

Zielpunkt: Neue Prächtigkeit?

Notizen zur Geschichte kulturhistorischer Ausstellungen in der »alten« Bundesrepublik (1996)

1.

Die Organisatoren dieser Tagung haben mich beauftragt, Reflexionen über Trends und Perspektiven, Positionen und Probleme des bundesrepublikanischen Ausstellungswesens in den letzten Jahren anzustellen. Sie haben dafür den Titel »Neue Prächtigkeit« gewählt.¹ Dieser Titel impliziert eine These, die ich nicht teile, aber verstehen kann. Denn tatsächlich hat sich im Ausstellungswesen der letzten beiden Jahrzehnte etwas getan, das von äußerster Dynamik geprägt ist und Mißtrauen bei den einen und Zu-, fast Hochstimmung bei den anderen erzeugt hat. Es gibt Verdikte der jüngsten Trends im Ausstellungssektor, denen mich anzuschließen mir ebenso schwer, wie das kritiklose Anerkennen einer ubiquitären Musealisierung und eines auf Hochtouren laufenden Ausstellungsbetriebs mir leicht fällt. Die Situation ist verworren, aber das braucht nicht unbedingt ein Fehler zu sein.

Aussagen, die von einem kulturkritischen oder -pessimistischen Duktus frei sind, sind nur schwer möglich, weil es in Deutschland eine Museums- und Ausstellungshistoriographie nur in rudimentärer Form gibt.² Man weiß zwar, und kluge Ausstellungen-Ausstellungen – etwa die Berliner »Stationen der Moderne« – haben das überzeugend dargetan³, daß das Ausstellungswesen in der gesamten teilstaatlichen Zeit der Bundesrepublik äußerst vielgestaltig, lebendig und innovativ war, also nicht erst in der Zeit nach 1970; aber bisher gibt es nur wenige Überlegungen zu den deutlich differierten Ausstellungsstilen und -profilen der einzelnen Zeitabschnitte in der Bonner Republik. Es ist jedoch offensichtlich, daß sich das Ausstellungs- und Museumswesen der 50er und 60er Jahre durch eine deutlich andere Kontur auszeichnet als das der 70er und 80er – also der Zeit, in der sich das, was man Museumsboom nennt, mit seinen positiven und negativen Wirkungen entwickelt hat. Die Unterschiede, die dieser Grobperiodisierung zugrundeliegen, betreffen gleichermaßen Themen, Inhalte und Präsentationsformen.

Allerdings erscheint es ratsam, auch diese beiden Großabschnitte der 40 Jahre Alt-BRD noch einmal zu gliedern – ausstellungsstilistisch und ausstellungsintentional. Die Grenzscheide, die diese beiden Hauptphasen trennt, ist die Wende von den 60er zu den 70er Jahren. Was sich in diesen Jahren tat, ist mit den Stichworten Bildungsreform und Entkonventionalisierung der Kultur nur vorläufig umrissen. Mit ihnen sind jedoch Impulsgeber benannt, die Entwicklungen in Gang setzten, die weitreichende Wirkungen entfalteten, wobei jedoch nicht übersehen werden darf, daß es sich dabei um Trends handelt, die in den 60er Jahren sowohl intellektuell wie strukturell vorbereitet waren.

2.

Die 50er Jahre sind durch Ausstellungen geprägt, die den Wiederaufbau und die Einrichtung des bundesrepublikanischen Provisoriums – durchaus mit Blick auf die politische Schuld und mit Appellen an die moralische Verantwortung – begleiten. Allein ein Titel wie »Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr«⁴, 1956 in der Villa Hügel, benennt deutlich Tendenzen, die im Europa Adenauers, De Gasperies und Schumans (alle drei übrigens Katholiken) eine dominante Rolle spielten. Der Schirmherr Theodor Heuss hatte in seinem Grußwort davon gesprochen, daß die »Begegnung« mit dem »werdenden Abendland« nicht nur »belehrend«, sondern auch trost- und wissenspendend sein solle – insbesondere in bezug auf die »politischen Wirrnisse, Spaltungen, Befremdungen«, die »auch damals waren«. Und Joseph Kardinal Frings hatte ebenfalls in einem Grußwort auf Europa als christliche Gemeinschaft verwiesen und die »Kulturkraft der Kirche« bei der »Entstehung des christlichen Abendlandes« ins Gedächtnis gerufen. Der Ehreusschuß umfaßte neben dem Bundeskanzler und zahlreichen Bundes- und Staatsministern zwanzig katholische und evangelische Bischöfe (aus der Bundesrepublik, Frankreich, Belgien und den Niederlanden). Die Ausstellungsgestaltung war mit Hans Schwippert einem der renommiertesten und bekanntesten Architekten der 50er Jahre übertragen worden.⁵

Sakrale Kunst des frühen und hohen Mittelalters wird durchaus nicht ohne suggestive Kraft, die auch in der auratischen Pracht des Originals gründet, gefeiert – dies war auch bei thematisch ähnlich gelagerten Unternehmungen in Köln, Aachen, München und anderswo der Fall. Selbst da, wo örtliche Modelle für kulturhistorische Ausstellungen vorhanden waren, behauptete sich die glanzvolle Vorführung des illustren, meist sakralen Einzelstücks. So etwa in Köln mit seinen berühmten, »museologisch« sogar nach ganz Europa ausstrahlenden Rheinland-Ausstellungen der Jahre 1925 und 1936 im Deutzer Messegelände⁶, wo die Stadt schon 1950 wiederum eine »stadtgeschichtliche Ausstellung« organisierte, die ihrer eigenen Zielsetzung nach zwar »geschichtliche Zwecke« verfolgte, dennoch aber das Hauptgewicht auf die Präsentation der »vielen Kunstwerke hohen Ranges« legte: Vom Celerinus-Stein bis zum Heribert-Schrein war alles versammelt, was Kölner Museen und Kirchen zu bieten hatten.⁷ Ähnlich war die Intention der Münchner Ausstellung »Ars Sacra. Kunst des frühen Mittelalters« im gleichen Jahr gewesen: Die opulent ausgebreiteten Objekte der Kirchenkunst waren als »Manifestationen« der »kulturellen Einheit im frühen Mittelalter« vorgeführt worden.⁸ Gesamteuropäische Wurzeln wurden mit den »Etruskern« (übrigens präsentationstechnisch brillant 1956 in Köln) und mit »Frühe Irische Kunst«⁹ (Ausstellung des Deutschen Kunstrats in Berlin, München, Hamburg 1959¹⁰) freigelegt. Sie alle machen nachdrücklich klar: Historische Ausstellungen waren Kunstausstellungen, in denen in ehrfurchts- und durchaus auch prachtvoller Weise die Zeugen abendländischer, vor allem christlich abendländischer, Kultur ausgebreitet wurden; Ausstellungen in den 50er Jahren waren der Schatzkunst und dem Meisterwerk verpflichtet.

1959 hatte allerdings auch schon die zweite »documenta« stattgefunden, und damit war Bewegung in den doch im ganzen von einer konservativen Grundstimmung geprägten Ausstellungsbetrieb der frühen BRD gekommen. Die documenta 1959 war – im Gegensatz zu der ersten des Jahres 1955 – thematisch und chronologisch »enger« angelegt und galt so auch als interpretatives Arrangement der Zeitgeschichte; mit ihr wurde der Grund für eine spezifische documenta-Entwicklung gelegt, die bis in die Gegenwart hineinreicht, aber auch für einen gesamtgestalterischen Wagemut, der Themen und sogar Thesen markant akzentuieren wollte.¹¹ Die erste documenta 1955 hatte noch ganz im Zeichen der Beschwörung, wie es im Katalog-Vorwort hieß, »unseres gemeinsamen abendländischen Bewußtseins« gestanden. Der vor dem Hintergrund der jüngst vergangenen Geschichte problematischen Stellung Deutschlands innerhalb dieses Konzeptes nahm sich Werner Haftmann in der Einleitung an, indem er an die NS-Verbrechen erinnerte und diese als »Heraustreten Deutschlands« aus »der vereinten Anstrengung des modernen europäischen Geistes« interpretierte.¹² Laut Katalogimpresum war die Ausstellung sogar von einer Gesellschaft »Abendländischer Kunst des XX. Jahrhunderts e.V.« angeregt und getragen.¹³

Trotz ihres moralischen und intellektuellen Impetus waren Kasseler documenta-Inszenierungen der 50er Jahre erste Beispiele eines professionellen Ausstellungsmanagements, das nicht nur organisatorisch und betriebswirtschaftlich neue Wege beschritt, sondern erstmals Kunstausstellungen auch als Medienereignisse präsentierte. »Es gab kaum eine deutsche Zeitung von einiger Bedeutung, die nicht – von der Anlieferung des ersten Bildes bis zur Schlußfeier – mehrmals aus Kassel berichtet hätte«, schreibt Kurt Winkler im Katalog »Stationen der Moderne«.¹⁴ Im Verhältnis zu den aufwendigen PR-Operationen war die Besucherzahl, vergleicht man sie mit späteren documenta-Veranstaltungen, gering: 1955 waren 130.000 und 1959 134.000 Besucher gezählt worden; 1982 waren es 380.000 und 1993 615.000 Besucher.

3.

Die 60er Jahre führen die in den 50er Jahren etablierten Trends fort – mit Unternehmungen, die neben dem Prinzip des Abendländischen als gemeinsamer Klammer des westintegrationswilligen Teilstaats mehr und mehr regionale und ländergeschichtliche Themen und Thesen »zur Schau« stellen und somit auch mehr und mehr eine historisch-kulturgeschichtliche Färbung annehmen. Einen wichtigen Auftakt bildete 1962 im Brühler Schloß Augustsburg »Kurfürst Clemens August«, eine Ausstellung, die nicht nur die Tatsache herausstellte, daß Bonn mehr war als nur ein provisorisches, willkürliches Konstrukt im historischen Niemandsland, sondern die – gemäß Vorwort des nordrhein-westfälischen Ministerpräsidenten Dr. Franz Meyers – auch so etwas wie ein »neues« Landesbewußtsein historisch untermauern wollte. Clemens August wurde gewissermaßen als »erster«, als symbolischer Landesvater einer politischen Neukonstruktion, des 1946/47 von den Westalliierten gegründeten Bundeslandes

Nordrhein-Westfalen, gefeiert. »Weite Teile unseres Landes«, so las man im Vorwort, seien »unter seiner Herrschaft zu einer politischen Einheit zusammengefaßt gewesen; sein kulturelles Wirken hat diesem Raum unverwechselbar gemeinsame Züge gegeben.«¹⁵ »Monumenta Judaica« (1963/64)¹⁶ in Köln beschwor die reich entfaltete jüdische Kultur am zivilisationsaffinen und -aktiven Westrand des Alten Reiches; und die Euro-paratausstellung »Karl der Große« im Aachener Rathaus 1965¹⁷ bekräftigte ebenfalls auf symbolhafte Weise die sicherheits- und wirtschaftspolitische Westbindung.

Landes- und Länderakzente, durchaus im Sinne des neuen föderativen Systems, waren schon 1960 in München mit der »Bayerischen Frömmigkeit« gesetzt und auch 1966 in Corvey mit »Kunst und Kultur im Weserraum« deutlich ausgewiesen worden. Im Katalog zur Münchner Ausstellung, die übrigens aus Anlaß des Eucharistischen Weltkongresses stattfand, war darauf hingewiesen worden, daß es »Wunsch der Staatsregierung« gewesen sei, das Land Bayern »in seinen heutigen Staatsgrenzen« zu fassen; dennoch aber hatte das Vorwort der »altbayrischen Frömmigkeit« besondere Reverenz gezollt, weil sie »jene Wärme des Herzbluts« ausstrahle, die Kennzeichen »stammlicher Eigenart« sei.¹⁸ Im Geleitwort des Katalogs der Weserraum-Ausstellung im Kloster Corvey 1966 bringt sich – jedenfalls zum ersten Mal im bundesdeutschen Kontext – der Begriff Landesausstellung¹⁹ zur Geltung. Obwohl die Veranstaltung länderübergreifend konzipiert war (und auch dem hessischen und dem niedersächsischen Ministerpräsidenten die Ehre eines Grußwortes gab), war sie in aller Entschiedenheit als Ausstellung des Landes Nordrhein-Westfalen ausgewiesen. Ihr Ziel war, so liest man es im Geleitwort des Ministerpräsidenten Dr. Franz Meyers, das »ostwestfälische« Landesbewußtsein zu stärken; nach den rheinischen Veranstaltungen in »Essen, Brühl und Aachen« (gemeint waren »Werdendes Abendland«, »Clemens August« und »Karl der Große«) sollte mit der Weserraum-Ausstellung »die Bedeutung des rheinisch-westfälischen Raums für die deutsche und europäische Geschichte und Kultur« herausgestellt werden.²⁰

Obwohl der Begriff in der Bundesrepublik zum ersten Mal im »Weserraum«-Katalog auftaucht, wurden die Voraussetzungen für das später erfolgreiche Modell der Landesausstellungen Anfang der 60er Jahre in Bayern geschaffen: In München wurde nämlich 1961/62 der Grund für eine Institution gelegt, die später – in den 70er und 80er Jahren – in beispielhafter Weise eine Reihe dieser Ausstellungen organisierte. Erstmals am 1. Dezember 1961 war im kulturpolitischen Ausschuß des Landtags über ein »Haus der Bayerischen Geschichte« debattiert worden.²¹ Es war das erste seiner Art in der Bundesrepublik und wurde später – in den 80er Jahren – in Stuttgart und in Bonn, jedenfalls was die Benennung anbetrifft, kopiert. Name und Konzept waren möglicherweise angeregt von dem 1936 in Köln projektierten »Haus der Rheinischen Heimat« und dessen Vorgeschichte²², denn wie dieses wurde die bayerische Einrichtung als »eine Stätte umfassender geschichtlicher Selbstdokumentation« geplant. In ihr, so war in der Sitzung am 1. Dezember 1961 plädiert worden, sollten »Land und Volk« des bayerischen Staates »in ihrer Tradition lebendig sein«.²³ Das »Haus« war zunächst als Nachfolgeorganisation des bayerischen Armeemuseums gedacht, sollte in

einer Dauerausstellung aber die gesamte Geschichte Bayerns darstellen, also, wie es später in der offiziellen Aufgabenschreibung hieß, die »Gesamtstaatlichkeit und die Entwicklung von Staat und Gesellschaft bis zur Gegenwart im historisch-politischen Rahmen« zur Anschauung bringen.²⁴ Die ursprünglichen Planungen wurden Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre dahingehend geändert, daß anstelle der Dauerausstellung eine Folge von Wechselausstellungen Auskunft über wesentliche Entwicklungsphasen bayerischer Politik-, Dynastie- und Kulturgeschichte geben sollte. Diese konzeptionelle Änderung, so jedenfalls ist die Darstellung von Hubert Glaser, der erster Leiter des »Hauses« war²⁵, ging zurück auf Anregungen der Ausstellungen »Clemens August« in Brühl und »Weserraum« in Corvey, wo erstmals der kulturhistorische Rückblick in den Dienst landespolitischer Ordnungs- und Identitätsvorstellungen gestellt worden war.

In der bayerischen Initiative deutet sich eine Entwicklung an, die später in aller Deutlichkeit die Physiognomie der bundesrepublikanischen Großausstellungen prägen sollte: Energisch drängt eine historisch-politische Deutungs- und Präsentationsabsicht in den Vordergrund, der Rang der bis dahin dominierenden Kunstaussstellungen als Versammlungsort von Meisterwerken wird relativiert. Eine Denkschrift der Bayerischen Staatskanzlei aus dem Jahre 1965 liest sich wie ein präsentationstheoretisch hochkompetentes Grundsatzpapier zur Konzeption historischer Ausstellungen: Die in den 80er Jahren häufig diskutierten Probleme zum Spannungsverhältnis von authentischem Objekt, didaktischer Information und inszenatorischem Arrangement werden in der Schrift nicht nur angesprochen, sondern in Differenz zu den herkömmlichen musealen Präsentationsusancen reflektiert.

Insgesamt verstehen sich Ausstellungen und Museumspräsentationen in den 60ern – übrigens zuweilen auch in bewußtem Gegensatz zu den provokativen Kunstaktionen im Umkreis von Fluxus und Zero²⁶ – als Foren, in denen das traditionelle Kulturbürgertum, wie es sich in der Adenauerzeit noch einmal konstituiert hatte, seinen letzten Auftritt hat. Unabhängig von allen, teilweise angedeuteten spezifischen Intentionen, dienten die Ausstellungen der 50er und 60er Jahre dazu, das Pathos einer heroisch-abendländischen Weltanschauung und eines ungetrübten Bildungshumanismus zu beschwören und Kunstwerke nicht primär als historische Zeugnisse, sondern als Emanationen des Wahren, Guten und Schönen darzubieten. Ausstellungen, so ließe sich – den Befindlichkeitsdiagnosen der Zeit folgend – sagen, waren Institutionen zur »Formierung der Innerlichkeit«²⁷, ein Prozeß, der als Reaktion einerseits auf die Politik der Gewalt in der NS-Zeit, andererseits auf die »Äußerlichkeiten« der sich herausbildenden Konsumgesellschaft gelesen werden kann. Daß auch die voller Dynamik entwickelte Marktwirtschaft eigene Ausstellungen zur Propagierung ihrer Ziele, Leistungen und Leitbilder hatte, kann nur am Rande erwähnt werden. Von nicht wenigen dieser Ausstellungen, die äußerst »modern« und didaktisch wirkungsvoll angelegt waren, gingen später oftmals wichtige Präsentations- und Darstellungsimpulse auf das historische Ausstellungswesen aus.²⁸

4.

Ab 1970 ist die Ausstellungsgeschichte durch zwei Entwicklungen gekennzeichnet, die bis heute – in unterschiedlicher Intensität – nachwirken. Das ist zum einen der Beginn dessen, was in Frankreich »muséomanie«, in Deutschland »Museumsboom« genannt wird. Er ist unter dem etwas paradoxen Stichwort »Die Popularisierung des Musealen und die Musealisierung des Popularen«²⁹ beschreibbar: Damit ist sowohl die soziale Ausweitung der angestammten Museumsklientel als auch die kulturelle Ausweitung der Sammlungs- und Expositionsbemühungen zum Ausdruck gebracht. Zum zweiten ist die Bildungsreform zu nennen, die einen starken Einfluß auch auf außerschulische und außeruniversitäre Bereiche, auf Erwachsenenbildung und eben auch auf das Museums- und Ausstellungswesen ausübte. Ab Anfang der 70er erblühte die Museumspädagogik sowohl institutionell-organisatorisch (in Form von neu eingerichteten Planstellen) wie auch als Impulsgeber für geänderte Darstellungsformen in den Museen. Die Streitschrift »Lernort contra Musentempel«³⁰ erschien 1976 und empfahl vor allem eine narrativ-explikative »Vermittlung« der Objekte: Mit textlichen Zusatzinformationen sollten »kulturelle Disparitäten«, die den Museumsbesuch behinderten, ausgeglichen werden. »Diejenigen, von denen angenommen wurde, daß sie aufgrund fehlender formeller Bildungsabschlüsse und entsprechender Berufstätigkeit weder einen materiellen noch einen symbolischen Zugang zu den ästhetischen Formen der hohen Kultur finden würden, sollten befähigt werden, durch besondere pädagogische Maßnahmen und die Öffnung verschiedener dieser hochkulturellen Praktiken an diesen schließlich teilzunehmen.«³¹ So hat vor kurzem Axel Demirovic rückblickend die Strategien der kultur- und gesellschaftspolitisch motivierten Edukations-Maßnahmen der frühen 70er Jahre beschrieben und deren Logik in knapper Form umrissen: Die »neue Kulturpolitik« sei das »Projekt einer kulturellen Demokratie und demokratischen Kultur« gewesen, der es darum gegangen sei, den »hochkulturellen Kulturpraktiken die Schärfe der sozialen Distinktion zu nehmen.«³²

Die Aufsatzsammlung »Lernort contra Musentempel« war aufgrund ihres Titels und ihrer Thesen äußerst programmatisch und in ihrer Rigidität die spektakulärste Publikation dieser Jahre. Sie stand freilich nicht isoliert, sondern sie war vorbereitet durch die Frankfurter Bilanz »Geschichte als öffentliches Ärgernis«, die in ihrem Untertitel für ein »Museum für die demokratische Gesellschaft« plädiert und die Auseinandersetzungen um die Texttafel Didaktik und Ausstellungsmethodik des Historischen Museums Frankfurt zusammengefaßt hatte.³³ Schon im Mai 1974 hatte in Essen ein von der Deutschen UNESCO-Kommission veranstaltetes Seminar im Folkwangmuseum stattgefunden, auf dem nach der »sozialen Dimension der Museumsarbeit« gefragt wurde und zahlreiche Berichte über museumspädagogische Aktionen mit »neuen« Besuchergruppen präsentiert und diskutiert worden waren.³⁴ 1973 hatte Martin Scharfe erstmals sein Konzept der »Lernausstellung« auf einer Frankfurter Tagung vorgetragen – und damit direkte didaktische Impulse ins Ausstellungswesen vermittelt.³⁵ Museumspädagogische Zeitschriften wurden gegründet, museumspäda-

gogische Zentren und Aktionen wurden eingerichtet, museumspädagogische Studiengänge wurden gestartet, und die curricularen Strategien, die im Umkreis von Schul- und Erwachsenenpädagogik erdacht worden waren, wurden nicht ohne Verve und Leidenschaft auf die Museums- und Ausstellungsarbeit übertragen. In zahlreichen Essays und Zeitschriftenaufsätzen wurde das Selbstverständnis der Museumspädagogik erörtert (Museumspädagogik – eine neue Wissenschaft? Museumspädagogik – Annäherung an einen ungefüllten Begriff³⁶ etc.). Eine museumspädagogische Bibliographie, die 1978 erschien, konnte schon mehr als 500 Titel auflisten.³⁷

Starke Unterstützung erhielten diese Initiativen durch den kulturpolitischen Schwung einer sozialdemokratisch geprägten kommunalen Kulturpolitik, wofür die Namen Hilmar Hoffmann, Hermann Glaser und Dieter Sauberzweig stehen.³⁸ Von allen dreien gibt es Äußerungen zum Museum – Äußerungen, die sich als Belege für das lesen lassen, was Heiner Treinen in der »Denkschrift Museen« der Deutschen Forschungsgemeinschaft von 1974 als Wandlungen des politischen Verständnisses von »Demokratie und Bildung« beschrieben hatte: »Das neuartige Verständnis demokratischer Bildungsmöglichkeiten enthält die Forderung nach einer Didaktik, die es auch Menschen ohne vorherige Einführung und ohne Vorwissen ermöglicht, die Bildungseinrichtungen für sich nutzbar zu machen.«³⁹ Konsequenter wurden, den Einsichten Treinens folgend, Programme für eine »neue«, sich vor allem an »neue« Bildungsschichten richtende Ausstellungs- und Museumspolitik formuliert. In Hilmar Hoffmanns »Kultur für alle« findet sich ein eigenes Kapitel über »Das demokratische Museum«⁴⁰, und Hermann Glaser entwarf sein Konzept der Industriekultur ebenfalls als Agenda für eine »museale« Demokratisierung.⁴¹ Dem Diskurs der Zeit verpflichtet, war der häufige Hinweis – so auch bei Hoffmann und Glaser – auf Brechts »Fragen eines lesenden Arbeiters«: Dieser figurierte als idealtypische Grobzeichnung einer neuen Museumsklientel, eine Spekulation, die freilich mit Treinens differenzierten Besucherprognosen in keiner Weise korrespondierte.

5.

Die Museums- und Ausstellungspräsentationen, die in diesem zeitlichen Umkreis – zuweilen nicht ohne Emotionsaufwallung – diskutiert wurden, blieben, was ihre impulsgebende Wirkung anbetrifft, Phänomene der 70er Jahre, d.h., sie waren erfolgreich, was das Publikumsaufkommen und die Diskursintensität anbetrifft, aber nicht wegweisend. Das trifft für das Historische Museum in Frankfurt ebenso zu wie für das Römisch-Germanische Museum in Köln, aber auch für die Reichstagsausstellung in Berlin. Bei ihr handelt es sich wahrscheinlich um die meistbesuchte Ausstellung der alten Bundesrepublik. Von ihrer Eröffnung im Jahre 1971 bis zum Jahr der Vereinigung 1990 (zunächst als vom Bundesinnenministerium beauftragte Ausstellung zur Erinnerung an die Reichsgründung 1871, ab 1974 als Ausstellung des Deutschen Bundestages) zählte sie über 13 Millionen Besucher; der Katalog wurde in 1,8 Millionen Exemplaren ver-

kauft.⁴² Das Historische Museum in Frankfurt und das Römisch-Germanische in Köln boten sich als alternative Modelle an: Frankfurt als textorientiertes Museum⁴³ (nicht einmal so sehr, weil es ein Übermaß an Schrifttafeln offerierte – die hielten sich im Vergleich zur Reichstagsausstellung in Grenzen, sondern weil es logozentrisch strukturiert war, wie sich insbesondere an dem Führungssystem ablesen ließ); das Römisch-Germanische auf der Kölner Domplatte⁴⁴ – in entschiedenem Gegensatz zu Frankfurt – als hochkomplexes Schauarrangement, das bewußt den Wahrnehmungsattitüden der Zeit folgte und so von Trivialitäten nicht frei war. Die Reichstagsausstellung in Berlin hatte, und das war neu in der Ausstellungsgeschichte der BRD (hier ist ein Einfluß von Museumspräsentationen der DDR zu vermuten), schon 1971 konsequent auf ein narrativ-strukturgeschichtliches Verfahren gesetzt, welches erstens durch eine chronologisch-historische »Vollständigkeit« und deshalb zweitens durch die enge Kombination von Bild- und Textreproduktionen – aufgelockert durch Alibi-Objekte – seine charakteristische Kontur erhielt.

Neben diesen drei Unternehmungen in Frankfurt am Main, Köln und Berlin, die in der museologischen Diskussion der 70er eine prominente Rolle spielten, müssen vor allem die süddeutschen Landesausstellungen erwähnt werden, weil sie für die weitere Entwicklung der historischen Ausstellungen – aber auch für das historische Museumswesen insgesamt – nicht ohne Belang sind. Sie waren, wie oben schon angedeutet, politisch-staatsoffiziell angeregt, finanziell beachtlich und personell kompetent ausgestattet. Es geht nicht um einzelne Beispiele, weder um »Max Emanuel« (1976)⁴⁵ noch um die »Staufer« (1977)⁴⁶ oder »Wittelsbacher« (1981)⁴⁷, sondern um das Bauprinzip, um die Integration von historisch-erzählendem und kunsthistorisch-zeigendem Gestus, das heißt um das an Originalen ansetzende Geschichts- und Geschichten-Vermitteln. Dieses Prinzip erwies sich als publikumswirksam, auch dann, wenn es ausgesprochen intellektuell und eher unpopulistisch ausgerichtet war, wie bei der Stauferausstellung mit ihrem antihistoristischen Schlußakkord. Mit 671.000 Besuchern war die Stuttgarter Stauferchau eine der ersten Rekordausstellungen. Das Vorwort zum Stauferkatalog, das Ministerpräsident Hans Filbinger unter dem Titel »Vom Sinn dieser Ausstellung« geschrieben hat, weist ausdrücklich darauf hin, daß die »Unternehmung« weiter angelegt sei als »eine rein kunsthistorische Ausstellung«.⁴⁸ Anders als in den Katalog-Geleitworten der 50er und 60er-Jahre wird nicht mehr allein auf die »Aura« der Meisterwerke gesetzt, sondern einer umfassenden Dechiffrierung von Kultur und Geschichte das Wort geredet. Durchaus reflektiert und kenntnisreich stellt Filbinger in seinem »Vorwort« (eben nicht »Geleitwort«) Überlegungen zu Problemen des aktuellen Geschichtsbewußtseins und zur Notwendigkeit der Veranschaulichung von Geschichte – und zwar in der gesamten Breite ihrer Überlieferung – an. Obwohl landespolitische Impulse für die Stuttgarter Ausstellung unmißverständlich benannt werden (25jähriges Landesjubiläum), findet sich an keiner Stelle des Katalogs das Wort »Landesausstellung«.

Dennoch gelten die »Staufer« als paradigmatisches Modell der süddeutschen »Landesausstellungen«; ihnen folgten in den späten 70ern andere, wiederum beispielge-

bende Projekte wie die beiden »Zwanziger Jahre«-Ausstellungen in Berlin (1977)⁴⁹ und in München 1979⁵⁰ (letztere übrigens arrangiert von dem vorherigen Max-Emanuel-Kurator und späteren Generaldirektor des Deutschen Historischen Museums Christoph Stölzl). Diese in der Öffentlichkeit hochgelobten und renommierten Veranstaltungen wurden ergänzt von den großen Achsen-Ausstellungen Berlin-Paris, Moskau-Paris usw. und von den in den späten 70ern äußerst illustren Europarat-Ausstellungen wie etwa der genannten Berliner 20er-Jahre-Retrospektive in der Nationalgalerie, der Akademie und der Orangerie des Charlottenburger Schlosses. Diese beeindruckende Gemälde-, Skulpturen- und Grafikschaue war allerdings schon von halbamtlichen Begleitausstellungen »historisch« ergänzt worden. Die Neue Gesellschaft für Bildende Kunst hatte eine eigene Dokumentation unter dem Titel »Wem gehört die Welt?« und das Kunstamt Kreuzberg eine textreiche Informationsschaue zu den »politischen Tendenzen« der Weimarer Republik erstellt. Von beiden historischen Ergänzungs-Ausstellungen zeugen voluminöse Kataloge bzw. Begleitbände, die vom Publikum damals heftig nachgefragt wurden und heute in den Antiquariaten als Rara gehandelt werden.⁵¹

Also: Ende der 70er hatte sich das Ausstellungswesen in einer derart reichen und vielgestaltigen Weise entfaltet, daß sich erste Formen der Erfolgsbilanzierung, aber auch erste Stimmen der Beunruhigung regten. Der Münchner Ausstellungsmacher Hubert Glaser erörterte 1978 prinzipielle Probleme der Geschichtsausstellung an den süddeutschen Erfolgsbeispielen⁵², und der damalige Generaldirektor des Bayerischen Nationalmuseums Lenz Kriss-Rettenbeck startete 1980 auf der Tagung des Deutschen Museumsbundes in Berlin die ersten Attacken auf die expandierenden Großausstellungen.⁵³ Beide markieren Positionen, die in einer Art Dauerkontroverse der 80er Jahre nicht selten äußerst scharf profiliert werden sollten. Jedenfalls läßt sich an der Wende von den 70er zu den 80er Jahren ausmachen, daß kulturhistorische Ausstellungen und Museen am Anfang einer steilen Karriere standen. War noch in den frühen 70er Jahren von einer Museumskrise die Rede gewesen (der Begriff Mißstände tauchte im berühmten »Appell zur Soforthilfe« der deutschen Museen im Jahre 1971 auf⁵⁴), so wurden zu Beginn der 80er Jahre die ersten Beschreibungs- und Diagnoseversuche zur Museumshochkonjunktur und zur Musealisierung als bestimmenden Phänomenen der Gegenwartskultur vorgelegt. Der berühmteste stammt, wie man weiß, von Hermann Lübke und wurde 1981 als »Bithell Memorial Lecture« am Institut für Germanic Studies an der Londoner Universität vorgetragen.⁵⁵

6.

Mit Beginn der 80er bringen sich neue Trends im Bereich der Ausstellungs- und Museumsarbeit zur Geltung. Es sind Trends, die sich in ihrer Kontur und in ihrer intensiven Wirkung auf Gestalt und Selbstverständnis von Ausstellungen erst rückblickend erkennen lassen. Dabei handelt es sich um drei Impulse, die in vielfältiger Weise ineinander verflochten sind, aber dennoch so starke Einzelwirkungen auf die

Darstellungsformen von Ausstellungen und Museen genommen haben, daß eine Differenzierung angebracht ist. Diese Trends sind erstens der um das Schlagwort »postmodern« konzentrierte Kulturdiskurs, zweitens eine generelle Ästhetisierung von Kultur und Lebenswelt und drittens eine soziokulturelle Dynamik, die hin zu dem führte, was heute als Erlebnisgesellschaft bezeichnet wird. Die für die 70er bezeichnenden Trends »Musealisierung« und »Bildungsreform« halten in den 80ern an, wobei sich die Musealisierung intensiviert hat, die Pädagogisierung und Didaktisierung sich jedoch abgeschwächt haben (ungeachtet der Tatsache, daß weiterhin Stellen für Museumspädagogen eingerichtet werden und daß sich weiterhin allenthalben ehrgeizig und lautstark artikulierende Museumspädagogen-Lobbys herausbilden).⁵⁶

Durch die architektonische Postmoderne, und sie stand am Anfang der diesbezüglichen Debatten in Deutschland, war schon früh ein Zusammenhang mit dem Museum hergestellt. Der Startschuß war am 15. September 1977 in Stuttgart gegeben worden; es war der Tag, an dem die Entscheidung für den postmodernen Entwurf der Neuen Staatsgalerie von James Stirling fiel. Mit der Stuttgarter Planung wurden unter Museumsleuten, Architekten und Ausstellungsmachern auch andere Museumsbauten und Museumsinstallationen intensiv und aufgeregt diskutiert.⁵⁷ Dazu kamen die Einflüsse der französischen Dekonstruktivisten Lyotard, Baudrillard und Virilio⁵⁸, die mit ihren Medientheorien (Ästhetik des Verschwindens, Immaterialisierung, Simulation und »Beaubourg-Effekt«), aber auch mit ihren Geschichtstheorien (Ende der »grands récits«, Notwendigkeit eines neuen Mythos) jedoch eher zu Irritationen unter Historikern führten und so Abwehrgesten und -texte provozierten⁵⁹, als daß sie Museums- und Ausstellungsplaner zu neuen Versuchsanordnungen verleiteten. Eines jedoch bewirkten die ästhetischen Diskussionen im Zeichen der Postmoderne: Sie bestärkten die bescheiden sich artikulierenden Impulse zur Entwicklung von Formen einer sinnlichen Erkenntnis, die in den Ausstellungen der späten 70er angelegt waren. Jedenfalls läßt sich zu Beginn der 80er in den Feuilletons der großen Zeitungen nachlesen, daß die Suche nach einer spezifischen Ausstellungsrhetorik und -ästhetik mit durchaus postmodernen Argumenten unterstützt wird.

Obwohl mit dem Postmodernitätsdiskurs nicht unmittelbar zusammenhängend, aber dennoch erwähnenswert, weil mit seinen spielerischen »Zitierungen« und ironischen Adaptionen historischer Sammlungs- und Museumsformen für die Ausstellungsentwicklung impulsgebend, ist sicher auch das von Daniel Spoerri erdachte und in Zusammenarbeit mit Marie-Louise von Plessen entwickelte »musée sentimental«. Diese Spielart des Autorenmuseums hatte ihren ersten deutschen Auftritt 1979 als »Musée sentimental de Cologne« in der Kölner Kunsthalle⁶⁰ und begleitete 1981 als »Musée sentimental de Prusse«⁶¹ mit großem Erfolg die Preußen-Ausstellung in Berlin. Mit seiner energischen Orientierung am Prinzip der authentischen Sachüberlieferung (Plessen: Liebe zu den Dingen⁶²) beförderte das Musée sentimental das Ernstnehmen von Objekten in historischen Ausstellungen, denn – obwohl von dem Künstler Spoerri inauguriert – das »sentimentale Museum inserierte sich« nicht primär als Kunstausstellung, sondern als Schauarrangement, das mit aus den »Relikten« und »Reliquien«

entwickelten Geschichten und Anekdoten historische Neugier befriedigen und mentalitätsgeschichtliche Topoi erklären wollte.

Der zweite Trend, die ubiquitäre Ästhetisierung von Kultur und Alltagswelt, zeigte sich in einem sich mehr und mehr durchsetzenden Gestaltungswillen der Ausstellungsmacher, die zuerst in kulturhistorischen, dann zunehmend auch in Kunstaustellungen mit Architekten, Raumkünstlern und Bühnenbildnern zusammenarbeiteten. Kooperationen dieser Art waren keineswegs neu, wie es zuweilen in bezug auf inszenierte Ausstellungen behauptet wurde, aber sie traten aus zwei Gründen stärker ins Bewußtsein: Erstens, indem durch die von Lübbecke beschriebene Musealisierung (s.o.) alltägliche Dingwelten in die Museen und Ausstellungen gekommen waren, die, weil ästhetisch ohne Eigenwert, des gestaltenden Arrangements im Raum bedurften. Zweitens, weil durch die konsequent entwickelte Orientierung an Originalobjekten Raum-Installationen und Ding-Kompositionen nötig waren, die zweckmäßigerweise kompetenten Fachleuten, Spezialisten für das Dreidimensionale (und damit Ambientale), übertragen wurden.

Wenn auch in dieser Richtung wichtige Vorarbeiten in den 70er Jahren vom Theater (vor allem die Berliner Schaubühne – damals noch am Halleschen Ufer – mit ihren Shakespeare-Aufführungen ist hier zu nennen) und von einer sich neu herausbildenden Rauminstallationskunst geleistet worden waren, so wird man als eigentlichen Grund für Inszenierungen doch die Hinwendung zum originalen Objekt ansehen müssen. Diese stellte sich in der historischen Ausstellung insofern als spezifische Herausforderung dar, als es nicht als isoliertes, autonomes Beeindruckungsding wie in der Kunstaustellung dargeboten werden konnte, sondern – um einen Begriff des französischen Museumstheoretikers Krzysztof Pomian⁶³ zu gebrauchen – als Semiophor, als Zeichen- und Bedeutungsträger, installiert und in Korrespondenz mit anderen Objekten gesetzt werden mußte.⁶⁴ Bei gleichzeitiger Ausweitung der musealen Sammeltätigkeit auf das »kulturell Andere«, wie Boris Groys die sich neu formierende Aufmerksamkeit für die Alltagsdinge genannt hat⁶⁵, ergab sich die Notwendigkeit der »informativen« räumlichen Anordnung. Diese Präsentationsform erzeugte logischerweise eine andere Erwartungshaltung, als sie bis dato bei Besuchern von Kunstaustellungen üblich gewesen war; es ging nicht mehr um Kontemplation und Bewunderung, sondern um Neugierde und Vigilanz, um Entzifferungs- und Kombinationsfähigkeiten.⁶⁶

Mit der neuen Präsentationsästhetik – und das ist der dritte Trend – wurden Effekte erzeugt, die jener Mitte der 80er Jahre auf den Plan tretenden Liaison von Ereigniskultur und lifestyle-Orientierung entsprachen, eine Konstellation, die mittlerweile als Signatur der 80er Jahre gilt und vor kurzem differenziert von Gerhard Schulze in dem Buch »Erlebnisgesellschaft« beschrieben worden ist.⁶⁷ Ein Themenheft von »Ästhetik und Kommunikation« hatte das Phänomen schon 1987 unter dem Titel »Inszenierte Ereignisse« – zum ersten Mal übrigens auch unter Hinweis auf Ausstellungsspektakel – ins Visier genommen: »Daß gerade inszenierte Ausstellungen in den Blickpunkt kulturinteressierter Schichten geraten, erklärt sich aus dem Umstand, daß nur dort eine authentische Situation entsteht, in der das Subjekt sich in einer einmaligen Beziehung zu

einem Objekt erlebt. Paradox formuliert: Das hochkomplexe Medium Ausstellung scheint inmitten einer fiktionalen Welt noch unmittelbaren Objektzugang zu ermöglichen.⁶⁸ Es waren vor allem die ambientalen Valeurs der inszenierten Ausstellungen, die den lifestyle-Bedürfnissen der neuen Bildungsschichten, die bei Gerhard Schulze mit soziologischer Präzision bestimmt sind, entgegenkamen. In diesem Zusammenhang haben die inszenierten Ausstellungen mittlerweile auch die historiographische Aufmerksamkeit auf sich gelenkt: Ansgar Häfner hat ihre Entwicklung in enger Bindung an die Strukturen der Erlebnisgesellschaft nachgezeichnet, dabei aber die Eigenlogik des Museums und der Ausstellung als Orte des Deponierens und Exponierens von Dingkultur außer acht gelassen.⁶⁹

7.

Glaubt man den retrospektiven Ausstellungs- und Museumsreflexionen, dann bot die Berliner Preußen-Ausstellung schon 1981 im gerade wieder hergerichteten Martin-Gropius-Bau viele der für die 80er spezifisch werdenden Eigenarten in Konzentration.⁷⁰ Das lag wahrscheinlich daran, daß die Preußen-Ausstellung auf drei Prinzipien gesetzt hatte, die teils bestätigend, teils negierend auf die Trends der 70er Jahre bezogen waren. Bestätigend war die Preußenschau im Fall der Bindung an Originale, wie es die »Stauer« und »Wittelsbacher« vorgemacht hatten. Die Preußen-Ausstellung führte die Präsentation der Originale jedoch insofern weiter, als sie die Objekte kombinierte und in Form »selbstevidenter Ensembles« offerierte, die ihrerseits durch inszenatorische Mittel akzentuiert wurden. Negierend war sie auf die 70er insofern bezogen, als sie sich konsequent dem 2D-Prinzip verweigerte (2D steht für die zweidimensionale Didaktik- und Design-Connection). Sie setzte auf räumliche Erlebnisformen. Hinzu trat als weiteres Konzeptions- und Kompositionsprinzip die von dem britischen Museumstheoretiker Stephen Bann übernommene Idee einer »ironischen« Museographie, die kurz zuvor entwickelt worden war und die sich beim politisch brisanten Thema Preußen als adäquate Darstellungsmethode anbot.⁷¹ »Ironisch« verstand sich dabei als Verfremdungs- und Brechungsform, die für visuelle Stolpersteine und bildkompositorische Kontrapunktierungen sorgte. Als Beispiel Nummer eins, gleichermaßen gelobt wie getadelt, nannte die Presse immer wieder den schwebenden Reichsgründungskaiser Wilhelm I. unter dem Glasdach des Lichthofs im Martin-Gropius-Bau.⁷²

Was die Preußen-Ausstellung als Kooperationsprojekt von Wissenschaftlern, Architekten und Bühnenbildnern (also Raumspezialisten und eben nicht Designern) installiert hatte⁷³, wurde in den 80ern mit zuweilen ambitionierter Konsequenz weitergeführt. Zu denken ist etwa an die Doppelausstellung »Bayern im Industriezeitalter« des Hauses für Bayerische Geschichte 1985 in Nürnberg und Augsburg, an die niedersächsische Landesausstellung »Stadt im Wandel« in Braunschweig (1985)⁷⁴, an die Berliner Jubiläumsausstellung »Berlin, Berlin« (1987 im Martin-Gropius-Bau) oder an die Metropolen-Ausstellung (Bonn 1989). Anna Schober hat in ihrer Museumsgeschichte

noch weitere Beispiele aufgeführt – vielleicht nicht immer zutreffende Beispiele⁷⁵, denn vielfach wurde ab Mitte der 70er Jahre jede Art der Dinginszenierung in die Linie der inszenierten Ausstellungen gestellt, wobei zuweilen die Dingkombinatorik und das Schauarrangement in kurioser Weise überdehnt wurden. In besonders krasser Form zeigte sich dies etwa bei der Ausstellung »Schauplatz Südwest« des Hauses der Geschichte Baden-Württemberg in Stuttgart 1992.⁷⁶

Gewissermaßen als »Epiphänomene« der historischen Ausstellungen der frühen 80er verdienen die beiden neuen historischen Museen in Berlin und Bonn besondere Aufmerksamkeit. Das Deutsche Historische Museum (DHM) im Berliner Zeughaus⁷⁷ und das Haus der Geschichte der Bundesrepublik in Bonn⁷⁸ – wie ihre Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte im einzelnen auch verlaufen ist – wurden von der Preußen-Ausstellung nicht nur direkt angeregt (durch einen emphatischen Leitartikel der FAZ⁷⁹, den der damalige Regierende Bürgermeister Richard von Weizsäcker aufgriff und damit schon lange vorher in Bonn angelegte Planungen in Berlin selbst vorantrieb), sondern auch mit spezifischen personellen, konzeptionellen und organisatorischen Impulsen versehen. Das läßt sich an den Ausstellungen des DHM ebenso nachweisen (Bismarck, 1990; Leibesvisitation, 1990; Lebensstationen, 1992 u.a.) wie an dem Parcours des 1994 eröffneten Bonner Hauses, das freilich durch eine eigenartige Melange von Diskursivität und Sinnlichkeit (die übrigens nicht nur visuell ausgerichtet ist) und durch einen nicht gerade geringen inszenatorischen Aufwand charakterisiert ist. Die unterschiedlichen, durchaus widersprüchlichen Pressereaktionen haben vermutlich in diesem Synkretismus ihren Grund: Die FAZ lobte zurückhaltend⁸⁰, die »Zeit« kritisierte niederschmetternd.⁸¹

Den Ausstellungen der 80er Jahre und auch den Wechsel- und Dauerinstallationen des Berliner Zeughauses und der Bonner Neugründung ist eines gemeinsam: der bewußte Aufbau von Merkwelten, deren Bauelemente die originalen Relikte der Vergangenheit sind, Relikte recht unterschiedlichen Ranges und recht unterschiedlicher Funktion und Anmutungskraft. Sie werden kombiniert, in Beziehung gesetzt und in einem Raum arrangiert, so wie es der Logik des Museums als Sacharchiv, als Depot anschaulicher Dinge entspricht.⁸² Und so ist das, was die Ausstellungen der 80er Jahre inszenieren, weder die veristisch-dreidimensionale Nachbildung des Gewesenen (oder seiner Details) noch die imaginative Simulation realhistorischer Situationen und Konstellationen (à la Historienmalerei oder à la Madame Tussaud), sondern die Formung eines räumlichen Dispositivs, das sich der überlieferten Originale als Zeichenträger im Sinne Krzysztof Pomians bedient und das bewußt von der Gegenwart aus perspektiviert ist. Solcherart entspricht die Merkwelt sowohl dem aktuellen Kenntnis- und Deutungsstand der Historiographie, als auch – und das scheint nicht wenige Irritationen zu bewirken (bis hin zum Vorwurf der »Neuen Prächtigkeit«) – ästhetischen Standards, die nicht selten durch Namen von renommierten Künstlern wie Karl-Ernst Hermann und Hans-Dieter Schaal, oder Architekten wie Boris Podrecca, Hans und Michael Hoffer und Hans Hollein ausgewiesen sind. In aller Regel sind diese Merkwelten einer »doppelten« Kritik ausgesetzt: Zum einen mißtrauen die Historiker den

nicht qua Wort und Lernziel fixierten Botschaften der bildhaften Arrangements, zum andern sprechen die Museumsverantwortlichen, denen dieser Trend Unbehagen bereitet, von Oberflächlichkeit und erinnern an Paul Valéry's Museumsschelte (»Nous devenons superficiels«). Heftig hat sich jedenfalls in dieser Weise vor Jahren (anlässlich der Eröffnung des »Museums des 19. Jahrhunderts« in der Gare d'Orsay) der frühere Hamburger Kunsthallenchef Werner Hofmann geäußert⁸³, und auch Ekkehard Mai vom Wallraff-Richartz-Museum in Köln läßt keine Gelegenheit aus, den neuen historischen Ausstellungsbetrieb als Fehlentwicklung zu denunzieren.⁸⁴

8.

Vielfach bringt sich in den Vorwürfen seitens der Kunsthistoriker nichts anderes als der Unmut über die Einschränkung des aus der Ästhetik des deutschen Idealismus stammenden und über Generationen besetzten Museums- und Ausstellungsmonopols zum Ausdruck. Seit Jahren reagieren die Hüter der »wahren, guten und schönen« Museums-idee, die Kuratoren der Kunstmuseen, voller Skepsis auf die Herausbildung und Erstarkung des Genres der Geschichtsausstellung. Nicht nur die Tatsache, daß historische Ausstellungen in der Gunst des Publikums rapide zugenommen haben, irritiert sie, sondern auch der museologische Diskurs, der über lange Zeit fraglos gültige Annahmen des Ausstellungs- und Museumsgeschäfts relativiert und modifiziert hat. Denn die Erfolgsgeschichte der historischen Museen, so wie sie in den letzten Jahrzehnten zu beobachten ist, war begleitet von vielfältigen Diskussionen über die Logik, Intention und Funktion des Museums. Zwei Themen standen dabei im Vordergrund: die Erörterung des »musealen Objekts« und die Ästhetik, Technik und Geschichte des Ausstellens. Dabei waren die Überlegungen zur »Eigenart der Museumsdinge« von der Musealisierungstheorie Hermann Lübbes ebenso angeregt wie von einer Revision des Benjaminschen Aura-Begriffs.

Im Gegensatz zur Benjamin-Rezeption der 60er Jahre, die die Aura allein mit dem Kunstwerk, mit dessen ästhetischer Valenz und Ausstrahlung in Zusammenhang gebracht hatte (was sich übrigens deutlich auch noch in »Lernort contra Musentempel«⁸⁵ findet), wurde in den 80ern der »ursprüngliche Konnotations-kern« der Aura-Vorstellung im »historischen« Objekt ausgemacht, indem auf die unmißverständliche Definition im Kunstwerk-Aufsatz hingewiesen wurde, wo Aura ausdrücklich als der für »geschichtliche Gegenstände vorgeschlagene Begriff« eingeführt wird.⁸⁶ Marleen Stoessel hatte in ihrer Exegese der Benjaminschen Ästhetik den Aura-Begriff sogar als Umschreibung für ein »vergessenes Menschliches« interpretiert, als Umschreibung für die Anmutung einer dinghaft gewordenen menschlichen Lebensspur.⁸⁷ In der Tat bezeichnet die Dialektik von Nähe und Ferne, in der Benjamin das Charakteristikum der Aura sah, auch das Eigentliche des im Museum bewahrten authentischen Objekts: Es ist dem Betrachter räumlich nah, jedoch mental, emotional und intellektuell fremd und fern. Der Begriff der Aura, so ließ die Neu-Lektüre von Benjamin erkennen, war auf die ästhetische Reizwir-

kung einer authentisch überlieferten »Sachquelle« bezogen, die im Geschichtsmuseum als Semiophor, als Zeichenträger, fungiert. Der »ästhetische Reiz« gründet dabei allerdings nicht in der formalen Schönheit des Objekts, sondern in einem »Menschlichen«, das ihm inkorporiert, das in es – im Hegelschen Sinne – »eingekernt« ist.⁸⁸

Mit der Revision des Benjaminschen Aura-Begriffs war der originale und authentische Sachzeuge als eigentliches Kompositionselement von historischen Ausstellungen nicht nur aufgewertet, sondern als unentbehrlich für die museale Dokumentation inseriert. Lange Zeit nämlich hatten historische Museen und Ausstellungen als Flachwareagenturen gegolten. Der Historiker Hartmut Boockmann, der wie kein anderer mit großer Aufmerksamkeit und Sensibilität die Entwicklung der Geschichtsausstellungen in der alten BRD beobachtet und kommentiert hat⁸⁹, hatte noch Mitte der 80er Jahre den Unterschied zwischen Geschichts- und Kunstmuseen an der differenten Behandlung von »originalen Gegenständen« karikieren können: »Wo originale Gegenstände aus der Vergangenheit gesammelt werden, hat man es mit einem Kunstmuseum zu tun, während ein Arrangement von Fotokopien und Papier und Kopien anderer Art eine historische Ausstellung charakterisiert.«⁹⁰ Mit der Zuwendung zu den »originalen Gegenständen« waren nicht wenige museologische Probleme verbunden, die jedoch sowohl in theoretischen Erörterungen wie auch in ausstellungspraktischen Versuchsanordnungen durchdekliniert wurden. Die Kunsthistoriker sahen im historischen Artefakt ein Zeugnis nicht nur minderer Qualität, sondern auch beschränkter Aussagekraft. Sie pochten, wenn sie nicht die historischen Zeugnisse überhaupt diskreditierten, auf eine Unterscheidung von »komplexer« und »einfacher« Sachkultur und bestritten den Historikern oftmals die Kompetenz zur Dechiffrierung des »subtileren« Überlieferungsgutes.⁹¹ Tatsächlich gibt die dichte und konzentrierte Zeichenhaftigkeit dem Kunstwerk eine komplexere Bedeutungsstruktur, die eine vielschichtiger Auslegung verlangt, aber in aller Regel wurden diese Forderungen nicht nur in den Katalogen thematisiert, sondern auch in den Ausstellungsarrangements eingelöst.

Auf der anderen Seite warfen – ebenfalls in der Herausbildungsphase des Genres »historische Ausstellung« – Historiker den Kunstwissenschaftlern vor, sie seien ausschließlich auf die ästhetische Präsentation von Einzelstücken aus, aber nicht interessiert an historischen Zusammenhängen, an der Entstehung und Wirkweise bestimmter kunst- und kulturgenerierender Milieus. So wurde etwa die Kölner Parler-Ausstellung getadelt, weil sie inkompetent in der »historischen Darstellung« sei und Faktenwissen biete, »das nicht dem aktuellen Wissensstand« entspreche.⁹² Mit diesem Vorwurf verband sich immer wieder auch der Verdacht, es gehe Kunsthistorikern nur um eine Beschwörung der Aura, wie sie in der kunsthistorisch-ästhetischen Theorie der 50er und 60er Jahre in Zusammenhang mit der »ersten« Benjaminrezeption und dem daraus resultierenden Aura-Mißverständnis (welche Anlaß für die radikale Aura-Opposition der 68er wurde) entwickelt worden war (und auch in der bildungsbürgerlichen Kontinuität der Adenauerzeit ein förderndes Ferment gehabt hatte). Oftmals behinderte eine zu enge Sicht auf das Kunstwerk einen produktiven Dialog zwischen Historikern und Kulturanthropologen: Aura wurde (und wird zuweilen noch) nicht als

historische Anmutungsqualität – wie bei Benjamin –, sondern als ästhetische Würde, Dominanz und Unangreifbarkeit garantierende Instanz angesehen.

Die die Aura verbürgende Authentizität bildete den Grund für ein weiteres, für das historische Ausstellungs- und Museumswesen ebenfalls intensiv traktiertes Problem: die Lückenhaftigkeit der Sachüberlieferung.⁹³ Die dinglichen Überreste der Vergangenheit sind in der Gegenwart nur fragmentarisch präsent, weil der Überlieferungsprozeß einen Auswahlprozeß darstellt, der die Sachkultur entweder sichert und würdigt oder aber vernichtet. Durch den Überlieferungsprozeß werden so gleichzeitig aber auch Bewertungsschemata übermittelt; neben dem authentischen Relikt der Vergangenheit werden mithin auch dessen Anschauungsweisen und Perspektiven sichtbar. Der Vorteil der Authentizität ist die »materielle Zeugenschaft«, die nach Benjamin »gesellschaftliche Bedingungen« des »Ursprungs« und der »Tradierung« eines Objekts erkennbar macht⁹⁴; der Nachteil ist ihre Fragmentarität. Doch auch diese kann ins Positive gewendet werden, wenn sie als Herausforderung für die historische Imaginationskraft genutzt wird. Das Fragment ist der Lehrmeister der Fiktion, schreibt André Malraux in seinem »Imaginären Museum«⁹⁵ und benennt damit einen zentralen Impulsgeber für historische Neugier, Imagination und historische Kombinatorik. Aus dem Fragment wird qua historischer Vorstellungskraft und inszenatorischem Kombinationsgeschick die »Merkwelt« der Geschichtsausstellung, die mehr ist als nur ein Reliktarsenal, nämlich die imaginationsfördernde Verbindung von authentischer Sachkultur und historischer Interpretation, die sich Stand und Standards geschichtswissenschaftlicher Erkenntnis verpflichtet weiß.⁹⁶

9.

Sicher ist etwas Richtiges daran, wenn darauf hingewiesen wird, daß der gegenwärtige Erfolg der historischen Museen und der historischen Ausstellungen auch in deren Authentizitätseffekten gründe. Tatsächlich scheinen die neueren Geschichtsausstellungen von einer antimassenmedialen Konträrfaszination zu profitieren. Museen und Ausstellungen bieten, anders als Film, TV und Video, wegen ihrer originalen Objekte eine »Ästhetik der Anwesenheit«; die Reliktauthentizität ermöglicht eine face-to-face-Anschauung, die in einer Welt vermittelter Bilder, in einer Welt von Simulationen und Simulakren, eine besonders hohe Wertschätzung genießt.

Ausstellung und Museen sind so zu etwas wie Orten »des Aufstands gegen die sekundäre Welt« geworden.⁹⁷ Auch diesem Umstand verdanken sie ihre unvergleichliche Karriere in den letzten Jahren. Es ist also nicht nur der Lübbesche Vertrautheitsschwund, der das Museum als Depot des Erhaltenswerten und Sammelwürdigen zur boomenden Institution gemacht hat, sondern auch ein Authentizitätssyndrom, das auf den »Originalen« basiert, in denen eine »verrostete Seele« (Umberto Eco), ein »inkorporiert Menschliches« vermutet wird. Das historische Ausstellungsgeschäft der letzten Jahre bezieht seine Wirkung vor allem aus der Dialektik von Deponieren und Expo-

nieren. Das Prinzip des Sammelns, Bewahrens und Deponierens sorgt für die originalen Objekte, die Einzelelemente für das Exponieren von Merkwelten.

Es gibt nicht wenige Kritiker, die mittlerweile darüber klagen, daß das Exponieren eine zu starke Eigendynamik entwickelt habe. Und in der Tat hat sich das Ausstellen gegenüber dem Sammeln und Bewahren mehr und mehr Geltung verschafft – und teilweise sogar vom Museum gelöst. Die Geschichte der großen historischen Ausstellungen ist die Geschichte der Herausbildung eigener Organisationen für die Darbietung historischer Relikte und ihrer qua Inszenierung erfolgenden Interpretation. Das ist in Bayern nicht anders als in Nordrhein-Westfalen und in Berlin nicht anders als in Stuttgart: Die »Häuser« für die Geschichte einzelner Bundesländer bezeugen diese Entwicklung ebenso wie zahlreiche Ausstellungsunternehmungen, ganz gleich ob es sich dabei um die frühen nordrhein-westfälischen Gesellschaften (»Werdendes Abendland«, »Kurfürst Clemens August«) oder die Berliner Festspiele GmbH mit ihrer eigenen Ausstellungsabteilung (»Berlin, Berlin«, »Jüdische Lebenswelten« etc.) handelt.

Das »Transitorische«, wie Walter Benjamin das Spezifikum der Ausstellung im Gegensatz zur stabilen Institution Museum nannte, wurde von den Kuratoren und Verwaltern der Kunst- und Kulturgeschichtsmuseen nur ungern zum Prinzip ihrer Tätigkeit gemacht – aus welchen Gründen auch immer. Die großen Museumsinstitute wie die Stiftung Preußischer Kulturbesitz oder das Bayerische Nationalmuseum erwiesen sich in den 70er Jahren, als der Ausstellungs-Trend sich meldete, als äußerst zurückhaltend bei der Planung und Entwicklung neuer Perspektiven museologischer Arbeitsformen. Sie neigten eher zum Tadel dessen, was sich mit Dynamik entfaltete, als zur Erörterung der Gründe für »unser Interesse an historischen Gegenständen«. ⁹⁸ Den Diskurs über die Spezifik und Strahlkraft des kulturellen Erbes und der Sachüberlieferung überließen die Museumsverantwortlichen den Philosophen, Historikern und Soziologen. Und wenn sie zur Konjunktur historischer Ausstellungen Stellung bezogen, geschah das zumeist in entschieden kritischer Absicht, die sich manchmal nicht scheute, die Grenzen zur bewußten Diskriminierung zu überschreiten: Den Ausstellungen wurde ein Mangel an Wissenschaftlichkeit, restauratorischer Sorgfalt und Rationalität, jedoch ein Übermaß an Geld, Populismus und Publikumsgunst vorgeworfen.

Es mag zutreffen, daß die großen historischen Ausstellungen (und auch die neuen historischen Zentralmuseen in Bonn und Berlin) über eine günstigere finanzielle Ausstattung verfügen als renommierte Museumseinrichtungen, aber dennoch unterbieten in aller Regel die Aufwendungen für den Einzelbesuch der Großausstellungen die vergleichbare Bezugsgröße in den meisten Museen der Bundesrepublik (von anderen Kultursparten – etwa den Musiktheatern – ganz zu schweigen). Eine Vergleichsrechnung kann dies deutlich machen: Anfang 1995 erschien eine Aufstellung des Bundes der Steuerzahler in Baden-Württemberg, in der die Ausgaben der Gemeinden des Südweststaats für Museen mit deren Besucherzahlen in Relation gesetzt wurden. ⁹⁹ Dabei wurde ein Durchschnittszuschuß pro Besucher von DM 38,42 ermittelt. Nicht wenige Museen lagen mit ihrem Zuschußbedarf um DM 200,-. Dabei bezog sich die Relation nur auf die laufenden Betriebskosten; Baukosten waren – entgegen einer Tübinger Mo-

dellrechnung¹⁰⁰ – ausgeklammert geblieben. Im Gegensatz dazu nehmen sich die Zuschußbeträge pro Einzelbesucher erfolgreicher Großausstellungen eher bescheiden aus. Dies zeigt ebenfalls eine Beispielrechnung: Die Ausstellung »Feuer und Flamme«¹⁰¹, die sich im Sommer 1994 im Gasometer Oberhausen präsentierte und Einsichten in »200 Jahre Ruhrgebiet« vermittelte, kostete – Höhe der Aufwendungen (DM 5.000.000,-) dividiert durch die Zahl der Besucher (200.000) – pro Eintritt DM 25,-. Zieht man einen durchschnittlichen Eigenanteil von DM 7,- (Eintrittsgeld) ab, bleiben DM 18,- pro Besucher – die Hälfte von dem, was die baden-württembergischen Kommunen für ihre Kunst- und Geschichtsmuseumsbesucher jährlich ausgaben.

Zugegeben: Aufrechnungen dieser Art bieten nicht mehr als grobe Vergleichsgrößen; konservatorische und restauratorische Tätigkeiten, die zu den vielfältigen kostenintensiven Aufgaben einer anspruchsvollen Museumsarbeit gehören, fallen zumeist unter den Tisch; dennoch rücken Relationierungen dieser Art pauschale Zuweisungen und auch kulturpolitisch fragwürdige Unterstellungen in differenzierender Weise zu recht. Andererseits darf freilich auch nicht übersehen werden, daß historische Ausstellungen ebenfalls in intensiver Weise restauratorische, investigative und inventarisierende Arbeit leisten; Aufwendungen für diese Tätigkeiten, die vor allem im Bereich der Erfassung und Erschließung von Sachzeugen der Alltagskultur anfallen, müssen in die vorstehenden Bilanzierungen eingerechnet werden.

10.

Wer über die gegenwärtige Dynamik im historischen Ausstellungs- und Museumswesen nachdenkt, tut gut daran, auch längerfristige Entwicklungen ins Auge zu fassen. Nicht alles, was sich als Trend der Zeit darbietet, verdankt sich Ästhetik-Moden des Tages, bildungspolitischen Reformimpulsen der letzten Jahrzehnte oder den Gesetzen der Freizeit-, Kultur- und Erlebnisgesellschaft. Vielfach haben deren Wirkungen lediglich schon länger angelegte »drives« bestätigt, vielfach sind epochale Tendenzen in der Phase des Museumsbooms, der nicht selten aktivierend und mobilisierend wirksam war, intensiviert worden.

So hat etwa der Architekturhistoriker Paolo Fumagalli in einer Langzeitstudie, eine fundamentale Funktionsverschiebung bei der Raumaufteilung aller Museumsarten ermittelt: Im 19. Jahrhundert nahmen die Räume der Darbietung und der Sammlung im ganzen neunmal mehr Platz ein als jene Räume, die für sekundäre Funktionen vorgesehen waren, also Verwaltung, Depot, Werkstatt, Vortrags- und Lesesäle. Heute sind diese Sekundärdienste um vielfältige publikumsbezogene Service-Leistungen erweitert worden und beanspruchen doppelt soviel Platz wie die eigentlichen Schauräume.¹⁰² Ähnliches hat der Architekturtheoretiker Wolfgang Pehnt an der baugeschichtlichen Entwicklung des Museums abgelesen: Sie werden mittlerweile »für ein Publikum gebaut, das die Ausstellungsräume zum Anlaß eines synästhetischen Erlebnisses macht, in das viele Ingredienzien eingehen.«¹⁰³ Was sich als eifertige Anbiederung an die

Erlebnisgesellschaft darbietet und aktuellen Museums- und Ausstellungsprinzipien von nicht wenigen Kritikern, die selbst aus dem Museum stammen, vorgeworfen wird, scheint auch unter dem Aspekt eines langfristigen kulturellen Wandlungsvorgangs, der den Imperativen des gesellschaftlichen Wandels folgt, wahrnehmbar.

Als weiterer Transformationsprozeß, der in der Dimension der *longue durée* gemessen werden muß, stellt sich möglicherweise auch das dar, was Entautonomisierung und Entkonventionalisierung der Kunst genannt wird. Dabei handelt es sich um einen Prozeß, der einerseits zu einer Ausweitung der musealen Sammlungstätigkeit (nicht mehr nur »high«, sondern auch »low«¹⁰⁴) geführt hat, andererseits aber auch zu einer Zunahme von Kontextkonstruktionen, in die Kunstwerke eingefügt werden. Von den großen europäischen Museen bietet die Gare d'Orsay das augenblicklich berühmteste Beispiel für den Versuch, das Einzelkunstwerk in eine Vielfalt von Beziehungen und Dialogen einzufügen. Boris Groys hat jüngst nachgezeichnet, daß der Zerfall eines einheitlichen künstlerischen »Eigenkontextes« analog zum Verlust der »normativen Kunstgeschichte« verlaufen sei und nachhaltige Wirkungen auf das Museum entfaltet habe. »Nicht das Kunstwerk ändert sich«, so schreibt er, »sondern sein Kontext«. Und dies bewirke eine »Innovation im Museum«.¹⁰⁵ Daß auch Kunstaustellungen und Kunstmuseen mehr und mehr mit Präsentationsformen experimentieren, um mit Kontextinstallationen und -inszenierungen dem »autonomen Einzelwerk« einen interpretativen Rahmen zu verschaffen, ist mittlerweile eine nicht selten geübte Expositionspraxis. Kürzlich war in Köln sogar von einem »Regietheater im Kunstverein« die Rede.¹⁰⁶

In einen längerfristigen und vielschichtigen Prozeß ist wahrscheinlich auch der Museumsboom der letzten 20 Jahre eingebettet. Hermann Lübke, von dem der erste und wohl auch prägnanteste Beschreibungsversuch der Museums- und Ausstellungs-konjunktur der 70er Jahre stammt¹⁰⁷, hatte diesen selbst schon an jenes Kompensationsmodell rückgebunden, mit dem der Philosoph Joachim Ritter vor Jahren schon zutreffend das Verhältnis von Moderne und Überlieferung zu fassen versucht hatte. Der Vertrautheitsschwund, der in der Dynamisierung der Moderne gründet, verlangt die ausgleichende Hinwendung zu den Traditionswelten. »Le transitoire, le fugitif, le contingent« sind Begriffe, die nach Charles Baudelaire die Kennzeichen der Moderne ausmachen, und diese will sich ergo des Habhaften und Greifbaren der »alten« Dinge versichern.¹⁰⁸ Diese in die Moderne eingelagerte Kompensationsfigur wird in ihrer Wirkung intensiviert, wenn der Vertrautheitsschwund, der seinen Grund im immer schnelleren Altern und im immer schnelleren Verschleiß der Objekte hat, durch eine prinzipielle Immaterialisation, von der Jean-François Lyotard unsere Kultur bedroht sieht¹⁰⁹, verstärkt und radikalisiert wird.

Anmerkungen

- 1 Unabhängig von allen impliziten Thesenansetzungen, die der mir vorgegebene Titel enthält, weist der Begriff »Neue Prächtigkeit« auf eine Künstler-Initiative der frühen 70er Jahre hin, die mit den

Ästhetisierungstrends der 80er und 90er Jahre nicht das geringste zu tun hat: »Neue Prächtigkeit« nannte sich die von den Berliner Malern Manfred Bluth, Johannes Grützke, Matthias Koeppl und Karlheinz Ziegler gegründete »Schule«, die sich zum Ziel gesetzt hatte, die »Fluten der Kläglichkeit« zu brechen: »Jene Fluten aus armseliger Architektur und Stadtplanung, mehrheitsgläubiger Demokratie, verantwortungslosem Nähen ohne Abschlußknoten, elektrischer Musik, elenden Badeanstalten, vorbildlichem Design, praktischen Strumpfhosen, didaktischen Kunstausstellungen, Geringschätzung des Endreims, verkrachter Tischlerei, unhaltbarer Schuhmacherei, allgemeiner Denkmalslosigkeit, stotternder Literatur und kariertes Malerei«. So widersprechen die Absichten der Vertreter der »Neuen Prächtigkeit« exakt dem, was die Organisatoren des Essener Museumskolloquiums mit dem Begriff wahrscheinlich vorzugeben meinten. – Die »Schule der Neuen Prächtigkeit« wollte nicht, so hieß es ebenfalls im Gründungsmanifest, »verstaubtes Dekor wiederbeleben, sie meinte nicht den Prunk. Die Neue Prächtigkeit ist Arbeit; forscht nur mit Anteilnahme[...] Prächtigkeit wird nur aus gesteigerter Empfindung geboren. Die neue Prächtigkeit ist die Prächtigkeit der Gedanken und Ideen«. Was als negativer Topos gedacht war, entpuppt sich bei genauem Hinsehen als dessen Contrepart. Was die »Schule der Neuen Prächtigkeit« wollte, ist als Forderung für eine reflektierte und inspirierte Ausstellungs- und Museumsarbeit nach wie vor ein durchaus nachdenkenswertes »Ziel«. Das gilt vor allem für den Input an ironischer Potenz. Zur »Schule der Neuen Prächtigkeit« siehe den gleichnamigen Katalog der Ausstellung des Neuen Berliner Kunstvereins vom 7. September bis 3. Oktober 1974 in der Kunstbibliothek.

- 2 Vgl. dazu etwa Ekkehard Mai: *Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens*, München/Berlin 1986; Hartmut Boockmann: *Zwischen Lehrbuch und Panoptikum. Polemische Bemerkungen zu historischen Museen und Ausstellungen*. In: *Geschichte und Gesellschaft* 11 (1985), S. 67–79; Christine Spiegel: *Die österreichische Institution »Landesausstellung«*. In: Wolfgang Brückner (Hg.): *Bekleidungs-geschichte und Museum*, Bregenz 1988, S. 205–212; Heinrich Theodor Grütter: *Die Präsentation der Vergangenheit. Zur Darstellung von Geschichte in historischen Museen und Ausstellungen*. In: Klaus Füßmann u.a. (Hg.): *Historische Faszination. Geschichtskultur heute*, Köln/Weimar/Wien 1994, S. 173–188; Anna Schober: *Montierte Geschichten. Programmatisch inszenierte historische Ausstellungen*, Wien 1994 (Veröffentlichungen des Ludwig-Boltzmann-Instituts für Geschichte der Gesellschaftswissenschaften, 24).
- 3 *Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland* (25. September 1988 – 8. Januar 1989). Eine Ausstellung der Berlinischen Galerie. Museum für moderne Kunst, Photographie und Architektur im Martin-Gropius-Bau, Berlin 1988.
- 4 *Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr* (18. Mai–15. September 1956), Ausstellung veranstaltet vom Land Nordrhein-Westfalen, der Stadt Essen und dem Villa Hügel-Verein e.V. (in Verbindung mit dem Museum Folkwang), Essen 1956.
- 5 Hans Schwippert (1899–1973), 1956–67 Leiter der Kunstakademie Düsseldorf, Vorsitzender des Deutschen Werkbundes, Architekt des Bundeshauses in Bonn (1949) und zahlreicher Wohnhäuser im Hansaviertel Berlin (1957).
- 6 Vgl. dazu Kurt Düwell: *Universität, Schulen und Museen. Adenauers wissenschafts- und bildungspolitische Bestrebungen für Köln und das Rheinland (1917–1932)*. In: Hugo Stehkämper (Hg.): *Konrad Adenauer. Oberbürgermeister in Köln*, Köln 1976, S. 167–207, hier S. 197–206.
- 7 Allerdings muß darauf hingewiesen werden, daß die Ausstellung in den Messehallen zweigeteilt war: Die eine Hälfte (Gruppen I–XV) war konsequent als Kunstausstellung konzipiert, die andere (Gruppen XVI–XXXI) als wirtschafts- und sozialhistorische Dokumentation, die auch eine Übersicht über »Kölns neue Bauten« und die »Wiederherstellung« historischer Gebäude umfaßte. Vgl. *Köln 1900 Jahre Stadt. Stadtgeschichtliche Ausstellung* (26. Mai – 22. August 1950 im Staatenhaus der Messe, Köln-Deutz), Köln 1955, S. 218f. (Lageplan).
- 8 *Ars Sacra. Kunst des frühen Mittelalters*, München 1950, S. V.
- 9 Bei der gestalterisch und didaktisch maßstabsetzenden Ausstellung handelt es sich um die Übernahme eines Unternehmens, das 1955 unter dem Titel »Kunst und Leben der Etrusker« im Kunsthause Zürich gezeigt worden war. Für die Gestaltung waren italienische und schweizerische Architekten gewonnen worden, und ein eigener »Stab« hatte eine didaktische Wegführung eingerichtet. Vgl. dazu den Züricher Katalog von 1955.

- 10 Frühe Irische Kunst. Eine Ausstellung des Deutschen Kunstrates in Zusammenarbeit mit dem Irischen Nationalmuseum in Berlin, München und Hamburg 1959, Mainz 1959.
- 11 Kurt Winkler: II. documenta '59. Kunst nach 1945, Kassel 1959. In: Stationen der Moderne (wie Anm. 3), S. 426–473. Zur Interpretation der documenta-Entwicklung siehe auch Ekkehard Mai: Expositionen (wie Anm. 2), S. 55–61.
- 12 Werner Haftmann: Einleitung. In: documenta 1. Kunst des XX. Jahrhunderts, München 1955, S. 15–25, hier S. 16.
- 13 Vgl. dazu auch Manfred Schneckenburger (Hg.): documenta. Idee und Institution. Tendenzen, Konzepte, Materialien, München 1983; siehe auch Walter Grasskamp: »Degenerate Art« und Documenta I. Modernism Ostracized and Disarmed. In: Daniel J. Sherman/Irit Rogoff (eds.): Museum Culture. Histories, Discourses, Spectacles, Minnesota 1994, S. 163–194.
- 14 Kurt Winkler: II. documenta '59 (wie Anm. 11), S. 429.
- 15 Kurfürst Clemens August. Landesherr und Mäzen des 18. Jahrhunderts. Ausstellung in Schloß Augustusburg zu Brühl 1961, Köln 1961.
- 16 Monumenta Judaica. 200 Jahre Geschichte und Kultur der Juden am Rhein. Eine Ausstellung im Kölnischen Stadtmuseum (15. Oktober 1963 – 15. März 1964), 2 Bde., Köln 1963. Im Geleitwort von Bundespräsident Dr. Heinrich Lübke, der auch der Schirmherr der Ausstellung war, wird unmißverständlich von den deutschen Verbrechen in der NS-Zeit gesprochen und ein deutliches Bekenntnis zur Schuld der Deutschen an der Ermordung der jüdischen Mitbürger abgelegt. Die überaus gut besuchte und auch in der Öffentlichkeit wirkungsvolle Ausstellung fand zur Zeit der Frankfurter Auschwitz-Prozesse statt.
- 17 Karl der Große. 10. Ausstellung unter den Auspizien des Europarates 1965, im Auftrag der Bundesrepublik Deutschland und des Landes Nordrhein-Westfalen durchgeführt durch die Stadt Aachen, Aachen 1965.
- 18 Bayerische Frömmigkeit. 1400 Jahre Christliches Bayern. Ausstellung anlässlich des Eucharistischen Weltkongresses München 1960, veranstaltet von der Bayerischen Staatsregierung und der Stadt München, München 1960.
- 19 Als programmatische Bezeichnung taucht der Begriff »Landesaussstellung« zum ersten Mal Anfang der 60er Jahre in Österreich auf; er dient zur Benennung jener Ausstellungen, die in regelmäßiger Folge von einzelnen Bundesländern veranstaltet werden. Den Anfang machte 1960 das Land Niederösterreich. Vgl. dazu Christine Spiegel: Die österreichische Institution »Landesaussstellung« (wie Anm. 2).
- 20 Kunst und Kultur im Weserraum 800–1600. Ausstellung des Landes Nordrhein-Westfalen (Corvey 1966), Münster 1966 (Geleitwort des Ministerpräsidenten).
- 21 Das Haus der Bayerischen Geschichte, hg. von der Bayerischen Staatskanzlei 1965 (freundlich übermittelt von Prof. Dr. Hubert Glaser, Freising), S. 11 f.
- 22 Vgl. dazu Kurt Düwell: Universität, Schulen und Museen (wie Anm. 6), S. 205.
- 23 Das Haus der Bayerischen Geschichte (wie Anm. 21), S. 12.
- 24 Vgl. dazu Jahresbericht 1985 des Hauses der Bayerischen Geschichte, Red.: Manfred Tremml, München 1985, S. 2.
- 25 Mitgeteilt in einem Gespräch am 16. Januar 1995.
- 26 Vgl. dazu den Katalog der von Harald Szeemann im Auftrag des Kölnischen Kunstvereins 1970 organisierten Ausstellung: happening. die geschichte einer bewegung, Köln 1970; außerdem: Stationen der Moderne (wie Anm. 3), S. 474–491 (Zero Berlin 1963) und S. 492–517 (Fluxus).
- 27 Klaus Horn: Zur Formierung der Innerlichkeit. In: Gera Schäfer/Carl Nedelmann (Hg.): Der CDU-Staat. Analysen zur Verfassungswirklichkeit der Bundesrepublik, Bd. 2, 3. Aufl. Frankfurt/M. 1972, S. 315–358 (Erstaufgabe 1967).
- 28 Vgl. dazu etwa »Alle sollen besser leben«, Düsseldorf 1953. Es ist zu vermuten, daß Ausstellungen dieser Art nicht selten im Rahmen von Re-Edukationsprogrammen und mit amerikanischer Wirtschaftshilfe stattfanden.
- 29 Gottfried Korff: Die Popularisierung des Musealen und die Musealisierung des Popularen. Anmerkungen zu den Sammlungs- und Ausstellungstendenzen in den frühen Achtzigern. In: Gottfried Fliedl (Hg.): Museum als soziales Gedächtnis?, Klagenfurt 1988, S. 9–23; ders.: Aporien der Musealisierung (in diesem Band S. 126–139).

- 30 Ellen Spickernagel/Brigitte Walbe (Hg.): Das Museum. Lernort contra Musentempel, Gießen 1976.
- 31 Axel Demirovic: Kultur für alle – Kultur durch alle. Demokratische Kulturpolitik und soziale Transformation. In: Peter Noller u.a. (Hg.): Stadt – Welt. Über die Globalisierung städtischer Milieus, Frankfurt/New York 1994, S. 54–62, hier S. 61.
- 32 Ebd.
- 33 Detlef Hoffmann/Almut Junker/Peter Schirmbeck (Hg.): Geschichte als öffentliches Ärgernis, oder: Ein Museum für die demokratische Gesellschaft, Gießen 1974.
- 34 Die soziale Dimension der Museumsarbeit. Bericht über ein internationales Seminar der Deutschen UNESCO-Kommission, veranstaltet in Zusammenarbeit mit dem Museum Folkwang vom 20. bis 23. Mai 1974 in Essen, Köln/München 1976.
- 35 Martin Scharfe: Zum Konzept der Lernausstellung. In: Wolfgang Brückner/Bernward Deneke (Hg.): Volkskunde im Museum. Perspektiven musealer Sammel- und Darbietungspraxis. Geschichte und Problematik des »Volkskundlichen« in kulturhistorischen Museen, München/Würzburg 1976, S. 218–254.
- 36 Andreas Kuntz: Museumspädagogik – Annäherung an einen ungefüllten Begriff. In: Zeitschrift für Kunstpädagogik 6 (1977), S. 350–355 (dort auch weiterführende Literatur).
- 37 Ilse Baer: Zur Öffentlichkeitsarbeit der Museen. Referierende Bibliographie 1945–1975, Berlin 1975. Im Vorwort der von den Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz herausgegebenen Bibliographie weist Stephan Waetzoldt ausdrücklich auf den »museumspädagogischen« Schub »Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre« hin.
- 38 Vgl. dazu Hilmar Hoffmann (Hg.): Perspektiven der kommunalen Kulturpolitik. Beschreibungen und Entwürfe, Frankfurt/M. 1974 (darin Beiträge von Hermann Glaser und Dieter Sauberzweig).
- 39 Heiner Treinen: Museum und Öffentlichkeit. In: Hermann Auer u.a.: Denkschrift Museen. Zur Lage der Museen in der Bundesrepublik Deutschland und Berlin (West), Boppard 1974, S. 21–38, hier S. 33.
- 40 Hilmar Hoffmann: Kultur für alle. Perspektiven und Modelle, Frankfurt/M. 1979, S. 108–120 (»Das demokratische Museum«).
- 41 Rückblickend Hermann Glaser: Industriekultur und demokratische Identität. In: Aus Politik und Zeitgeschichte. Beilage zur Wochenzeitung Das Parlament v. 10.10.1981, Ausführungen zum Museum auf den Seiten 35–44.
- 42 Die hohe Besucherzahl verdankt sich vor allem dem Pflichtbesuch des Reichtagsgebäudes, der zum Rahmenprogramm westdeutscher Berlinfahrten gehörte. Das wissenschaftliche Konzept stammte von Prof. Dr. Lothar Gall (Berlin/Frankfurt a. Main), das gestalterische Konzept war von Prof. Claus-Peter C. Gross (Berlin/Rottach-Egern) entwickelt worden. Claus-Peter C. Gross stand in der Bauhastradition; während der 50er Jahre verantwortete er in Berlin und in Nürnberg zahlreiche Ausstellungen zu wirtschaftlichen und politischen Themen für die amerikanische Public Affairs Division. Neu an dem »Katalog« zur Reichstagsausstellung war übrigens ein Faktum, das später häufiger beobachtet werden konnte: Der Gestalter legte seine Absichten dar und erläuterte sein Präsentationskonzept. Vgl. Claus-Peter C. Gross: Die visuelle Konzeption der Ausstellung »Fragen an die deutsche Geschichte«. In: Fragen an die deutsche Geschichte. Ideen, Kräfte, Entscheidungen von 1800 bis zur Gegenwart. Historische Ausstellung im Reichstagsgebäude Berlin, 3. erw. Aufl., Bonn 1977, S. 17–20. Neue Formen in puncto Katalog hatten sich auch das Historische Museum in Frankfurt/M. und das Römisch-Germanische Museum in Köln einfallen lassen: In Frankfurt gab es eine umfangreiche Lose-Blatt-Sammlung, die nach Themengruppen geordnet war, während in Köln als Begleitpublikation eine aufwendige »Römer-Illustrierte« angeboten wurde: Hugo Borger (Hg.): Kölner Römer-Illustrierte 1, Köln 1974.
- 43 Vgl. dazu »Geschichte als öffentliches Ärgernis« (wie in Anm. 33) und Hermann Glaser: Industriekultur und demokratische Identität (wie Anm. 41), S. 35f.
- 44 Vgl. dazu rückblickend Hugo Borger: Das Römisch-Germanische Museum Köln, München 1977; Andreas Kuntz: Ein Museum ohne Alternative. Das Römisch-Germanische Museum in Köln. In: Tendenzen 110 (1976), S. 17–19.
- 45 Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700, hg. von Hubert Glaser, 2 Bde., München 1976.

- 46 Die Zeit der Staufer. Geschichte – Kunst – Kultur, hg. von Reiner Hausscherr, 4 Bde. Stuttgart 1977. Ausdrücklich war noch vor dem Titel die Notiz eingefügt: »Die Ausstellung wird veranstaltet aus Anlaß des 25jährigen Bestehens des Landes Baden-Württemberg«.
- 47 Wittelsbach und Bayern, hg. von Hubert Glaser, 3 Bde., München und Zürich 1980. (Die Ausstellung fand von Juni bis Oktober an drei verschiedenen Orten statt: auf der Burg Traunstein in Landshut, in der Residenz und im Völkermuseum in München).
- 48 Hans Filbinger: Vom Sinn dieser Ausstellung. In: Die Zeit der Staufer (wie Anm. 46), S. V–X, hier S. VII.
- 49 Tendenzen der Zwanziger Jahre. 15. Europäische Kunstausstellung unter den Auspizien des Europarates (14. August bis 16. Oktober 1977), Berlin 1977.
- 50 Die Zwanziger Jahre in München. Katalog zur Ausstellung im Münchner Stadtmuseum (Mai bis September 1979), im Auftrag des Münchner Stadtmuseums hg. von Christoph Stölzl, München 1979.
- 51 Wem gehört die Welt. Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle, Berlin 1977; Kunstamt Kreuzberg/ Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln (Hg.): Weimarer Republik, Berlin 1977.
- 52 Hubert Glaser: Ausstellung und Forschung am Beispiel kulturhistorischer Präsentationen der letzten Jahre betrachtet. In: Hellmut Flashar u.a. (Hg.): Geisteswissenschaft als Aufgabe, Berlin 1978, S. 86–98.
- 53 Lenz Kriss-Rettenbeck: Das Problem großer historischer Ausstellungen. In: Museumskunde 45 (1980), S. 115–132.
- 54 Vgl. dazu das Vorwort von H. Maier-Leibnitz in »Denkschrift Museen« (wie Anm. 39), S. 9.
- 55 Hermann Lübke: Der Fortschritt und das Museum. Über den Grund unseres Vergnügens an historischen Gegenständen. The 1981 Bithell Memorial Lecture, Institute of Germanic Studies, University of London, London 1982.
- 56 Vgl. dazu: Vermittlung im Museum. Konzepte und Konkretes zur Aus- und Weiterbildung in der Museumspädagogik, Bonn 1991. Dazu bilanzierend und eine Gegenposition markierend Martin Heller: Vermittlung im Museum. Stichworte zu den Früchten der Reform. In: Ausstellen ist Museumspädagogik!? Berichtschrift einer Tagung vom 25. Mai 1992 in Zürich, veranstaltet von der Interessengemeinschaft Museumspädagogik Schweiz, hg. v. Pestalozzianum Zürich, Zürich 1993.
- 57 Vgl. dazu Vittorio Magnago Lampugnani (Hg.): Museumsarchitektur in Frankfurt 1980–90, Frankfurt/M. 1992.
- 58 Vgl. dazu den Sammelband »Aisthesis«, der auch Einzelstellungnahmen der drei genannten Autoren zum Museums- und Ausstellungswesen der Gegenwart enthält. Karlheinz Barck u.a. (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1990. Darin etwa das Museum als »Heterotyp« (S. 43), als »Imaginationsarsenal« (S. 46) oder der Hinweis auf Baudrillards »Beaubourg-Effekt« (S. 460).
- 59 Vgl. dazu etwa Jörn Rüsen Auseinandersetzung mit der postmodernen Ästhetik: Vernunftpotentiale der Geschichtskultur. In: Jörn Rüsen u.a. (Hg.): Die Zukunft der Aufklärung, Frankfurt/M. 1988, S. 105–114.
- 60 Le Musée sentimental de Cologne. Entwurf zu einem Lexikon von Reliquien und Relikten aus zwei Jahrtausenden Köln incognito. Ausstellung im Kölnischen Kunstverein vom 20. März 1979–29. April 1979, Köln 1979.
- 61 Marie-Louise von Plessen/Daniel Spoerri: Le Musée sentimental de Prusse. Eine Ausstellung der Berliner Festspiele GmbH vom 16. August bis 15. November 1981, Berlin 1981.
- 62 Marie-Louise von Plessen: Von der Liebe zu den Dingen. In: Gottfried Korff/Hans-Ulrich Roller (Hg.): Alltagskultur passé? Positionen und Perspektiven volkskundlicher Museumsarbeit, Tübingen 1993, S. 161–170.
- 63 Krzysztof Pomian: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 1988, S. 49 f.
- 64 Vgl. dazu Gottfried Korff/Martin Roth: Einleitung. In: dies. (Hg.): Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik, Frankfurt a. Main/New York 1990, S. 9–37, hier S. 21–23.
- 65 Boris Groys: Die Erzeugung der Sichtbarkeit. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 28.1.1995 (Tiefdruckbeilage).

- 66 Vgl. dazu Petra Schuck-Wersig/Gernot Wersig: Die Lust des Schauens oder Müssen Museen langweilig sein? Plädoyer für eine neue Sehkultur, Berlin 1986.
- 67 Gerhard Schulze: Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart, Frankfurt a. Main/New York 1992.
- 68 Dietmar Kamper u.a.: Tendenzen der Kulturgesellschaft. Eine Diskussion. In: Ästhetik und Kommunikation, Heft 67/68: Kulturgesellschaft. Inszenierte Ereignisse, Berlin 1987, S. 55–74, hier S. 60.
- 69 Ansgar Häfner: Der Untergang der Titanic im Museum. In: Stefan Müller-Doohm/Klaus Neumann-Braun (Hg.): Kulturinszenierungen, Frankfurt/M. 1995, S. 313–335. Gerade im Vergleich zu der schon 1987 von »Ästhetik und Kommunikation« aufgezeichneten Diskussion (s. Anm. 68) erweist sich die Analyse von Häfner als äußerst eng dimensioniert, und dies liegt möglicherweise an einer unkritischen Bindung an museums- und ausstellungsempirische Untersuchungen.
- 70 Preußen. Versuch einer Bilanz. Eine Ausstellung der Berliner Festspiele GmbH vom 15. August – 15. November 1981 im Martin-Gropius-Bau, Katalog in 5 Bänden, Hamburg 1981 (Bd. 1: Ausstellungsführer). Zu den Präsentationsprinzipien der Preußen-Ausstellung siehe das Magazin der 31. Berliner Festwochen 81, Berlin 1981, S. 36–41, und die Einleitung in: Preußen. Versuch einer Bilanz. Bilder und Texte einer Ausstellung (in diesem Band S. 232–240). Zur Rezeption der Preußen-Ausstellung siehe die fünfbandige Dokumentation des Presse- und Informationsamtes des Landes Berlin, Berlin 1981, und Franz Sonnenberger: »Preußen« und die Kritiker. Eine Typologie. In: Aufriss. Zeitschrift des Centrums Industriekultur Nürnberg 1 (1982), S. 6–14.
- 71 Stephen Bann: Historical Text and Historical Object. The Poetics of the Musée de Cluny. In: History and Theory XVII (1978), S. 251–266.
- 72 »Das kaiserliche Reiterstandbild, an einem Luftballon hängend«, schrieb die Neue Zürcher Zeitung am 4. September 1981, »ist wohl das einzige Denkmal, zu dem man hier aufblicken muß«. Von einem »etwas platten Bild« sprach die Rheinische Post am 29. August 1981. »Ein Denkmal charmant vom Sockel gehoben«, titelte der Mannheimer Morgen am 17. August 1981, und Die Welt monierte am 15. August 1981, daß »zu allem Überfluß« der »alte Kaiser« in »dunkelgemachter Styropor-Attrappe an einem Luftballon über dieser Industrie-, Holz- und Gips-Masse« baumele. Zur Rezeption in der Presse vgl. auch Franz Winkler: Preußen – Versuch einer Bilanz. Wirkungen der Preußen-Ausstellung im Spiegel der Presse, verwaltungswissenschaftliche Diplomarbeit an der Universität Konstanz 1989.
- 73 Prägend war etwa die Gestaltung des Lichthofs durch den Bühnenbildner Karl-Ernst Hermann von der Berliner Schaubühne, der in den 70ern die Shakespeare-Inszenierungen von Peter Stein ausgestattet hatte.
- 74 Vgl. dazu den Bericht »Bildung durch Bilder? Zu einigen neueren historischen Ausstellungen« (in diesem Band S. 311–325).
- 75 Anna Schober: Montierte Geschichte (wie Anm. 2).
- 76 Albrecht Krause/Paula Lutum-Lenger: 1944–1952 – Schauplatz Südwest. Begleitbuch zur Ausstellung des Hauses der Geschichte Baden-Württemberg, Stuttgart 1992. Vgl. dazu auch Gottfried Korff: Die Stuttgarter Simulation. Notizen zur Ausstellung »Schauplatz Südwest« im »Haus der Wirtschaft« (in diesem Band S. 334–338).
- 77 Christoph Stözl (Hg.): Deutsches Historisches Museum. Ideen – Kontroversen – Perspektiven, Frankfurt a. Main/Berlin 1988.
- 78 Ingeborg Flagge u.a. (Hg.): Haus der Geschichte. Die Architektur des neuen Museums für Zeitgeschichte, Bergisch Gladbach 1994; Hermann Schäfer: Begegnungen mit unserer eigenen Geschichte. Zur Eröffnung des Hauses der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland in Bonn am 14. Juni 1994. In: Aus Politik und Zeitgeschichte. Beilage zur Wochenzeitung Das Parlament v. 10.6.1994, S. 11–22.
- 79 Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 15.8.1981.
- 80 Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 16.6.1994.
- 81 Die Zeit v. 24.6.1994.
- 82 Gottfried Korff: Zur Eigenart der Museumsdinge (in diesem Band S. 140–145).
- 83 Werner Hofmann: Die Allgegenwart des Kunstwerks. Kritische Anmerkungen zu Valéry und Benjamin. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 7.5.1988 (Tiefdruckbeilage).

- 84 Ekkehard Mai: Expositionen (wie Anm. 2); ders.: Bilderdienst, Kunst, Geschichte, Publikum. In: Kursbuch 91 (März 1988), S. 109–124.
- 85 Vgl. Anm. 30.
- 86 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/M. 1963, S. 18.
- 87 Marleen Stoessel: Aura. Das vergessene Menschliche. Zur Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin, München/Wien 1983.
- 88 Vgl. dazu Gottfried Korff: Von der Leidenschaft des Bewahrens. In: Die Denkmalpflege 52 (1994), S. 32–40, hier S. 34.
- 89 Vgl. dazu etwa Hartmut Boockmann: Zwischen Lehrbuch und Panoptikum (wie Anm. 2).
- 90 Hartmut Boockmann: Stadt im Wandel. Ausstellungsrezension. In: Kunstchronik 39 (1986), S. 1–11, hier S. 1.
- 91 Jan von Bonsdorff: Das Kunstwerk in der Hand des Historikers. Anlässlich der Ausstellung »Die Hanse – Lebenswirklichkeit und Mythos«. In: Kunstchronik 43 (1990), S. 153–158.
- 92 Hartmut Boockmann: Karl IV., die Parler und der schöne Stil ausgestellter Geschichte. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 31 (1980), S. 230–243.
- 93 Vgl. dazu Arnold Esch: Überlieferungs-Chance und Überlieferungs-Zufall als methodisches Problem des Historikers. In: Historische Zeitschrift 240 (1985), S. 529–570. Vgl. dazu auch den Bericht »Bildung durch Bilder?« (wie Anm. 74).
- 94 Walter Benjamin: Das Kunstwerk (wie Anm. 86), S. 16–19.
- 95 André Malraux: Das imaginäre Museum, Frankfurt a. Main/New York 1987, S. 21.
- 96 Gottfried Korff: Objekt und Information im Widerstreit (in diesem Band S. 113–125).
- 97 Botho Strauss: Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. In: Die Zeit v. 22.6.1990. Vgl. dazu auch George Steiner: Von realer Gegenwart, München/Wien 1990.
- 98 Hermann Lübke: Über den Grund unseres Interesses an historischen Gegenständen. In: Hellmut Flashar u.a. (Hg.): Geisteswissenschaft als Aufgabe (wie Anm. 52), S. 179–193.
- 99 Vgl. der steuerzahler baden-württemberg 12 (1994), S. 8–12; vgl. dazu auch Stuttgarter Zeitung v. 29.12.1994, S. 6.
- 100 Vgl. dazu Gottfried Korff: Der gesellschaftliche Standort der Heimatmuseen heute. In: Joachim Meynert/Volker Rodekamp (Hg.): Heimatmuseum 2000. Ausgangspunkte und Perspektiven, Bielefeld 1993, S. 13–26, hier S. 22 f.
- 101 Feuer und Flamme. 200 Jahre Ruhrgebiet. Eine Ausstellung im Gasometer Oberhausen vom 22. Juli bis 1. November 1994, veranstaltet im Rahmen der Internationalen Bauausstellung Em-scher Park, Essen 1994.
- 102 Paolo Fumagalli: Museo d'arte e architettura, Lugano 1992, zitiert nach Daghild Bartels: Die Egomane des Architekten. In: Kursbuch 112 (Juni 1993), S. 107–121, hier S. 116.
- 103 Wolfgang Pehnt, ebd. S. 117.
- 104 Kirk Varnedoe/Adam Gopnik: High & Low. Moderne Kunst und Trivialkultur, München 1990 (englische Originalausgabe New York 1990).
- 105 Boris Groys: Die Erzeugung der Sichtbarkeit. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 28.1.1995 (Tiefdruckbeilage).
- 106 Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 9.12.1994. Dazu auch: L'Exposition imaginaire. The Art of Exhibiting in the Eighties, s-Gravenhage 1989.
- 107 Vgl. Anm. 55.
- 108 Vgl. dazu Gottfried Korff: Von der Leidenschaft (wie Anm. 88), S. 34.
- 109 Jean-François Lyotard: Immaterialien. Konzeption. In: ders.: Immaterialität und Postmoderne, Berlin 1985, S. 77–89.