mit den älteren Phasen der Geschichte etwa entlang der romantischen Straße, der Straße der Romanik oder der Weserrenaissance mit der Musealisierung ganzer Stadtensembles und Landschaften schon seit dem letzten Jahrhundert geschieht. Insofern meinen die Schlagworte vom „Zeitphänomen Musealisierung“¹⁹ oder „Musealisierung total“²⁰ viel mehr als die Institution Museum selbst, nämlich die Konservierung und Ästhetisierung ganzer vergangener Lebenswelten²¹.

Auch das Ausstellungswesen hat sich in den letzten zehn Jahren rasant weiterentwickelt. Zum einen sind die zahlreichen Museen nun in immer stärkeren Maße zu Wechsel- und Sonderausstellungen gezwungen, da ihre Dauerausstellungen schon nach wenigen Jahren von den potentiellen Besuchern gesehen worden sind und neue Besucher ohne mehr oder weniger spektakuläre Ausstellungsereignisse ausbleiben. Ebenso hat sich das System der mit besonderen Aufwand und bedeutenden Finanzmitteln betriebenen Großausstellungen etabliert. Es sind hier immer noch die alten Themen, etwa das sakrale Mittelalter, die an Attraktivität nichts verloren haben, wie die *Bernward-Aus-*

¹⁷ Vgl. hierzu: Michael Thomson: Theorie des Abfalls, Stuttgart 1982; Michael Fehr: Müllhalde oder Museum. Endstationen der Industriegesellschaft, in: Fehr/Grohé 1989, 182-96; Gottfried Korff: Popularisierung des Musealen und die Musealisierung des Popularen, in: Gottfried Fliedl (Hg.): Das Museum als soziales Gedächtnis. Kritische Beiträge zu Museumswissenschaft und Museumspädagogik, Wien 1988, 9 bis 21.

¹⁸ Das beste Beispiel stellt zur Zeit wohl das Ruhrgebiet da, in dem in der Nachfolge der Internationalen Bauausstellung Emscherpark eigene Tourismusagenturen geschaffen werden, die den erwarteten Besucherstrom durch die noch ruinösen oder bereits musealisierten oder umgenutzten ehemaligen Industrieanlagen leiten sollen. Vgl. die entsprechenden Beiträge in: Kommunalverband Ruhrgebiet (Hg.): Standorte. Jahrbuch Ruhrgebiet 1996/97, 137ff.

¹⁹ Wolfgang Zacharias: Zeitphänomen Musealisierung, in: ders. 1990, 9-30.

²⁰ Gottfried Korff: Musealisierung total? Notizen zu einem Trend, der die Institution, nach der er bekannt ist, hinter sich gelassen hat, in: Klaus Fußmann/Heinrich Theodor Grütter/Jörn Rüsen (Hg.): Historische Faszination. Geschichtskultur heute, Köln u.a. 1994, 129-44.

²¹ Vgl. Eva Sturm: Konservierte Welt. Museum und Musealisierung, Berlin 1991.

stellung in Hildesheim und die *Imagination des Unsichtbaren*“ in Münster im Jahre 1993 oder die Ausstellungen *Klosterwelt* in Essen und *Papst Leo und Karl der Große* in Paderborn im kommenden Jahr zeigen.

Auch die dynastische Herrscher Ausstellung existiert ungebrochen weiter. Neben den letzten noch nicht gezeigten mittelalterlichen Geschlechtern und Potentaten wie den Saliern (Speyer 1992) oder HEINRICH dem Löwen (Braunschweig 1995) wurden in den letzten Jahren in Berlin praktisch alle mehr oder weniger bedeutenden Preußenherrscher mit einer Ausstellung geehrt (FRIEDRICH II. 1986, WILHELM II. 1991 und FRIEDRICH WILHELM IV. 1995). In letzter Zeit sind es in Ermangelung weiterer deutscher Herrscher vor allem ausländische Potentaten, die den Ausstellungsreigen in Bewegung halten. Gezeigt wurden PETER der Große (Bremen 1991 und Amsterdam 1997), KATHARINA die Große (Amsterdam 1997, Kassel 1998), die Romanows (Speyer 1994, Köln 1997) oder NAPOLEON (Speyer 1998) und selbst eine dem deutschen Publikum eher fremde Königin wie CHRISTINA von Schweden wird im Jubiläumsjahr des Westfälischen Friedens ausstellungswürdig (Osnabrück 1998). Der Zuwachs der alten Geschlechter in den neuen Bundesländern (August der Starke, Dresden 1998) läßt ebenfalls auf weitere dynastische Highlights hoffen und sonst fängt man eben mit dem Abstand von über zwanzig Jahren mit den Karolingern und Staufern wieder von vorne an.

Selbst die stadthistorischen Ausstellungen sind beileibe nicht an ihr natürliches Ende gekommen. Von allem in Folge der großen Hamburger Hanse-Ausstellung von 1988 veranstalteten mehrere der deutschen Hansestädte ebensolche Ausstellungen in kleinerem Maßstab (Wesel 1991, Soest 1994, Magdeburg/Braunschweig 1996). Und es wird weiterhin Stadtjubiläen geben wie 1994 das zwölfhundertjährige in Frankfurt, die zu großen Selbstdarstellungen der eigenen Geschichte Anlaß geben. Fehlt ein solches Jubiläum oder gibt die Geschichte der Stadt dies nicht her, so kann man auch hier auswärtige Metropolen präsentieren, wie es die Essener Villa Hügel mit anfänglich großen Erfolg einige Jahre lang versucht hat (Dresden 1986, Prag 1988, St. Petersburg 1996, London 1992, Paris 1994).

Den mit Abstand größten Anteil am historischen Ausstellungswesen haben jedoch weiterhin die kulturhistorischen Ausstellungen, deren Zahl in den neunziger Jahren noch zugenommen hat. Hierbei handelt es sich zum einen um die Präsentation der klassisch griechisch-römischen Antike wie *Kaiser Augustus* (Berlin 1987), *Pompeji* (Stuttgart/Hamburg 1993), *Großgriechenland* (Bonn 1996, Köln 1998) oder *Delphi* (Karlsruhe 1996). Dabei bleiben Ausstellungen mit klassischer Archäologie aber eher die Ausnahme, wahrscheinlich, weil in allen wichtigen europäischen Museen hervorragende Exponate im ausreichenden Maße in den Dauerausstellungen gezeigt werden, und die Stätten des klassischen Altertums zum festen Repertoire des Bildungstourismus gehören.

Viel größere Beachtung finden die eher unbekannteren Hochkulturen der Antike, wie Sumer, Assur und Babylon (Berlin 1988), die Phönizier (Venedig 1988, Hannover 1990), die Etrusker (Florenz 1985, Berlin 1993), die Kelten (Venedig 1992, Rosenheim 1993) oder die mykenische Welt, die anlässlich des 100. Todestages Heinrich SCHLIEMANNs ins Rampenlicht trat (Berlin 1990, Essen 1990) und mit der Präsentation des wieder aufgetauchten Priamos-Schatzes (Moskau 1996) ihren Höhepunkt fand. Es sind aber nicht nur die Hochkulturen des Mittelmeerraumes, die ausstellungswürdig sind, sondern praktisch alle europäischen Frühkulturen. Gezeigt werden die Skythen (Bonn 1997) und Skiptaren (Hildesheim 1988), die Germanen, Hunnen und Awaren (Nürn-

berg/Frankfurt 1987/8), die Helvetier (Zürich 1991), die Wikinger, Waräger und Normannen (Berlin 1992), die Goten (Mailand 1993/4), Franken (Mannheim/Berlin 1996/1997), die Alemannen (Stuttgart 1997) und Iberer (Bonn 1998).

Als Dauerbrenner erwies sich in der Nachfolge der Tut-ench-Amun-Schau das Thema Ägypten, das in immer neuen Präsentationen aufgelegt wurde (*Kleopatra*, München 1989; *Pharaonendämmerung*, Paris/Berlin 1990/91; *Gott - Mensch - Pharao*, Wien 1992; *Götter Ägyptens*, Hildesheim/Hamm 1993; *Ägyptomanie*, Paris 1994). Ähnlich verhält es sich mit der chinesischen Kultur. Allein in den neunziger Jahren fanden nicht weniger als fünf China-Ausstellungen statt: *Jenseits der großen Mauer* und *Chinas goldenes Zeitalter* 1990 bzw. 1993 in Dortmund, *Kunst und Kultur des alten China* und *5000 Jahre Erfindungen im alten China* 1990 und 1994 in Hildesheim und schließlich *Menschen und Götter im Alten China* 1995/96 in Essen und München.

Gerade die China-Ausstellungen gehören zu einem Typus, der weniger die zeitlich zurückliegenden und verschwundenen als vielmehr die räumlich entfernten und unbekannteren Kulturen zeigt, also weniger auf Vertrautheit und Wiedererkennung als auf Alterität und Fremderfahrung setzt. Dies sind vor allem in der Tradition der El Dorado-Ausstellung die süd- und mittelamerikanischen Hochkulturen. Gezeigt werden die Kultur der Maya (Brüssel 1993), die altmexikanische Kultur (Stuttgart 1987, Brüssel 1993) und immer wieder das Inkagold aus Peru, das im Jahre 1994 als *Gold der Fürstengräber* erneut in Deutschland auftauchte. Es sind aber nicht nur die altamerikanischen Kulturen, die präsentiert werden. Es können afrikanische Kulturen wie die der Numider (Bonn 1980) oder des alten Sudan (München 1996), der Vordere Orient (Osmanisches Reich und *Europa und der Orient*, Berlin 1988 bzw. 1992) oder der Ferne Osten sein (Mongolen, München 1989; *Japan und Europa*, Berlin 1994; Korea, Essen 1999). In den letzten Jahren kommen verstärkt die bisher kaum zugänglichen Kunst- und Kulturgüter der ehemaligen Sowjetunion hinzu (*Aus den Schatzkammern Eurasiens*, Zürich 1993; Armenien, Bochum 1999; Schätze bzw. Gold aus dem Kreml, Wien 1991, Bremen 1993, Rotterdam 1995). Es gibt praktisch keine Kultur, die zeitlich oder räumlich zu weit entfernt wäre, als daß sie nicht Gegenstand einer Ausstellung werden könnte. Ständig werden nur neue *Exotische Welten* (so der programmatische Titel der Stuttgarter Ausstellung von 1992 über die Vorstellung vom Alten Amerika) vorgestellt, welche sowohl das Sensationsbedürfnis der Besucher als auch den Innovationszweck, dem die Veranstalter ausgesetzt sind, befriedigen.

All dies ist aber nur eine, nämlich die kulturhistorische Seite des Ausstellungswezens. Ausgelöst durch die Diskussion über die Verarbeitung der NS-Vergangenheit im sogenannten Historikerstreit und die Eröffnung der beiden deutschen Geschichtsmuseen in Berlin und Bonn kam es ab der zweiten Hälfte der achtziger Jahre zu den ersten großen Ausstellungen zur Zeitgeschichte. Ausstellungen wie *Kulissen der Gewalt* 1986 in Nürnberg, *Inszenierung der Gewalt* 1997 in Berlin und *Hauptstadt der Bewegung* 1994 in München thematisierten das NS-System, Präsentationen wie *Überleben im Krieg* in Essen und *1.9.39* in Berlin im Jahre 1989, *Der Krieg gegen die Sowjetunion* in Berlin 1991 und die inzwischen berühmt gewordene Wanderausstellung *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht* den Zweiten Weltkrieg.

Dabei spielen die zahlreichen Gedenktage und Jubiläen ab Ende der achtziger Jahre eine wichtige Rolle. Das Umbruchjahr 1989 war nicht nur der fünfzigste Jahrestag des Kriegsbeginns sondern auch der vierzigste - und letzte - Jahrestag der beiden deutschen Staaten und führte in der Bundesrepublik gleich zu mehreren Ausstellungen ihrer jungen

Geschichte in Bonn, Nürnberg und Berlin und zu einer offiziellen Wanderausstellung der Bundesregierung durch alle Landeshauptstädte. 1994 kam es anlässlich des Kriegsbeginns 1914 zu Ausstellungen über den Ersten Weltkrieg (*Die letzten Tage der Menschheit* in Berlin, *Der Erste Weltkrieg. Vision und Realität* in Hamburg) ebenso wie über die Zwischenkriegszeit (*Die Zwanziger Jahre. Zwischen Traum und Trauma* in Mannheim).

Es sind überhaupt die Jahrestage und Jubiläen, die zunehmend das Ausstellungsgehehen bestimmen und neue Themen anliefern. So fanden im Jahre 1989 neben den bereits genannten Ausstellungen zum Kriegsbeginn und der Gründung der BRD eine ganze Reihe von Ausstellungen zum zweihundertsten Jahrestag der Französischen Revolution statt, u.a. in Paris, Hamburg, Frankfurt und Nürnberg. 1992 feierte man die fünfhundert Jahre zurückliegende Entdeckung Amerikas mit Ausstellungen in Berlin, Stuttgart und Sevilla und in diesem Jahr wird nicht nur des 350ten Jahrestages des Westfälischen Friedens mit einer gigantischen Doppelausstellung in Münster und Osnabrück, sondern auch der Revolution von 1848 mit Ausstellungen in Frankfurt, Karlsruhe, Trier und weiteren süddeutschen Städten und schließlich der 68er-Bewegung mit Ausstellungen u.a. in Düsseldorf, Frankfurt und Essen gedacht.

Ähnliches gilt für die Geburts- oder Todesdaten berühmter Persönlichkeiten. Seit dem LUTHER-Jahr 1983, in dem sich beide deutschen Staaten in mehreren Ausstellungen u.a. in Hamburg und Ostberlin um die Traditionslinie zu dem Reformator bemühten, werden unterschiedlichste Personen mit Ausstellungen und begleitenden Kulturveranstaltungen geehrt. Und bei der Auswahl gibt es praktisch keine Einschränkungen: es kann sich um Komponisten (MOZART, Wien 1991), Dichter (GOETHE, Frankfurt 1994), Wissenschaftlicher (DARWIN, Dresden 1993), Unternehmer (ROTHSCHILDS, Frankfurt 1994), Staatsmänner (BISMARCK, Berlin 1996) oder Politiker (RATHENAU, Berlin 1993) handeln. Hier erwächst dem Ausstellungswesen für die nächsten Jahre ein unerschöpfliches Themenreservoir.

Dabei dienen die Personen und ihre Lebensdaten häufig nur als Anlaß für ganze Zeitpanoramen. Und damit liegen sie im aktuellen Trend des Ausstellungswesens, das sich - beeinflusst durch die neuen Paradigmen der Mentalitätsgeschichte, der Mikrohistorie und der historischen Anthropologie - seit Beginn dieses Jahrzehnts verstärkt kulturanthropologischen Themen widmet. Diese sind in ihrer Vielfalt praktisch unbegrenzt. Sie reichen von der Massenunterhaltung im 19. Jahrhundert (*Sehnsucht*, Bonn 1993) über das Freizeitverhalten um die Jahrhundertwende (*Viel Vergnügen*, Essen 1997) bis zur Kulturgeschichte des Films (*Die Ufa*, Berlin 1992/93; *Filmstadt Babelsberg*, Potsdam 1994) und des Fernsehens (*Der Traum vom Sehen*, Oberhausen 1997/98), von der Geschichte der Mode (*Anziehungskräfte*, München 1986; z.B. *Schuhe*, Zürich u.a. 1991; *Die verlassenen Schuhe*, Bonn/Heidelberg 1994/95) bis zur Geschichte des Reisens (*Die Reise nach Berlin*, Berlin 1988; *Zeit der Postkutsche*, Frankfurt 1992; *Der Petersburger auf Reisen*, Petersburg u.a. 1996/97). Themen können die Seuchen sein ebenso wie die Pille (Dresden 1996), die Geschichte von Genußmitteln wie dem Wein (Speyer 1996), aber auch mentale Dispositionen wie die Liebe zum Teddybären (Essen/Wien 1991/92; München 1996).

Sicherlich kristallisieren sich Schwerpunkte heraus, etwa die Geschichte der Frauenemanzipation und der Geschlechterverhältnisse, die schon seit Mitte der achtziger Jahre zu einer Reihe von Ausstellungen geführt hat (*Eva und die Zukunft*, Hamburg 1985; *Die Braut*, Köln 1985; *Die Bonnerinnen*, Bonn 1989; *Sklavin oder Bürgerin?*, Frankfurt

1989; *Männerbünde*, Köln 1990; *Die Galerie der starken Frauen*, Düsseldorf 1995; „*Als die Frauen noch sanft und engelsgleich waren*“, Münster 1995/96; *Bubikopf und Gretchenzopf. Die Frau in den 20er Jahren*, Böblingen 1996; *Sie und Er. Frauenmacht und Männerherrschaft im Kulturvergleich*, Köln 1997/98). Es sind aber beileibe nicht nur menschliche Dispositionen oder Sichtweisen, die ausgestellt werden. Gezeigt wird die Geschichte von Flüssen (Elbe, Dresden u.a. 1991/92; Rhein, Bonn u.a. 1995) und von Straßen (*Transit Brügge-Norgorod*, Essen 1997), von der Veränderung der Landschaft (*Die Eroberung der Landschaft*, Niederösterreich 1992) und den ökologischen und sozialen Folgen (*Erdsicht*, Bonn 1992). Das Ausstellungswesen ist im Verlauf der letzten zwanzig Jahre pluralistisch geworden, es folgt einem weiten Kulturbegriff und ist gleichzeitig längst fester Bestandteil des allgemeinen Kulturbetriebes, der ständig bemüht ist, neue, aufsehenerregende Kulturereignisse zu kreieren.

Der Museums- und Ausstellungsboom der achtziger und neunziger Jahre stellt beileibe keine separate Erscheinung dar. Er ordnet sich vielmehr ein in die allgemeine Konjunktur für Geschichte, die sich in äußerst erfolgreichen Filmen und Fernsehreihen, in einer Flut von historischen Sachbüchern und Romanen und zahllosen historischen Jubiläumsfeiern, Jahrmärkten und Kostümspektakeln äußert. Jörn RÜSEN hat für dieses Phänomen, das der Geschichte einen völlig neuen Stellenwert im öffentlichen Bewußtsein und im Grenzbereich zwischen Politik, Wissenschaft und Ästhetik zuweist, ebenfalls vor exakt zehn Jahren den Begriff „Geschichtskultur“²² vorgeschlagen. Er beschreibt sowohl die unterschiedlichen Formen der öffentlichen Geschichtsdarstellung und analysiert zugleich die ihnen zugrundeliegenden Intentionen und Funktionen. Zwar hat dieser Begriff sich in der öffentlichen Debatte verblüffend schnell durchgesetzt²³, die theoretische Reflexion darüber läßt aber mehr als zu wünschen übrig.

So findet innerhalb der Fachwissenschaft Geschichte und selbst in ihren theoretischen und didaktischen Teildisziplinen bis auf wenige Ausnahmen eine Diskussion über die öffentliche Geschichtskultur im allgemeinen und über das historische Museum, bzw. die historische Ausstellung im besonderen nicht statt.²⁴ Aber auch innerhalb des Museumswesens ist weiterhin ein tiefes Mißverhältnis zwischen pragmatischen Tatendrang und theoretischer Selbstreflexion festzustellen. Zwar kam es gerade im Vorfeld der oben beschriebenen Debatte um die beiden deutschen Geschichtsmuseen und durch die öffentliche Beachtung und politische Bedeutung, die den Museen in dieser Zeit zuteil wurde zu einer ganzen Reihe von Tagungen und Kongressen, die dann ab Ende der achtziger Jahre zu einer Reihe von Sammelbänden führten. Sie beschäftigen sich zum einen

²² Jörn Rösen: Vernunftpotentiale der Geschichtskultur in: ders./Eberhard Lämmert/Peter Glotz (Hg.): *Die Zukunft der Aufklärung*, Frankfurt (M.) 1988, 105-14; ders.: *Geschichtskultur als Forschungsproblem*, in: Klaus Fröhlich/Heinrich Theodor Grütter/Jörn Rösen (Hg.): *Geschichtskultur*, Pfaffenweiler 1992, 39-50; ders.: *Was ist Geschichtskultur? Überlegungen zu einer neuen Art, über Geschichte nachzudenken*, in: Fußmann/Grütter/Rösen 1994, 3-26; ders.: *Geschichtskultur*, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 46 (1995), 513-21; ders.: *Geschichtskultur*, in: Klaus Bergmann/Klaus Fröhlich/Annette Kuhn/Jörn Rösen/Gerhard Schneider (Hg.): *Handbuch der Geschichtsdidaktik*, Seelze-Velber⁵ 1997, 38 bis 41.

²³ So existiert im Ruhrgebiet seit einigen Jahren das Forum Geschichtskultur an Rhein und Emscher, in dem sich die Geschichtsvereine und -initiativen der Region zusammengeschlossen haben, die ehemaligen Industrieanlagen werden in Zukunft von der Stiftung Industriedenkmalspflege und Geschichtskultur betreut und der Bereich Geschichtskultur existiert bei der regionalen Kulturförderung als eigene Kultursparte neben Musik, Tanz, Theater und Kunst.

²⁴ Eine der seltenen Ausnahmen stellt der Beitrag von Bodo von Borries: *Präsentation und Rezeption von Geschichte im Museum*, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 48 (1997), 337-43 dar.

mit dem gesellschaftlichen Prozeß der Musealisierung²⁵, zum anderen nahmen sie aber auch die unterschiedlichen Konzeptionen von Museen und Ausstellungen und damit die ästhetische Dimension des Mediums Museum in den Blick.²⁶ Aber bei aller vergleichender Analyse von Ausstellungskonzeptionen, bei der Erörterung der Frage des Verhältnisses von Objekt und Inszenierung, von Inhalt und Gestaltung kam es trotzdem zu keiner geschlossenen oder auch nur ansatzweisen Theoriebildung, und so sind es praktisch nur Stephen BANN²⁷ in England, Gottfried KORFF²⁸ in Deutschland und Gottfried FLIEDL²⁹ in Österreich, die sich mit unterschiedlichen Rückgriffen auf John RUSKIN, Aby WARBURG, Walter BENJAMIN und Hayden WHITE um Bausteine für eine Museums- und Ausstellungstheorie bemühen. Die allgemeine Diskussion zur Museologie ist bereits Mitte der neunziger Jahre wieder eingeschlafen³⁰ und angesichts leerer Kassen und rückläufiger Besucherzahlen in den Dauerausstellungen beschäftigt man sich vornehmlich mit Fragen des Marketings, Merchandisings und Fundraising und sonnt sich dabei in der neuen Rolle des „Kulturmanagers“³¹.

Ähnlich verhält es sich mit dem Ausstellungswesen. Nach anfänglicher Kritik an Prestige- und Imponiergehabe zu Lasten der normalen Museumsarbeit³², nach konservatorischen Bedenken gegenüber den wandernden Kulturgütern, dem „Tod auf Reise-Raten“³³ und dem Zweifel an Erkenntnis- und Kritikpotentialen der affirmativen Jubelausstellungen

²⁵ Zacharias 1990; Sturm 1991; vgl. auch Henri Pierre Jeudy: Die Welt als Museum, Berlin 1987

²⁶ Fliedl 1988; Fliedl/Muttenthaler/Posch 1992; Fehr/Grohé 1989; Rösen/Grütter/Ernst 1988; Oliver Bätz/Udo Gößwald: Experiment Heimatmuseum. Zur Theorie und Praxis regionaler Museumsarbeit; Marburg 1988; Hans-Hermann Groppe/Frank Jürgensen (Hg.): Gegenstände der Fremdheit. Museale Grenzgänge, Marburg 1989; Udo Liebelt: Museum der Sinne. Bedeutung und Didaktik des originalen Objekts im Museum, Hannover 1990; Hermann Auer (Hg.): Museologie. Neue Wege - Neue Ziele, München u.a. 1989; Achim Preiß/Karl Stamm/Frank Günter Zehnder (Hg.): Das Museum. Die Entwicklung in den 80er Jahren, Köln 1990; Gottfried Fliedl/Roswitha Muttenthaler/Herbert Posch (Hg.): Erzählen, Erinnern, Veranschaulichen. Theoretisches zur Museums- und Ausstellungskommunikation, Wien 1992; Margarete Erber-Groiß/Severin Heinisch/Hubert C. Ehalt/Helmut Konrad (Hg.): Kult und Kultur des Ausstellens. Beiträge zur Praxis, Theorie und Didaktik des Museums, Wien 1992; Gottfried Korff/Martin Roth (Hg.): Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik, Frankfurt (M.) u.a. 1990; Gottfried Korff/Hans-Ulrich Roller (Hg.): Alltagskultur passé? Positionen und Perspektiven volkskundlicher Museumsarbeit, Tübingen 1993.

²⁷ Vgl. z.B. in deutscher Übersetzung: Stephen Bann: Das ironische Museum, in: Rösen/Ernst/Grütter 1988, 63-68; ders.: Die Kleidung der Clío. Die Präsentation von Geschichte im Museum des 19. Jahrhunderts, in: Ulrich Borsdorf/Heinrich Theodor Grütter (Hg.): Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum, Frankfurt (M.) 1998.

²⁸ Vgl. z.B. Gottfried Korff/Martin Roth: Einleitung, in: Korff/Roth 1990, 9-37; Korff 1994; ders.: Ausgestellte Geschichte, in: Saeculum 43 (1992), 21-35.

²⁹ Vgl. z.B. Gottfried Fliedl: Testamentskultur: Musealisierung und Kompensation, in: Zacharias 1990, 166-79; ders.: Die Zivilisierten vor den Vitrinen, in: Groppe/Jürgensen 1988, 22-40.

³⁰ Ausnahmen sind teilweise sehr gute Bände zu Spezialthemen wie Bernd Faulenbach/Franz-Josef Jelich (Hg.): Reaktionäre Modernität und Völkermord. Probleme des Umgangs mit der NS-Zeit in Museen, Ausstellungen und Gedenkstätten, Essen 1994 oder Hans-Martin Hinz (Hg.): Der Krieg und seine Museen, Frankfurt (M.) u.a. 1997.

³¹ Vgl. etwa den letzten Icom-Band: Hans-Albert Treff (Hg.): Museen unter Rentabilitätsdruck. Engpässe-Sackgassen-Auswege, München 1988.

³² Mai 1986, 92ff, Lenz Kriss-Rettenbeck: Das Problem großer historischer Ausstellungen, in: Museumskunde 45 (1980), 115-33.

³³ So der Titel des Artikels von Helmut Börsch-Supan in: Die Zeit v. 17.10.1985.

gen³⁴ sind diese Vorbehalte längst verschwunden. Im Gegenteil giert jedes Museum, jede Ausstellungshalle und jeder Kulturpolitiker nach großen Ausstellungs-“Events“, die mediale Beachtung und Rekordbesucherzahlen versprechen. Eine wirkliche Ausstellungskritik oder gar eine theoretische Auseinandersetzung findet praktisch nicht mehr statt. Ausstellungen sind zum Teil eines großen Freizeitanimations- und Amusementsbetriebes geworden, der nach immer neuen und größeren Effekten schreit.

3. Theoretische Überlegungen

Wie sollte nun aber eine Theorie des historischen Museums aussehen, die auf der einen Seite kohärent und allgemeingültig, auf der anderen Seite offen für die unterschiedlichsten Museen und Ausstellungen ist³⁵; die das Besondere des Mediums Museum gegenüber anderen Formen der Geschichtsdarstellung ebenso herausarbeitet wie das spezifisch historische des Geschichtsmuseums gegenüber anderen Museumsformen? Sicherlich ist das besondere Charakteristikum von der Erforschung und Vermittlung von Geschichte im Museum der Objektbezug und zwar in zweierlei Hinsichten: Das historische Museum versammelt zum einen die materiellen, nichtschriftlichen Hinterlassenschaften der Vergangenheit, es ist ein großes Sacharchiv der materiellen Kultur. Zum anderen macht es diese Überreste einer Öffentlichkeit zugänglich und ermöglicht damit eine bestimmte Form historischer Erkenntnis. Damit unterscheidet es sich sowohl von anderen Speichern der Vergangenheit, wie der Bibliothek oder dem Archiv, als auch von anderen Formen der Geschichtsvermittlung, wie dem Geschichtsbuch, aber z.B. auch dem Film. Dabei definieren sich die Aufgaben des Museums im Sammeln, Bewahren, Erforschen, Ausstellen und Vermitteln der historischen Relikte. Will man innerhalb dieser Tätigkeiten eine Hierarchie aufstellen, so liegt sie zumindest im öffentlichen Museum einer demokratischen Gesellschaft beim Ausstellen, denn alle anderen Aktivitäten sind dem Zweck untergeordnet, die Exponate einem Publikum unter bestimmten Maßgaben und Intentionen zu zeigen³⁶, ebenso wie das letzte Ziel der Geschichtswissenschaft die historische Darstellung ist. Genau wie diese bildet das historische Museum Vergangenheit nicht einfach ab, sondern es formuliert Interessen mit Dingen zeitspezifisch und entspricht damit dem Erkenntnisprozeß des historischen Denkens, welchem wiederum auch die Geschichtswissenschaft folgt.

Schon die Sammlungsstrategien der Museen zeigen diese historische Bedingtheit. Museale Sachüberlieferung bildet sich im Unterschied zu manchen Archivkomplexen, die aus den Geschäften hervorgehen, nicht von selbst. Museale Sammlungen sind das Ergebnis einer Tätigkeit, in der historische Auswahlkriterien, Bewertungen und Interessen eine Rolle spielen. Sie gehören zum „System der kulturellen Überlieferung, in dem die Überreste gefiltert werden“³⁷. Und dies geschieht nicht etwa auf natürliche oder unschuldige Weise. Dieser Prozeß ist häufig mit politischen Interessen, restriktiven Gesetzen und Kodierungen von Vergangenheit und Zukunft verbunden. Insofern offenbart das Museum mit seinem Vorhaben der kulturellen Erhaltung ebenso die Willkür der kul-

³⁴ Gerhard Majce: Großausstellungen. Ihre Kulturpolitische Funktion – ihr Publikum, in: Fliedl 1988, 63 bis 79; Gottfried Fliedl: Ausstellungen als populistisches Massenmedium, in: *Ästhetik und Kommunikation* 18 (1987), H.67/68.

³⁵ Vgl. zum Folgenden Heinrich Theodor Grütter: *Geschichte im Museum*, in: Bergmann/Fröhlich/Kuhn/Rüsen/Schneider 1997, 707-13 sowie ders.: *Die historische Ausstellung*, ebd., 668-74.

³⁶ Vgl. Krzysztof Pomian: *Museum und Kulturelles Erbe*, in: Korff/Roth 1990, 41-64, hier 41.

³⁷ Korff/Roth 1990, 19.

turellen Auswahl. Durch seine musealen Selektionen und Darstellungsbasisen formt und gestaltet das Museum selbst die geschichtliche Überlieferung. Dieser Tatsache muß sich das Museum und jede Ausstellung bewußt sein, indem sie nicht suggerieren, sie verfügten potentiell über die gesamten Relikte der Vergangenheit, sondern indem sie den Überlieferungszufall selbst thematisieren.

Die Bewahrung von Objekten im Museum läßt ihnen einen speziellen Schutz zuteil werden, der deshalb notwendig wird, weil sie ihrem ursprünglichen Gebrauchszusammenhang entzogen worden sind und keinen Gebrauchs- oder Materialwert haben, der vom Markt reguliert wird, sondern in ihrer neuen Funktion einen symbolischen Wert besitzen. Verkürzt läßt sich sagen, je älter, je seltener und vor allem je symbolträchtiger ein Objekt ist - also je nachdem, auf welche bedeutenden Personen, Ereignisse und Zusammenhänge der Vergangenheit es verweist - desto höher ist sein Wert und desto größere Sicherheitsvorkehrungen müssen im Museum getroffen werden. Dabei steigt der Wert der Objekte tendenziell immer weiter. Denn im Unterschied zu ihrem ursprünglichen Entstehungs- und Gebrauchszusammenhang sind sie endlich. Sie können nicht in der jeweiligen Gegenwart reproduziert oder kopiert werden, denn ihr Wert besteht ja gerade darin, daß sie einer Vergangenheit entstammen, die verschwunden und nicht wieder einholbar ist. Walter BENJAMIN hat dieses Phänomen der Authentizität, der physischen Existenz in der Gegenwart und der Herkunft aus der Vergangenheit mit dem Begriff der „Aura“ beschrieben, die den Objekten eigen ist³⁸. Mit dem Funktionswandel, den ein Objekt im Musealisierungsprozeß erfahren hat, ist es in den Zustand der Dauerhaftigkeit getreten, der seine physische Erhaltung notwendig erscheinen läßt. Hierzu haben die Museen zahlreiche Konservierungstechniken entwickelt und entwickeln diese weiter, auch wenn es sich dabei um eine Sisypusarbeit handelt, da kein Objekt dem Alterungsprozeß auf Dauer gänzlich entzogen werden kann.

Die konservatorischen Probleme des Museums führen aber unmittelbar zu Fragen der Restaurierung, das heißt, welche dem Objekt inkorporierte Zeitschicht und Lebensspur erhalten werden soll. Und diese Frage wiederum ist eng mit der Erforschung der Objekte verbunden. Diese folgt zunächst einmal den quellen- und traditionskritischen Methoden der modernen Geschichtswissenschaften, das heißt, sie bearbeitet zuerst das konkrete Material des einzelnen Objektes, erforscht die Entstehungs- und Gebrauchsgeschichte sowie die historischen und soziokulturellen Strukturen, denen das Objekt entstammt, schließlich das System von Zeichen und anderen Gebilden, die das Objekt konstituieren. Am Ende steht die Einordnung in den Sammlungsbestand des Museums³⁹. Dieser Forschungsprozeß geht zwar vom jeweiligen Objekt aus, er zieht jedoch alle potentiellen Vergleichsobjekte und vor allem alle von den allgemeinen Geschichts- und Kulturwissenschaften gewonnenen Erkenntnisse hinzu. Er ist insofern museumsspezifisch, als er das originale Objekt mit seinen Aussagepotentialen zum Ausgangspunkt nimmt. Er ist zugleich aber auch Teil der gesamten geschichtswissenschaftlichen Forschung, die versucht, aus unterschiedlichsten Quellen, ein immer wieder neues Bild der Vergangenheit zu zeichnen; und er ist für die Vermittlung von Geschichte im Museum um so bedeutender, als das im Prozeß der Musealisierung aus seinem ursprünglichen Funktionszusammenhang herausgefallene Objekt als einzelnes keinerlei historische Aussagekraft hat und zunächst schweigt.

³⁸ Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt (M.)
4¹⁹⁷⁰, 18.

³⁹ Kriss-Rettenbeck 1980, 116f.

Gerade dadurch, daß die Überreste der Vergangenheit im Museum von ihrem ursprünglichen Kontext enträumlicht und entzeitlicht werden, werden sie in dem Maße unverständlich, fremd und interpretationsbedürftig, in dem sie ihre ursprüngliche Bedeutung abgestreift haben. Sie bedürfen, wie Gottfried KORFF es nennt, der „Redimensionierung“ und „Rekontextualisierung“⁴⁰, der immer neuen Aneignung, Deutung und Erklärung, und zwar vom Standpunkt der jeweils gegenwärtigen historischen Erkenntnis. Das Museum hat somit nicht nur eine bewahrende, sondern auch eine interpretierende Beziehung zur Vergangenheit.

Die Erstellung eines Beziehungs- und Bedeutungszusammenhanges erfolgt im Museum in Form der Ausstellung. In der Ausstellung werden die in der Erforschung des Objektes gewonnenen Informationen vermittelt. Dies geschieht zunächst in Form von Objektbeschriftungen und begleitenden Informationstexten. Sie geben aber nur im Ansatz die zahlreichen und unterschiedlichen Bedeutungen und Funktionsweisen wieder, die ein Objekt bei seiner Entstehung und in seiner Objektgeschichte gewonnen hat. Vor allem sagen sie nichts oder nur wenig über die Lebensweisen und historischen Zusammenhänge aus, in denen das Objekt eine Rolle gespielt hat. Dabei kann das Museum vergangenes Leben in seinem ganzen Umfang sowie nicht zur Darstellung bringen. Schon DROYSEN hat die Vorstellung von der lückenlosen Darbietung des Historischen, die in den Museen in einer Auffassung von einem ganzheitlichen und richtigen Verständnis der Vorzeit durch die Vollständigkeit der Quellen, der dinglichen, bildlichen und schriftlichen Zeugnisse besteht, in das Reich der Illusion verwiesen⁴¹. Geschichte als historischer Prozeß selbst ist nicht ausstellbar⁴². Versteht man Geschichte aber nicht als das zeitliche Geschehen selbst, sondern als dessen Interpretation durch das sich erinnernde und orientierende Bewußtsein, wie es die moderne Geschichtstheorie nahelegt⁴³, so entsteht ein neues Gebilde, das nicht als Spiegelbild des realen Lebensgeschehens aufgefaßt werden kann.

Die dem Museum adäquate Präsentationsform versucht, die Objekte nicht allein über den Text zu erläutern, sondern durch die Zusammenstellung aussagekräftiger Ensembles von Objekten, die sich wechselseitig erläutern und erklären - ein Mittel der Erkenntnis, das in der Logik des Museums als Ort der Sammlung anschaulicher Objektwelten liegt. Das sinnkonstituierende Moment über die Semantik der einzelnen Objekte hinaus ist somit die konkrete Raumsituation, jenes auf der räumlichen Anordnung der Dinge basierende Beziehungsgeflecht, das sich dem sehenden Betrachter erschließt⁴⁴. Gerade die Anordnung der Objekte im dreidimensionalen Raum, der ja nach Standort und Perspektive unterschiedliche Sichtweisen und Kombinationen zuläßt, garantiert die Mehrdeutigkeit und unterschiedliche Lesbarkeit der Exponate, die ja nicht nur innerhalb des Zusammenhanges, in den sie die Ausstellung einordnet, ihre Bedeutung haben. Sie setzt zumindest potentiell ihren Sinnüberschuß frei und ermöglicht die Multiperspektivität ihrer Deutung.

⁴⁰ Korff 1994, 139.

⁴¹ Vgl. Bernward Deneke: Realität und Konstruktion des Geschichtlichen, in: Korff/Roth 1990, 65-86, hier 74.

⁴² Werner Schäffke: Geschichte ist nicht darstellbar, in: Preiß/Stamm/Zehnder 1990, 279-97.

⁴³ Vgl. Jörn Rüsen: Grundzüge einer Historik I-III, Göttingen 1983-89.

⁴⁴ Vgl. Sigrid Godau: Inszenierung oder Rekonstruktion? Zur Darstellung von Geschichte im Museum, in: Fehr/Grohé 1989, 194-211, hier 209.

Damit ist aber ein gravierendes Problem angesprochen, das sich zumindest im historischen Museum stellt. Die Ausstellung erschließt sich in ihrer Vielschichtigkeit nur zu Teilen von selbst und für jeden Besucher anders. Der Besucher ist nicht nur Leser, er ist zugleich Produzent seines Textes. Verstehen von Ausstellungen ist somit nie reine Denotation, sondern immer auch Konnotation, Assoziation und Überlagerung mit schon vorhandenem Wissen⁴⁵. Um diese je eigene Erfahrung aber an die Aussageabsichten und Erkenntnispotentiale der historischen Ausstellung rückzubinden, bedarf es unterschiedlichster Formen der Vermittlung.

Zunächst sind da die Kurzführer und Begleitzettel, die es dem Besucher ermöglichen, sich in der Ausstellung zu orientieren und die Zusammenhänge zu erschließen, die ihm aufgrund fehlender Vorkenntnisse oder der Komplexität der Darstellung verborgen bleiben. Hinzu kommen die - häufig recht umfangreichen - Kataloge, welche die vielschichtigen Informationen zu den einzelnen Objekten liefern, die über ihre Sinnzuweisung in der Ausstellung hinausgehen und zugleich narrativ die historischen Zusammenhänge erläutern, welche die Ausstellung nur andeuten kann. Da das Museum in der demokratischen Gesellschaft allen Bevölkerungsgruppen offen steht, hat es mit unterschiedlichsten Besuchergruppen zu rechnen. Sie reichen von Kindern und Schulklassen unterschiedlichster Altersstufen bis hin zu Erwachsenengruppen mit den verschiedensten Interessen, Vorbildungen und sozialen Zusammensetzungen. Um dieser heterogenen Publikumsstruktur gerecht zu werden, hat die Museumspädagogik bereits seit der Volksbildungsbewegung zu Beginn des Jahrhunderts, verstärkt seit den siebziger und achtziger Jahren, die unterschiedlichsten Vermittlungs- und Kommunikationsformen entwickelt⁴⁶. Sie reichen von der klassischen Führung für verschiedene Alters- und Bildungsstufen über das thematische Museumsgespräch bis hin zu Lehrerfortbildungen, Workshops, Spiel- und Ferienaktionen.

In dem Maße, in dem die Präsentation von Objekten im Museum Anlaß von Fragen, von Neugier und Interesse und nicht die Vorgaukelung einer scheinbar bekannten und feststehenden Geschichte ist, entwickeln sich die Museen in den letzten Jahren auch zunehmend zu Foren der Geschichtskultur, die einer interessierten Öffentlichkeit begleitende und vertiefende Veranstaltungen in Form von Vorträgen, Diskussionen, Filmvorführungen oder Exkursionen bieten. All diese Aktivitäten haben den Sinn, das Museum als Ort der historischen Wissensvermittlung und zugleich der ästhetischen Anschauung und Wahrnehmung zu befördern.

⁴⁵ Vgl. Severin Heinisch: Ausstellungen als Ort (post)historischer Erfahrung, in: *Zeitgeschichte* 19 (1988), 337-42, hier 339.

⁴⁶ Vgl. z.B. die Projekte im Themenheft *Geschichte im Museum von Geschichte lernen* 14 (1990).