

Theoretische und methodische Grundlagen

2.1 Vergleichende, transnationale und europäische Geschichtsschreibung

Der historische Vergleich ist eine traditionelle Methode der Geschichtsschreibung. Es gilt: Alles kann mit allem verglichen werden. Die Vergleiche können implizit oder explizit geschehen und sie können zwischen Staaten und Systemen, aber auch zwischen verschiedenen Gesellschaftsschichten und Wirtschaftsformen, Persönlichkeiten oder Ortschaften vorgenommen werden. Ständig, ohne es klar zu formulieren, wird in der Geschichtswissenschaft chronologisch verglichen – sprich: Was hat sich in einer bestimmten Phase gegenüber einer vorherigen Phase verändert oder vice versa.¹

Die transnationale Geschichte hat sich aus der Erkenntnis heraus entwickelt, dass bei dem Vergleich, der auch immer eine Abgrenzung bedeutet, stärker die Transfers und Verflechtungen untersucht werden müssen.² Die weitere Ausdifferenzierung dieser Ansätze hat zur Folge, dass wir über ein breites Spektrum an Methoden und Theorien in diesem Bereich verfügen.³ Eine Verbindung in Form von aufeinander aufbauenden Ansätzen des Vergleichs und der transnationalen Geschichte hin zu einer *histoire croisée* bieten sich für den vorliegenden Fall besonders an.⁴

Idealerweise geht der Vergleich über Beschreibung und Erklärung hinaus hin zu einer Entwicklung von Typologien. Grundsätzliche Kategorien des Vergleichs sind »Differenz« und »Übereinstimmung«, wobei lange und besonders bei der Nationalgeschichtsschreibung die Differenz, die Suche nach dem Exzeptionellen, im Vordergrund stand. Heute, unter anderen politisch-gesellschaftlichen Vorzeichen, sucht man eher nach

1 Vgl. Kaelble: Historischer Vergleich, 2012, S. 1.

2 Vgl. ebd., S. 8f. Dem folgte eine differenzierende Begriffsbildung: Hadler; Middell: Auf dem Weg zu einer transnationalen Geschichte Ostmitteleuropas, 2010, S. 8. Vgl. Gassert: Transnationale Geschichte, 2012, S. 11.

3 Vgl. Hadler; Middell: Auf dem Weg zu einer transnationalen Geschichte Ostmitteleuropas, 2010, S. 9.

4 Vgl. Budde; Conrad et al.: Vorwort, 2006, S. 11.

Gemeinsamkeiten.⁵ Dem Historiker stehen verschiedene Vorgehensweisen zur Verfügung: Eine Möglichkeit ist, alle untersuchten Fälle mit gleicher Intensität zu behandeln. Ein anderes Vorgehen besteht im asymmetrischen, um einen Kernfall gruppierten, exkursiven Vergleich. Die Anzahl der möglichen Fälle wird durch den Aufwand für die notwendige Kontextualisierung begrenzt.⁶

Die Kritik am historischen Vergleich hat zu einer Weiterentwicklung geführt. So wird der nach wie vor zentrale Ausgangs- und Referenzpunkt des Vergleichs, der (eigene) Nationalstaat, ebenso hinterfragt wie die Schwierigkeiten unterschiedlicher Quellenlagen und -zugänge, die von Sprachkenntnissen beeinflusst werden. Dazu sollen implizit oder explizit wertende Vergleichsmaßstäbe und Annahmen beispielsweise über ›Normalität‹ und vermeintlich teleologische Entwicklungslinien nach Möglichkeit transparent gemacht werden.⁷

Nach Hartmut Kaelble bleibt der entsprechend problembewusste Vergleich ein zentraler Bestandteil der moderneren transnationalen Geschichtsschreibung, die selbst bis dato noch keine elaborierte Methode oder konsistente Theorie gebildet hat. Mit dem in der »transnationalen Geschichte« enthaltenen Begriff der »Nation« wird der zentrale »Referenzpunkt« (Hannes Siegrist) deutlich gemacht. Diese Kategorie wird im Gegensatz zur klassischen Nationalgeschichtsschreibung und anders als in der Geschichte der internationalen Beziehungen vornehmlich in ihre über-nationalen Vernetzungen eingeordnet und untersucht.⁸ Eine transnationale Geschichtsschreibung hat folglich keineswegs zwangsläufig der Idee des Endes des Nationalstaates zu folgen, auch wenn ihr gelegentlich vorgeworfen wird, die große Bedeutung des Nationalstaats als besonders relevantem »lebensgeschichtlichen Bezugsrahmen« (bis zur »letztverbindlichen Sinngebungsinstanz« im Nationalismus) allzu leichtfertig zu übergehen.⁹ Eher im Gegenteil wird, unter Berücksichtigung seiner Verflechtungen, der Nationalstaat als ein wesentlicher Akteur und Gestaltungsraum betrachtet.¹⁰

Eine sinnvolle und hier verfolgte Synthese von Vergleich und transnationaler Geschichte bietet das Konzept der *histoire croisée* von Michael Werner und Bénédicte Zimmermann an, in der mit dem historischen Vergleich und der Transfergeschichte von Beginn der Untersuchung an der »überkreuzte Blick« gewählt wird: der kontinuierliche Blick auf das ›Andere‹ oder die ›Anderen‹ bei steter Reflektion des eigenen Standpunktes und Hintergrundes.¹¹ Dieser Ansatz betont folglich die Verflechtungen und Verschränkungen, ohne die Spezifika bestimmter Einheiten zu negieren, und bietet sich im Besonderen für die historische Untersuchung des zwar heute von starken Nationalstaa-

5 Kaelble: Historischer Vergleich, 2012, S. 1f. Vgl. für die gleichberechtigte Suchen nach Konvergenzen ebenso wie Divergenzen in der historischen Komparatistik: Haupt: Historische Komparatistik in der internationalen Geschichtsschreibung, 2006, S. 139.

6 Kaelble: Historischer Vergleich, 2012, S. 2.

7 Ebd., S. 6.

8 Gassert: Transnationale Geschichte, 2012, S. 1. Gassert nimmt Bezug auf: David Thelen, Hannes Siegrist, Karl Kaiser.

9 Wehler: Transnationale Geschichte – der neue Königsweg historischer Forschung? 2006, S. 173. Vgl. Bauerkämper: Wege zur europäischen Geschichte, 2011, S. 47f.

10 Vgl. Mann: Globalization, Macro-Regions and Nation-States, 2006, S. 22f.

11 Kaelble: Historischer Vergleich, 2012, S. 8f. Vgl. Werner; Zimmermann: Vergleich, Transfer, Verflechtung, 2002, S. 609, 617–619, 629, 633, 636.

ten, in seiner Geschichte aber von übernationalen Reichen geprägten Ostmitteleuropa an.¹² In der vorliegenden Arbeit soll dieses Vorgehen insofern adaptiert werden, als in allen Kapiteln kontinuierlich die verschiedenen Standpunkte sowie ihre Verbindungen eingebracht, reflektiert und schließlich unter Kenntlichmachung der eigenen Position zusammengeführt werden.

Für die Untersuchung eines pluralistisch verstandenen »europäischen Gedächtnisses« liegt nach Etienne François der Ansatz in der Anerkennung der transnationalen Verschränkung nationaler Gedächtniskulturen.¹³ Unter Bezug auf Pierre Nora stellt er zunächst allerdings fest, dass »Bekämpfung und Abgrenzung« zumeist bedeutender sind als »Gemeinsamkeit und Verflechtung«. Wenn man das Ziel der gegenseitigen Verständigung verfolgt, ist aber gerade in diesen Fällen die Suche nach Unterschieden und Gemeinsamkeiten besonders notwendig:

»Eingedenk dieser Erkenntnis scheint mir das genaue Wissen um die einzelnen Erinnerungskulturen den Blick für das zu schärfen, was das Gemeinsame an Europa ausmacht. Nach wie vor bin ich der Auffassung, dass nur aus einem vertieften Verständnis der Unterschiede das Gefühl einer echten gemeinsamen Zugehörigkeit erwachsen kann.«¹⁴

Bereits seit längerem werden die Entstehung »transnationaler Gemeinschaften und Prozesse identitärer Vergemeinschaftung jenseits nationaler Grenzen« untersucht.¹⁵ Joanna Wawrzyniak und Małgorzata Pakier sehen hier eine »[...] marriage of ›memory studies‹ with the European identity debate.«¹⁶ Viele der Wissenschaftler nehmen dabei selbst eine Doppelrolle als »scholars of memory« und »memory agents« ein.¹⁷ Der Wunsch nach einer vertieften europäischen Einigung auf Basis einer fortgesetzten historischen Verständigung tritt also durchaus in Kombination mit der Erforschung entsprechender Themen oder Phänomene auf. In Ostmitteleuropa wird von einigen Forschern die Idee einer »europäischen Erinnerung« und der dahinterstehenden theoretischen Konzepte als ein Ergebnis deutscher Geschichtspolitik oder aber zumindest des starken Einflusses der deutschen Erinnerungskultur auf die europäische Gemeinschaft seit den 1990er Jahren betrachtet.¹⁸ Dies ist für die vorliegende Arbeit von besonderer Relevanz und soll daher mitbedacht werden. Trotz aller Europarhetorik müssen natio-

12 Vgl. Hildermeier: Osteuropa als Gegenstand vergleichender Geschichte, 2006, S. 135. Siehe auch: Bauerkämper: Wege zur europäischen Geschichte, 2011, S. 48f. Jürgen Kocka stellte dazu schon 2000 fest: »Wer ›ostmitteleuropäische Geschichte‹ wirklich betreibt, hat per se ein transnationales Forschungsprogramm«; Kocka: Das östliche Mitteleuropa als Herausforderung für eine vergleichende Geschichte Europas, 2000, S. 170.

13 François: Europäische lieux de mémoire, 2006, S. 295f.

14 Nora: Nachwort, 2001, S. 686.

15 Gassert: Transnationale Geschichte, 2012, S. 11. Transnationale »Erinnerungsgemeinschaften« sollten nicht als unrealistisches Phänomen abgetan werden, sind diese doch in der Geschichte eher die Norm als die Ausnahme – zum Beispiel bei religiösen Erinnerungsgemeinschaften.

16 Pakier; Wawrzyniak: Memory and Change in Eastern Europe, 2016, S. 4.

17 Ebd., S. 6. Als Beispiele führen sie hier u.a. Aleida Assmann und Gesine Schwan an.

18 Ebd.

nale Prägungen der Erinnerungsdiskurse beachtet und auch bei der Besprechung der wissenschaftlichen Literatur berücksichtigt werden.

2.2 Erinnerung und Erinnerungskultur

Unter dem heute in Forschung und Öffentlichkeit gängigen Dachbegriff »Erinnerungskultur« versammeln sich verschiedene Konzepte aus unterschiedlichen Disziplinen. Zentral sind die Ideen eines kollektiven Gedächtnisses nach Maurice Halbwachs¹⁹ und die dazu komplementären Begriffe des kulturellen und kommunikativen Gedächtnisses von Jan und Aleida Assmann. Eine rege Rezeption löste auch das Konzept der Erinnerungsorte von Pierre Nora aus. Der Begriff Erinnerungskultur konkurriert mit verschiedenen Begriffen wie dem der Geschichtskultur von Jörn Rüsen.²⁰ Alle diese Konzepte wurden im Detail oder auch grundsätzlich kritisiert. Dennoch hat sich Erinnerungskultur als Leitbegriff der neuen Kulturgeschichtsschreibung in den 1990er Jahren in der Wissenschaftssprache etabliert.²¹ In einer umfassenden Definition steht der Terminus bei Christoph Cornelißen für einen

»formalen Oberbegriff für alle denkbaren Formen der bewussten Erinnerung an historische Ereignisse, Persönlichkeiten und Prozesse [...], seien sie ästhetischer, politischer oder kognitiver Natur. [...] Als Träger dieser Kultur treten Individuen, soziale Gruppen oder sogar Nationen in Erscheinung, teilweise in Übereinstimmung miteinander, teilweise aber auch in einem konfliktreichen Gegeneinander.«²²

Der funktionale Gebrauch der Vergangenheit für gegenwärtige Ziele, wie beispielsweise die historische Fundierung und Konstruktion von Gruppenidentitäten, wird hier stärker betont als bei dem sonst durchaus synonym verwendbaren Begriff der Geschichtskultur.²³ Als analytischer Dachbegriff scheint »Erinnerung« zudem gängige Begriffe der historischen Forschung wie »tradition, heritage, identity and culture« sinnvoll zu fassen und zugleich die Untertöne von »trauma, manipulability and multiplicity« zu integrieren.²⁴ Auch Katrin Pieper betont die politische Dimension von Erinnerungskultur durch den ihr inhärenten »starken appellativen Charakter: Es geht immer auch um die (Streit-)Frage, wer, was und wie zu erinnern ist.«²⁵

Mit dem vielfach konstatierten »Geschichts- oder Erinnerungsboom« ab den 1970er Jahren wuchs auch das Interesse an theoretischen Fragen und mündete schließlich in

19 Der Soziologe und Philosoph Maurice Halbwachs stellte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit dem Konzept des »kollektiven Gedächtnisses« die soziale und gegenwärtige Bedingtheit von persönlicher Erinnerung heraus.

20 Rüsen: Die fünf Dimensionen der Geschichtskultur, 2014.

21 Oesterle: Einleitung, 2005, S. 11.

22 Cornelißen: Erinnerungskulturen, 2012, S. 166.

23 Ebd., S. 166f. Vgl. Wolff: *Revising Eastern Europe*, 2006, S. 115-118. Vgl. für eine theoretische und methodologische Einführung zu nationalen und europäischen Erinnerungskulturen auch: Macdonald: *Memorylands*, 2013, S. 1-24.

24 Olick: Foreword, 2016, S. IX.

25 Pieper: *Resonanzräume*, 2010, S. 197.

die erinnerungskulturelle ›Explosion‹ der 1990er Jahre.²⁶ Einen bedeutenden Anteil daran hatte der französische Historiker Pierre Nora mit seiner mehrbändigen Reihe über die französischen Erinnerungsorte, »Les Lieux de mémoire«.²⁷ Noras vergleichsweise theoriearmes Konzept hat sich sowohl durch diese Offenheit als auch unter Loslösung von seinem kulturpessimistischen Impetus und durch eine weitere Dynamisierung des Ansatzes als ›Exportschlager‹ erwiesen.²⁸ Neben unzähligen Nachahmungen für andere Nationen sind – und dies ist für unseren Fall von Interesse – auch die transnationalen Varianten des Konzeptes ebenso wie regionale Ansätze entstanden. An erster Stelle seien hier die fünf Bände der »Deutsch-Polnischen Erinnerungsorte« (2012-2015)²⁹, aber auch die »Schlesischen Erinnerungsorte« (2005)³⁰ sowie die dreibändigen »Europäischen Erinnerungsorte« (2012)³¹ genannt.

Ebenfalls eine große Wirkung hat das auf den Ideen von Maurice Halbwachs aufbauende und fortlaufend weiterentwickelte Konzept des *kollektiven, kommunikativen und kulturellen Gedächtnisses* von Jan und Aleida Assmann entfaltet. Aleida Assmann hat ein dynamisches Verständnis vom kollektiven Gedächtnis entwickelt, in dem dessen Prozesshaftigkeit und Konstruktionscharakter betont wird.³² Ein solches Gedächtnis sei eine soziale Notwendigkeit, um Gemeinschaften »Rückversicherung und Orientierung« bieten zu können.³³ Das kulturelle Gedächtnis einer Gemeinschaft manifestiere sich weniger als das kommunikative Gedächtnis in mündlicher Tradierung, sondern vielmehr in festgesetzten Riten und Institutionen und bilde mit seinen stabilen Ausdrucksformen ein epochenübergreifendes Konstrukt.³⁴ Mit diesem wird zumeist auf eine Vergangenheit rekurriert, um Gemeinschaft zu stiften, verbindliche Regeln und Hand-

26 Für den Erinnerungsboom bezogen auf Flucht und Vertreibung vgl. Frevert: Geschichtsvergessenheit und Geschichtsversessenheit revisited, 2003, S. 6-13. Siehe auch: Röger: Flucht, Vertreibung und Umsiedlung, 2011, S. 79.

27 In diesen skizzieren er und weitere Autoren materielle und immaterielle »Erinnerungsorte« der französischen Nation. Dabei vertritt Nora grundsätzlich einen konservativen, kulturpessimistischen Standpunkt, indem er deren lexikalische Zusammenfassung für notwendig erachtet, da durch die Moderne der früher funktionierende Transfer gesellschaftlicher Erinnerung, z.B. durch mündliche Weitergabe, bedroht sei. Siehe: Beier-de Haan: Geschichtskultur in der Zweiten Moderne, 2000, S. 12. Vgl. Cornelißen: Erinnerungskulturen, 2012, S. 172f.

28 Vgl. Erll: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, 2017, S. 20-23.

29 Hahn; Traba; Loew: *Deutsch-polnische Erinnerungsorte*, 2012-2015.

30 Czapliński; Hahn et al. (Hg.): *Schlesische Erinnerungsorte*, 2005.

31 Boer; Duchhardt et al. (Hg.): *Europäische Erinnerungsorte*, 2012. Vgl. François: *Europäische lieux de mémoire*, 2006. Górný und Kończal untersuchen in ihrem Aufsatz, warum Noras Konzept, abgesehen von den Deutsch-Polnischen Erinnerungsorten, vergleichsweise wenig Niederschlag in Osteuropa (und andernorts) gefunden hat: Górný; Kończal: *The (Non-)Travelling Concept of Les Lieux de Mémoire*, 2016.

32 Assmann: *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur*, 2013, S. 17.

33 Ebd., S. 22.

34 Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit*, 2006, S. 51-54. Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, 2017, S. 24-26. Siehe für die Kritik eines elitären Kulturbegriffs in diesem Konzept sowie die schwierige analytische Trennung zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis: Hallama: *Geschichtswissenschaften, Memory Studies und der passive Turn*, 2012, S. 21-23.

lungsmuster zu setzen sowie Herrschaft zu legitimieren.³⁵ Gesellschaftliche Gruppen versuchen zumeist, ihr kulturelles Gedächtnis als alleingültiges durchzusetzen, also eine Hegemonie im Wettbewerb der konkurrierenden Erinnerungsmodelle zu erzielen.³⁶ Woran und wie erinnert wird, ist somit Teil gesellschaftlicher Aushandlungsprozesse.³⁷ Die Schaffung und Festigung eines gemeinsamen, in der Vergangenheit fundierten Selbstverständnisses hat zudem eine Orientierungsfunktion für Gegenwart und Zukunft.³⁸

Trotz der bereits früh geäußerten Kritik an der Vorstellung, dass Gemeinschaften ein kollektives Gedächtnis besitzen können, ist das Bild eines homogenen Gedächtnisses von Gruppen und Nationen in der politischen und medialen Öffentlichkeit sehr beliebt.³⁹ Nicht nur für die heutigen hochpluralisierten Gesellschaften erscheinen Vorstellungen von einheitlichen Erinnerungsgemeinschaften abwegig;⁴⁰ Überlegungen zu einer Erinnerungskultur haben vielmehr eine Vielfalt, also Erinnerungskulturen zu berücksichtigen.⁴¹ Ein kollektives Gedächtnis kann folglich nur eingeschränkt als ein zeitweise in der (medialen) Öffentlichkeit vorherrschendes, aber grundsätzlich nie als konkurrenzloses Geschichtsbild betrachtet werden. Je nach Gesellschaft und politischem System unterscheidet sich das in der offiziellen Erinnerungskultur zugelassene Ausmaß an Vielfalt der Erzählungen und Formen der Erinnerung.

Ein vergleichsweise neues Phänomen sind die bereits diskutierte Frage eines europäischen Gedächtnisses und damit verbunden transnationale Aushandlungsprozesse

-
- 35 Erll: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, 2017, S. 4, 13, 25f., 111f. Vgl. Cornelißen: Erinnerungskulturen, 2012, S. 168. Siehe auch: Grütters: Das Gedächtnis der Deutschen, 2009, S. 67.
- 36 Erll: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, 2017, S. 114f. Vgl. Ullrich: Diskursanalyse, Diskursforschung, Diskurstheorie, 2008, S. 23f.
- 37 Vgl. Bauerkämper: Deutsche Flüchtlinge und Vertriebene, 2010, S. 477.
- 38 Assmann: Formen des Vergessens, 2016, S. 37.
- 39 Vgl. Assmann: Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur, 2013, S. 10. Tremel und Krüger schreiben hierzu: »Die Medien und insbesondere die Film- und Fernsehindustrie spiegeln und intensivieren diese rückwärtsgerichtete Identitätsmaschine und insbesondere deren nationalen Fokus, erzählt doch auch die Flut der in den letzten Jahren produzierten Geschichtsdramen und –dokus fast ausschließlich national oder gar völkisch ausgerichtete Geschichte [...].« Tremel; Krüger: Jenseits der Nation, zukünftig, 2009, S. 350f. Siehe auch: Peters: Revolution der Erinnerung, 2016, S. 28.
- 40 Cornelißen: Erinnerungskulturen, 2012, S. 175. Vgl. Erll: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, 2017, S. 13. Vgl. für die Kritik und weitere Modelle: ebd., S. 85–88.
- 41 Cornelißen: Erinnerungskulturen, 2012, S. 175. Zur Kritik am Konzept von Jan und Aleida Assmann vgl. Jureit; Schneider: Gefühlte Opfer, 2011, S. 12, 54–76. Siehe: Assmann (Assmann: Auf dem Weg zu einer europäischen Gedächtniskultur? 2012, S. 35f.), die in Bezug auf das Holocaustgedenken von einer europäischen und globalen Erinnerungsgemeinschaft spricht. Vgl. kritisch zu Assmann und für die Forderung nach einer stärkeren Berücksichtigung sozialer, temporaler und generationaler Differenzierung einer »kritischen Erinnerungsforschung«, die »deren Konstruktion durch die Politik, die Medien und gesellschaftliche Interessengruppen untersucht« und innere Differenzen der Gesellschaften stärker hervorhebt: Ther: Der Diskurs um die Vertreibung, 2008, S. 45f. Vgl. zur Mehrdimensionalität von offiziellem und individuellem oder marginalisiertem Gedächtnis: Bauerkämper: Das umstrittene Gedächtnis, 2012, S. 13f.

über ein europäisches, respektive globales Erinnern.⁴² Für die vorliegende Fragestellung gilt es, zwei Möglichkeiten zu berücksichtigen: transnationale Diskurse mit dem Ziel, in die eigene nationale Erinnerungskultur hineinzuwirken, wie zum Beispiel die aktuellen polnischen Reparationsforderungen an Deutschland, die häufig als primär innenpolitisches Instrument verstanden werden, oder aber mit dem Fokus, anderen Gesellschaften die eigenen Erfahrungen und Bewertungen näher zu bringen.

Nach der intensiven Beschäftigung mit Fragen des *Erinnerns* und der Durchsetzung des politischen Erinnerungsgebotes in der westlichen Öffentlichkeit wird zunehmend der Frage nach der Bedeutung des *Vergessens* in Erinnerungskulturen nachgegangen.⁴³ David Rieff hat ein starkes Plädoyer für das Vergessen als innergesellschaftliche sowie zwischenstaatliche Konfliktlösung oder zumindest als deren Begleitung gehalten.⁴⁴ Aleida Assmann hat hierzu ebenfalls eine Monographie veröffentlicht, in der sie differenzierter als Rieff die Bedeutung des Vergessens anhand verschiedener Beispiele betrachtet.⁴⁵ Erinnern und Vergessen gehören fundamental zusammen; sie lassen sich auf gesellschaftlicher Ebene zum Teil steuern, aber keineswegs zwangsläufig erfolgreich. Assmann sieht das Vergessen aber nicht als unmittelbare Konfliktlösung, sondern als mögliches Ende eines Aufarbeitungsprozesses – andernfalls droht das in der Vergangenheit inhärente Konfliktpotenzial zu einem anderen Zeitpunkt wieder hervorzudrängen oder latent die Stimmungen innerhalb und zwischen den Gruppen auf negative Weise zu beeinflussen.⁴⁶

Bei einer erinnerungskulturellen Untersuchung kann man sich auf eine Art von Medium fokussieren, quasi ›sortenrein‹ arbeiten.⁴⁷ Für die Gewinnung eines möglichst vielfältigen Bildes, besonders bei der Untersuchung ›nationaler‹ Erinnerungskulturen, bietet sich aber eine um einen Schwerpunkt gruppierte Vielfalt der untersuchten Medien an, in dem hier vorliegenden Fall um den Fixpunkt der Museen und fokussiert auf die politische Ebene der Auseinandersetzungen. Schließlich wird der soziokulturelle Kontext der Erinnerungskultur getragen von verschiedenen »Medien, Symbolen und Institutionen« – und nur »die Untersuchung von Erinnerungsakten innerhalb einer bestimmten

42 Cornelißen geht hierbei jedoch mit den Akteuren hart ins Gericht und sieht in den Auseinandersetzungen auf europäischer/internationaler Ebene diese oft nur als »Forum«, welches für nationalstaatliche Erinnerungskonflikte missbraucht wird: Cornelißen: *Erinnerungskulturen*, 2012, S. 180. Vgl. zur Persistenz der auf die Nation fokussierten Erinnerung: Gerhards; Breuer et al.: *Kollektive Erinnerungen der europäischen Bürger im Kontext von Transnationalisierungsprozessen*, 2017, S. 245, 257. Vgl. Kap. 8, S. 522.

43 So ist Erinnern im Vergleich zum Vergessen die Ausnahme. Sie muss zumeist aktiv gestaltet werden, wohingegen Vergessen der natürliche Verfallsprozess ist: Assmann: *Formen des Vergessens*, 2016, S. 30. Nach Bergem (in Bezug auf Christa Wolfs Roman *Stadt der Engel*) ist »Erinnern mit dem Vergessen durch das Kriterium der Selektion verbunden«. Bergem: *Geschichtspolitik und Erinnerungskultur*, 2010, S. 233.

44 Rieff: *In Praise of Forgetting*, 2016. Siehe besonders: S. 127-145.

45 Assmann: *Formen des Vergessens*, 2016.

46 Ebd., S. 66. Eine ähnliche Argumentation verfolgen: Marszałek-Kawa; Wawrzyński et al.: *The Politics of Memory* (Vol. II), 2017, S. 168. Vgl. ausführlich zur »friedensstiftenden Kraft des Vergessens«: König: *Paradoxien der Erinnerung*, 2011, S. 45-51.

47 Vgl. Pickering; Keightley: *Memory, Media and Methodological Footings*, 2016, S. 46.

Erinnerungskultur lässt Rückschlüsse auf die Art und das Funktionieren des kollektiven Gedächtnisses zu, das sich als solches einer Untersuchung generell entzieht.«⁴⁸ Dies ist insofern relevant, da moderne Medien in Form von Zeitungen, Radio und Fernsehen sowie zunehmend auch digitalen Medien ein integraler Faktor als Träger und Akteur der Erinnerungskultur sind.⁴⁹ Bei der Untersuchung einzelner Elemente und der von ihnen vermittelten Narrative geht es nicht – oder nicht primär – darum, ob sie die Geschichte *wahr* oder *falsch* darstellen, sondern warum, wie und mit welchem Effekt sie erzählt wird.⁵⁰

Zur umfassenden Beschreibung von Erinnerungskulturen gehört auch die Frage des *impacts* von erinnerungskulturellen Institutionen und Akteuren auf individuelle Einstellungen und Wissensbestände.⁵¹ Wie bei der Museumsanalyse noch ausführlicher zu besprechen sein wird, unterliegt die Rezeptionsforschung besonderen methodischen Schwierigkeiten. Für die vorliegende Fragestellung sind jedoch primär deren Materialisierungen von Bedeutung; die Frage der darüber hinausgehenden Wirkungen ist aufgrund ihrer häufig spekulativen Basis dagegen nur als Ergänzung von Interesse.⁵²

2.3 Geschichtspolitik

Erinnerungskultur und Geschichtspolitik werden häufig als Begriffspaar verwendet und sollen auch hier sinnvoll zusammengedacht werden.⁵³ Stefan Troebst hat 2014 in einer knappen Skizze eine Definition von Geschichtspolitik formuliert, mit der er einen pragmatischen Ansatz verfolgt und diese als ein »Politikfeld ähnlich wie etwa Sozialpolitik oder Gesundheitspolitik« betrachtet. Vergleichbar mit diesen wird die Geschichtspolitik von unterschiedlichen politischen Instanzen und Akteuren geprägt und hat verschiedene Gegenstände als Handlungsfeld, darunter historische Jubiläen und Gedenktage, Denkmalbau, Gedenkstättenpflege, Einrichtung oder Steuerung von Geschichtsmuseen. Strukturelle Hintergründe wie die Staatsform sind hier einzubeziehen. Verschiedene Wissenschaftsrichtungen untersuchen dieses per definitionem interdisziplinäre Feld.⁵⁴ Die immanente politische Dimension unterstreicht Edgar

48 Tomann: *Geschichtskultur im Strukturwandel*, 2016, S. 78f.

49 Vgl. Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, 2017, S. 135-137. Siehe auch: Becker: *Geschichtspolitik in der »Berliner Republik«*, 2013, S. 61. Vgl. zur Bedeutung der modernen Medien für den »Vertreibungsdiskurs«: Margalit: *Guilt, Suffering, and Memory*, 2010, S. 268-274.

50 Vgl. Olick: *Foreword*, 2016, S. IX-XI.

51 Vgl. Moller: *Erinnerung und Gedächtnis*, 2010, S. 11.

52 Vgl. in Bezug auf die Rezipientenforschung im Museum: Heinemann: *Krieg und Kriegserinnerung im Museum*, 2017, S. 53f.

53 Siehe: Bergem: *Geschichtspolitik und Erinnerungskultur*, 2010. Troebst konstatiert leicht ironisch, dass das »Tandem »Geschichtspolitik und Erinnerungskultur« [...] seiner Komplementarität wegen [...]« derzeit en vogue sei: Troebst: *Geschichtspolitik*, 2014, S. 13f. Vgl. Leschnik: *Erinnerungskultur und Geschichtspolitik in Polen*, 2018, S. 21-32. Vgl. die Arbeit von A. Assmann, die aus erinnerungskultureller Perspektive verschiedene geschichtspolitische Fälle diskutiert: Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit*, 2006.

54 Troebst: *Geschichtspolitik*, 2014. Vgl. Meyer: *Memory and Politics*, 2010, S. 179.

Wolfrum in seinem Lexikonartikel zu »Geschichtspolitik«, die sich um die »zentralen Kategorien« von »Interesse, Macht und Herrschaft« dreht.⁵⁵

Unstrittig ist, dass Geschichtspolitik schon immer betrieben wurde. Dies betrifft sowohl innergesellschaftliche Aushandlungsprozesse wie auch zwischenstaatliche Beziehungen, beispielsweise das Vergessensgebot im Westfälischen Frieden.⁵⁶ Troebst sieht den Ursprung des Begriffes der Geschichtspolitik in der alten Bundesrepublik und dessen Entstehung im Umfeld des Historikerstreites. Sich von diesem Ursprung emanzipierend, wurde er bald als Begriff wie als Forschungsansatz übernommen, so in Polen mit dem Begriff der *polityka historyczna* und international mit dem der *politics of history* oder der *politics of memory*.⁵⁷

Erste Maßstäbe für den zunächst spezifisch deutschen Kontext setzte Norbert Frei mit seinem 1996 erschienenen Standardwerk, in dem er Vergangenheitspolitik als abgeschlossene Epoche der politisch-juristischen Aufarbeitung in der Bundesrepublik Deutschland nach 1945 beschrieb.⁵⁸ Mittlerweile ist die Begrifflichkeit hiervon gelöst und wird auch auf andere Fälle als mehr oder minder ausdefinierter Begriff für den politisch-juristischen Umgang mit diktatorischen Vergangenheiten bezogen.⁵⁹ Wolfrum veröffentlichte 1999 sein Grundlagenwerk zur »Geschichtspolitik in der Bundesrepublik Deutschland.« Hierin hat er einen offeneren Begriff der Geschichtspolitik eingeführt:

»Geschichtspolitik ist ein Handlungs- und Politikfeld, auf dem verschiedene Akteure Geschichte mit ihren spezifischen Interessen befrachten und politisch zu nutzen suchen. Sie zielt auf die Öffentlichkeit und trachtet nach legitimierenden, mobilisierenden, politisierenden, skandalisierenden, diffamierenden u.a. Wirkungen in der politischen Auseinandersetzung.«⁶⁰

Bezüglich der Akteure sieht Wolfrum vor allem einen »top-down«-Ansatz, in dem politische Eliten sich historischer Argumentationen, Inszenierungen und Identitäten bedienen und damit zugleich diese sowie die politische als auch die Erinnerungskultur prägen.⁶¹

55 Wolfrum: Geschichtspolitik, 2011, S. 207.

56 Vgl. Assmann: Formen des Vergessens, 2016, S. 57-63. Siehe auch: Becker: Geschichtspolitik in der »Berliner Republik«, 2013, S. 192.

57 Troebst: Geschichtspolitik, 2014, S. 2f. Auch hier kursieren unterschiedliche Begriffe wie »history politics«, jedoch scheint sich »politics of history« durchzusetzen. Vgl. ausführlich zur »Begriffsgeschichte der Geschichtspolitik«: Becker: Geschichtspolitik in der »Berliner Republik«, 2013, S. 114-123. Vgl. für eine Definition der *politics of memory*: Marszałek-Kawa; Wawrzyński et al.: The Politics of Memory (Vol. II), 2017, S. 167f.

58 Frei: Vergangenheitspolitik, 2012 (1996).

59 Meyer: Memory and Politics, 2010, S. 175.

60 Wolfrum: Geschichtspolitik in der Bundesrepublik Deutschland, 1999, S. 25-26.

61 Ebd., S. 2, 26. Vgl. Troebst: Geschichtspolitik, 2014, S. 5. Vgl. für eine knappe Besprechung des Ansatzes von Wolfrum auch: Becker: Geschichtspolitik in der »Berliner Republik«, 2013, S. 132-134.

Auffällig spät hat sich die Politikwissenschaft dem Themenfeld der Geschichtspolitik geöffnet.⁶² Der Politikwissenschaftler Manuel Becker hat 2013 eine Monographie zur »Geschichtspolitik in der ›Berliner Republik‹« vorgelegt; darin definiert er den Begriff »Geschichtspolitik« als Oberbegriff für jede Form der Verwendung von Geschichte im Bereich der Politik. Diese untergliedert er weiter in zwei Unterkategorien: zum einen die »instrumentelle Verwendung«, vor allem zur Legitimierung politischen Handelns, zum anderen die »materielle Verwendung« – dieser ordnet er die Vergangenheitspolitik sowie die Erinnerungspolitik unter, die in Demokratien klassischerweise die Organisation von Feierlichkeiten oder von Museums- und Ausstellungsprojekten beinhaltet.⁶³ Unterstrichen werden muss, dass geschichtspolitische Akteure durch den spezifischen gesellschaftlichen und historisch-kulturellen Rahmen und somit in ihrer Konstruktion von Geschichte beschränkt sind.⁶⁴ Becker konstatiert im weiteren Zusammenhang, dass der Erfolg eines vermittelten Geschichtsbildes, dessen »Faktenarmut [...] mit einer starken Emotionalisierung [korrespondiert]«, darin bestehe, »komplexe historische Zusammenhänge und deren wertende Interpretationen auf zumeist lediglich ein verkürztes Schlag- oder Stichwort zu reduzieren.«⁶⁵

Reinhart Koselleck äußert sich ablehnend gegenüber der geschichtswissenschaftlichen Verwendung des Begriffs »Geschichtspolitik« – die Aufgabe der Wissenschaft sei es, sich nicht von einer solchen vereinnahmen zu lassen und dem ideologischen Betreiben von Geschichte eine ideologiekritische, politikferne Wissenschaft entgegenzusetzen.⁶⁶ Anders positioniert sich Frei, der es als eine originäre Aufgabe einer »kritischen Geschichtswissenschaft [sieht], über geschichtspolitische Instrumentalisierungen aufzuklären«.⁶⁷ Ein weiteres Diskussionsfeld ist die Frage, inwieweit demokratische Staaten Geschichtspolitik betreiben dürfen oder sollen. Eine entsprechende Bewertung hängt von der Art und Weise der Geschichtspolitik ab. Nach Wolfrum kann diese neben den erwähnten machtpolitischen Zwecken auch einer politisch-pädagogischen Aufgabe dienen: Lernen über und aus der Geschichte für ein reflektiertes historisches Bewusstsein sowie das damit verbundene Diskutieren von Deutungskonkurrenzen kann in einer demokratisch strukturierten Gesellschaft als »öffentlicher Wettstreit der Erinnerungen ausgetragen« werden.⁶⁸ Becker folgt hierin Wolfrum, indem er Geschichtspolitik als »naturgemäß existierendes und legitimes Mittel« demokratischer

62 Ausführlich hat sich der Politikwissenschaftler Helmut König mit dem Gedächtnisthema auseinandergesetzt und beklagt, dass dieses politisch zentrale Feld viel zu lange von der Politikwissenschaft vernachlässigt worden sei: König: Politik und Gedächtnis, 2008.

63 Becker: Geschichtspolitik in der »Berliner Republik«, 2013, S. 198–201.

64 Kubik; Bernhard: A Theory of the Politics of Memory, 2014, S. 9. Ebenso: Becker: Geschichtspolitik in der »Berliner Republik«, 2013, S. 78. Berger/Niven unterstreichen die Bedeutung des Nationalstaates im 19. und 20. Jahrhundert bei der Definierung der Nationalgeschichte, die aber schon damals »never the only show in town« waren: Berger; Niven: Writing the History of National Memory, 2014, S. 151.

65 Becker: Geschichtspolitik in der »Berliner Republik«, 2013, S. 90.

66 Vgl. für eine Zusammenfassung des Standpunktes von Koselleck: Troebst: Geschichtspolitik, 2014, S. 7.

67 Frei: Rückruf der Erinnerung, 2006, S. 174f.

68 Wolfrum: Geschichtspolitik, 2011, S. 207f.

Staaten beschreibt, »in deren Rahmen eine faire politische Auseinandersetzung prinzipiell möglich ist.«⁶⁹ Dabei dienen »geschichtspolitische Kontroversen [...] einer Gesellschaft zur Schärfung und Bewusstwerdung ihres Wertefundaments und in konkreten geschichtspolitischen Maßnahmen legt der Staat Zeugnis gegenüber seiner Vergangenheit und damit gegenüber seinem Selbstverständnis ab.«⁷⁰

Für das Verhältnis von Geschichtswissenschaft und Geschichtspolitik weist Martin Sabrow darauf hin, dass es im Zuge des »epochalen Paradigma[s] der ›Aufarbeitung‹ zu einer breiten wechselseitigen Anerkennung von Politik und Wissenschaft gekommen ist, dabei aber nur selten »die Risiken dieser *liaison dangereuse* von Geschichtspolitik, Zeitzeugenkultur und Wissenschaft [...] ins Bewusstsein treten.«⁷¹ Dieses häufig »einvernehmliche Zusammenwirken« in der Bundesrepublik Deutschland wirke dem Anspruch entgegen, dass »nur und immer nur die Infragestellung des allgemein Anerkannten die Weiterentwicklung der Wissenschaft sichert.«⁷²

Aleida Assmann sieht derzeit zwei grundsätzlich unterschiedliche Arten von Geschichtspolitik als vorherrschend an. Das eine ist ein klassisches Modell, in dem die Aufgabe der Geschichtspolitik darin liegt, die »nationale Identität zu stützen und zu zelebrieren« und die dafür faktisch nur drei Rollen zulässt: die des Sieges, des heldenhaften Widerständlers oder des passiven Opfers des Bösen. Diese Rollen können vermischt werden. Eine derartige Form betont lange und positiv verstandene Kontinuitäten. Auf der anderen Seite ist eine »Politik der Reue« zu sehen, die neben den eigenen Opfern verstärkt die Opfer der eigenen Nationalgeschichte in den Mittelpunkt stellt. Diese betont konsequenterweise »Bruch und Wandel«, um sich von diesen Vergangenheiten abzugrenzen.⁷³

Becker weist darauf hin, dass das Politikfeld »Geschichte« so heterogen ist, dass »je nach konkretem zu untersuchendem Phänomen unterschiedliche methodische Herangehensweisen« sowie ein flexibles »theoretisches Gehäuse« erforderlich sind.⁷⁴ Für die geschichtspolitische Analyse werden häufig staatliche sowie hervorgehobene Akteure herangezogen, Koselleck spricht in einer ironischen Wendung von den »sieben Ps, die darüber befinden, was kollektiv, was *als* Kollektiv zu erinnern sei: die Professoren, die Politiker, die Priester, die Pädagogen, die Poeten, die Publizisten und die PR-Spezialisten. Gegen dieses plurale Kollektiv gilt es, das Recht auf die eigene Erinnerung, das heißt auf die unaustauschbare Eigenerfahrung, zu schützen.«⁷⁵ Während Troebst anerkennt, dass Koselleck mit seiner Vorstellung dieses Kollektives »(national-) staatliche Akteure wie Präsidialverwaltungen, Regierungen, Ministerien, Behörden, Gebietskörperschaften, Kommunen, Bildungseinrichtungen u.a., desgleichen nicht-staatliche Akteure wie politische Parteien, Medien, Unternehmen, Gewerkschaften, Kirchen, Kultur- und Wissenschaftseinrichtungen, Museen, Gedenkstätten, Literaten,

69 Becker: Geschichtspolitik in der »Berliner Republik«, 2013, S. 191f.

70 Ebd., S. 192.

71 Sabrow: Geschichte als Instrument, 2013, S. 9f.

72 Ebd., S. 10.

73 Assmann: Ist die Zeit aus den Fugen? 2013, S. 308–311.

74 Becker: Geschichtspolitik in der »Berliner Republik«, 2013, S. 191.

75 Koselleck: Der 8. Mai zwischen Erinnerung und Geschichte, 2006, S. 16f.

Intellektuelle etc.« einfängt, bleiben andere, zivilgesellschaftliche Akteure indes unbeachtet. Bei »Opfergruppen, Aufarbeitungsinitiativen oder Geschichtsvereine[n]«, aber auch dem »Familiengedächtnis« handele es sich aber gerade um solche Akteure, die für das Politikfeld Geschichte nicht vernachlässigt werden dürften.⁷⁶

Die Akteure werden von Becker in zwei Gruppen unterteilt, die der »Akteure bzw. Konstrukteure« und die der »Adressaten bzw. Rezipienten« – die Grenzen zwischen diesen Gruppen können aber je nach Situation fließend sein und die Rollen wechseln.⁷⁷ Er weist weiter auf die Diskussion um die »unumgängliche Standortgebundenheit des Forschers« hin, die besonders bei gegenwärtigen geschichtspolitischen Fragen zum Tragen kommt. Diese wendet er allerdings – trotz des »in höchstem Maße normativ aufgeladene[n] und von Machtinteressen beherrschte[n] Feld[es]« – positiv:

»Der Forscher muss daher besonders vorsichtig bei der Beurteilung geschichtspolitischen Handelns vorgehen. Dennoch liegt hier als [...] Prämisse die Annahme zu Grunde, dass Geschichtspolitik wissenschaftlich seriös analysiert und nach vorab sauber definierten, objektiven Maßstäben beurteilt werden kann. Konkrete geschichtspolitische Untersuchungen sollten sich von der Maßgabe leiten lassen, dass gerade im Bewusstsein von Normativität und Standortgebundenheit des Forschers ein möglichst hoher Grad an Objektivität und Neutralität erzielt werden kann.«⁷⁸

Für die notwendige und gewünschte kritische Bewertung von Geschichtspolitik muss der Forscher deren Argumentation und Handlungen auf (historische) »Zulänglichkeit bzw. Unzulänglichkeit« hin prüfen.⁷⁹

In einer Untersuchung, die einen transnational vergleichenden Anspruch hat, stellt sich die Frage, inwiefern auch Geschichtspolitik transnational erforscht werden kann und welche Vorarbeiten auf diesem Feld bereits geleistet worden sind. Troebst hat herausgestellt, dass eine solche Untersuchung für Ostmitteleuropa immer noch ein Forschungsdesiderat ist. Dabei böte sich gerade hier aufgrund der »Beziehungshaftigkeit der Erinnerungskulturen [...] samt ihren geschichtspolitischen Aktionsmustern« eine transnationale Perspektive an, denn diese »Beziehungshaftigkeit« sei deutlich ausgeprägter als »diejenige des südlichen, nördlichen, zentralen und westlichen Europa«.⁸⁰ In dieser überwiege eine »konfliktvolle« Verflechtung, die sich entsprechend immer wieder in »geschichtspolitischen Rivalitäten« niederschlage und bei der eine nachhaltige Verständigung nach wie vor die Ausnahme sei.⁸¹ Jeffrey K. Olick hat grundsätzlich darauf hingewiesen, dass die häufig als beispielhaft betrachteten Erinnerungskulturen des Westens, zum Beispiel Deutschlands und Frankreichs, herangezogen und daraus

76 Troebst: Geschichtspolitik, 2014, S. 9.

77 Becker: Geschichtspolitik in der »Berliner Republik«, 2013, S. 194. Becker konstatiert, dass der Fokus auf die (politischen) Eliten »in ihrer Funktion als Sinnproduzenten« und auf deren Kontroversen [...] wertvolle Rückschlüsse auf die politische Kultur eines Gemeinwesens [verspricht].« (ebd., S. 113).

78 Becker: Geschichtspolitik in der »Berliner Republik«, 2013, S. 192.

79 Ebd., S. 193.

80 Troebst: Geschichtspolitik, 2014, S. 15. Siehe für eine ähnliche Einschätzung auch: Kubik; Bernhard: A Theory of the Politics of Memory, 2014, S. 7.

81 Vgl. Troebst: Geschichtspolitik, 2014, S. 17–19.

Verallgemeinerungen über die Frage der Erinnerungskultur abgeleitet werden. Bei der Betrachtung osteuropäischer Erinnerungskulturen wird aber deutlich, dass diese keineswegs paradigmatisch sind und die daraus abgeleiteten Schlussfolgerungen falsch sein können.⁸²

In seinem Papier zu »Erinnerungskultur und Geschichtspolitik in der historischen Forschung zum östlichen Europa« sieht Peter Haslinger im vermeintlichen Unterschied zu Westeuropa, dass geschichtspolitische Fragen sowohl innerhalb der Gesellschaften als auch zwischen den Gesellschaften als Anlass von Konflikten oder konfliktverschärfend wirken. Als eine Ursache dafür notiert er den »quellengesättigten Positivismus« der heutigen ostmitteleuropäischen Geschichtswissenschaft, die auf den schematischen Marxismus-Leninismus folgte und sich mit nachholendem »nation building« verband. Trotz manch anderer Erwartungen ist auch hier zu konstatieren, dass keine simple Übernahme westlicher Forschungstraditionen und Perspektiven erfolgte, sondern komplexe Adaptionen stattfanden. Haslinger weist darauf hin, dass die geschichtspolitischen Aktivitäten in Ostmitteleuropa häufig wesentlicher direkter sind: »Initiativen [...], die das Anliegen verfolgen, auf der Deutungsfolie innenpolitischer Lagerbildung eindeutig zuzuordnende, aber national ausgestaltete Erinnerungsangebote zu formulieren und medialisieren.« Letztlich habe das für die kommunistischen Systeme maßgebliche »ideologiegeleitete Erinnerungsmanagement« die Transformationsphase nach 1989 überstanden und werde in gewandelter Form weiter verfolgt.⁸³ Diese verschiedenen Hintergründe sollen in der vorliegenden Arbeit zusammen mit den weiteren hier angeführten Überlegungen mitbedacht werden.

2.4 Historische Diskursanalyse und Diskursgeschichte

Die Überlegungen zu Erinnerungskultur und Geschichtspolitik haben bereits die Bedeutung von Aushandlungsprozessen deutlich gemacht. Diese können im Rahmen der untrennbar mit dem Namen Michel Foucault verbundenen Diskursanalyse untersucht werden.⁸⁴ Die vorliegende Arbeit greift auf die für die Geschichtswissenschaft weiterentwickelten Ansätze sowie praktische Umsetzungen als Beispiele zurück.⁸⁵ Hier haben sich zwei Oberbegriffe etabliert: die *Diskursgeschichte* und die *Historische Diskursanalyse*, deren inhaltliche Differenz aber nicht immer ganz klar ersichtlich ist.⁸⁶ Für die vorliegende Arbeit wird dem Verständnis von Achim Landwehr gefolgt, die *Diskursgeschichte* als historische Forschungsrichtung aufzufassen, welche die Rekonstruktion und Unter-

82 Olick: Foreword, 2016, S. X.

83 Haslinger: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik in der historischen Forschung zum östlichen Europa, 2007.

84 Vgl. für die sinnvolle Verknüpfung der Theorien der Erinnerungskultur und der Diskursanalyse: Haslinger: Diskurs, Sprache, Zeit, Identität, 2006, S. 36.

85 Vgl. für die Beliebtheit von Foucault in Dissertationseinleitungen und die zumeist unklare Verwendung von diesem: Graf: Diskursanalyse und radikale Interpretation, 2006, S. 75.

86 Haslinger: Diskurs, Sprache, Zeit, Identität, 2006, S. 27.

suchung vergangener Diskurse zum Gegenstand und die *Historische Diskursanalyse* als ihre Methode hat.⁸⁷

Wissenschaftler kritisieren wiederholt, dass sich eine Beliebigkeit in der Verwendung des Diskursbegriffes eingeschlichen hat: Alles kann scheinbar als Diskurs betrachtet werden.⁸⁸ Ebenso wie Erinnerungskultur und Geschichtspolitik hat sich der Begriff im allgemeinen Sprachgebrauch eingebürgert. In der Wissenschaft haben sich zwei Tendenzen herauskristallisiert: zum einen, den Diskurs als »Korpus von (schriftlichen und/oder mündlichen Texten)« zu verstehen, zum anderen »eher [als] ein Regelsystem, welches alle möglichen Aussagen hervorbringt und unmögliche verbietet.«⁸⁹ Eine einheitliche Auffassung gibt es nicht. Peter Ullrich sieht beispielsweise einen zweiten Strang des Diskursbegriffes in Abkehr vom »Diskursforschungsstrang Foucault'scher Prägung« eher im »traditionellen Sinne«, das heißt als »öffentliche ›Diskussion‹, ›Debatte‹ oder ›Auseinandersetzung‹.«⁹⁰

Vereinfacht lässt sich nach Landwehr zusammenfassen, dass sich in Diskursen Regeln herausbilden, die das »Sagbare, Denkbare und Machbare« betreffen und so Wirklichkeit organisieren.⁹¹ Es geht um Wirklichkeits- und Wissenskonstruktionen, die mittels Sprache in Form von Texten und Bildern oder anderen Verständigungssystemen manifestiert werden.⁹² Bewertung und Einordnung von historischem Geschehen wie auch gesellschaftliche Wertvorstellungen und Tabus werden in Diskursen ausgehandelt und festgelegt, wobei sie dabei selbst einem steten Wandel unterliegen. Diese finden in keinem machtfreien Raum statt, sondern die verschiedenen Akteure des Diskurses haben unterschiedliche Möglichkeiten und Reichweiten, um ihre Auffassungen über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im Ringen um eine Deutungshoheit zu kommunizieren. Dabei nimmt die Sprache, beispielsweise bei der Setzung von Begrifflichkeiten, einen zentralen Platz und eine rahmende Funktion in der menschlichen Realitätsdefinition ein.⁹³ Schließlich geht es bei der Diskursanalyse darum, die »gesellschaftlichen, politischen und semantischen Vorbedingungen herauszuarbeiten, die [...] Aussagen eingeschrieben sind.«⁹⁴

Die nach Landwehr entwickelte Diskursgeschichte hat die Aufgabe, die dynamischen Prozesse der Diskurse zu rekonstruieren und zu beschreiben.⁹⁵ Die Historische Diskursanalyse sucht nicht die ›Wahrheit‹ über die in den Diskursen behandelte Geschichte, sondern kann nur Aussagen über die historischen und gesellschaftlichen Gegeben-

87 Landwehr: Diskurs und Diskursgeschichte, 2010, S. 4, 6–9. Vgl. Pieper: Resonanzräume, 2010, S. 207f. Siehe auch: Röger: Flucht, Vertreibung und Umsiedlung, 2011, S. 13f.

88 Haslinger: Diskurs, Sprache, Zeit, Identität, 2006, S. 28.

89 Eder: Historische Diskurse und ihre Analyse, 2006, S. 11.

90 Ullrich: Diskursanalyse, Diskursforschung, Diskurstheorie, 2008, S. 23.

91 Landwehr: Diskurs und Diskursgeschichte, 2010, S. 4. Vgl. Schwarzenegger: Diskurs und mediale Realitätskonstruktion in der Kommunikationsgeschichte, 2017.

92 Landwehr: Diskurs und Diskursgeschichte, 2010, S. 4. Ullrich: Diskursanalyse, Diskursforschung, Diskurstheorie, 2008, S. 21. Eder: Historische Diskurse und ihre Analyse, 2006, S. 12f.

93 Ullrich: Diskursanalyse, Diskursforschung, Diskurstheorie, 2008, S. 21. Vgl. Landwehr: Diskurs und Diskursgeschichte, 2010, S. 6.

94 Peters: Revolution der Erinnerung, 2016, S. 32.

95 Landwehr: Diskurs und Diskursgeschichte, 2010, S. 4.

heiten zur Zeit des Diskurses treffen.⁹⁶ Die Diskursgeschichte geht davon aus, dass in Gesellschaften gültige ›Wahrheiten‹ zum ersten stets nur zeitlich begrenzt anerkannt sind und zum zweiten grundsätzlich immer (marginalisierte) Gegenerzählungen existieren, die möglicherweise zu einem späteren Zeitpunkt die Hegemonie über den Diskurs gewinnen.⁹⁷ Die zeitweise vorherrschende Erzählung kann als Meistererzählung bezeichnet werden.⁹⁸

Wissenschaftler sind keine objektiven, quasi außenstehenden Betrachter des Diskurses, sondern Teil desselben.⁹⁹ Dies zeigt sich besonders bei der Thematik von *Flucht und Vertreibung*, das als zeitgeschichtliches Thema eine starke politische Konnotation hat. Historiker waren und sind im Untersuchungszeitraum selbst aktiv an den Debatten beteiligt.¹⁰⁰ Diesem Spannungsfeld müssen die Wissenschaftler mit einem problembewussten, transparenten Vorgehen konstruktiv begegnen. Schließlich sollten Aussagen über die Gegenwart mit Vorsicht getroffen und der späteren Verifikation überlassen werden.¹⁰¹

Peter Haslinger plädiert für einen sparsamen Gebrauch des Diskurs-Begriffs und verweist auf andere, gegebenenfalls treffendere Begriffe wie Diskussion, Debatte, Auseinandersetzung oder auch den Terminus »Thema« und er fügt einige weitere Ergänzungen zu den Überlegungen von Landwehr im Rahmen einer »erweiterten Diskursgeschichte« an. So versteht er Diskursgeschichte als Verdeutlichung sowohl der »Zwänge« als auch der »Gestaltungsmöglichkeiten« der Diskursteilnehmer und wie Argumente »im Lauf des Kommunikationsprozesses autorisiert, hierarchisiert oder marginalisiert und dadurch Machtverhältnisse generiert, stabilisiert oder bekämpft werden.« Für ein nachvollziehbares Verstehen der »dynamischen Struktur« des Diskurses sei es unabdingbar, verschiedene Perspektiven »innerhalb des argumentativen Systems einzunehmen und die sich daraus ergebenden Unterschiede in der subjektiven Wahrnehmung stärker als bisher in das Gesamtbild einzubeziehen.«¹⁰²

Schließlich verweist Haslinger auf den Marktcharakter des Diskurses und plädiert für den Untersuchungsterminus »Arena«, in dem die Diskursteilnehmer um öffentliche Aufmerksamkeit sowie Zustimmung konkurrieren und für diese werben. Dabei verfügen »unterschiedliche Diskursarenen« über unterschiedliche »innere Logiken«, die Arenen können sich wiederum überschneiden und Akteure in mehreren davon aktiv

96 Landwehr: Diskurs und Diskursgeschichte, 2010, S. 5f.

97 Eder: Historische Diskurse und ihre Analyse, 2006, S. 15. Ullrich: Diskursanalyse, Diskursforschung, Diskurstheorie, 2008, S. 23f.

98 Vgl. Peters: Revolution der Erinnerung, 2016, S. 32f. Siehe auch: Kap. 1.3, S. 37.

99 Landwehr: Diskurs und Diskursgeschichte, 2010, S. 5.

100 Wagner: Deutsche Erinnerungskulturen und Geschichtspolitik nach 1945, 2009, S. 18. Hallama: Geschichtswissenschaften, Memory Studies und der passive Turn, 2012, S. 10. Vgl. Kap. 1.4, S. 40.

101 Landwehr mahnt zu einem »Verzicht [auf] thematische[...] Selbstbeschränkung«: Landwehr: Diskurs und Diskursgeschichte, 2010, S. 11. Vgl. auch Cornelißen: Erinnerungskulturen, 2012, S. 169: »Folglich müssen Historiker/innen und ihre Werke als integraler Bestandteil der Erinnerungskultur moderner Gesellschaften begriffen werden, was keineswegs ihren Anspruch auf eine unabhängige Deutungshoheit beeinträchtigt«.

102 Haslinger: Diskurs, Sprache, Zeit, Identität, 2006, S. 40, 46, 27, 32.

sein.¹⁰³ Zentraler Akteur und Plattform des Diskurses sind die Massenmedien, die eigenen ökonomischen und medialen Logiken sowie Handlungszwängen unterliegen, die es zu berücksichtigen gilt.¹⁰⁴

Nach Rüdiger Graf ist eines der Grundprobleme der Diskursanalyse die Eingrenzung der Diskurse. Welche Beiträge und welche Akteursgruppen werden berücksichtigt? Wie weit geht man bei der Berücksichtigung der jeweiligen Kontexte?¹⁰⁵ In Bezug auf die notwendige Rahmung des untersuchten Diskursbereiches konstatiert Graf, dass an sich »die ganze Welt als relevante[r] Entstehungskontext für einen Diskurs« anzugeben wäre, aber so keine Ergebnisse erzielt werden können. Folglich »müssen spezifische Kontexte definiert und in eine überprüfbare Beziehung zur Entstehung der untersuchten Diskursformationen gebracht werden«, was eine systematische, nachvollziehbare und nach Möglichkeit repräsentative Auswahl des Quellenmaterials notwendig mache.¹⁰⁶

In Bezug auf die Frage nach den auch hier zeitweise vorliegenden transnationalen Diskursen und der erwähnten Zentralität von Sprache ist zunächst festzuhalten, dass die »linguistische Grenze« für den zumeist über Sprache vermittelten Diskurs bedeutend, aber nicht unüberwindlich ist. Weiter gilt nach Haslinger, dass, wenn »nun eine Technik zur Überwindung dieser Sprachbarriere entwickelt wird (das heißt, es werden adäquate Mittel gefunden, um Sinnbezüge und Themen des Diskurses zu »verdolmetschen«), Diskurse auch sprachübergreifend wirken können«. Um von einem tatsächlich übergreifenden Diskurs sprechen zu können, darf sich dies jedoch nicht nur punktuell vollziehen; es ist darüber hinaus »eine fortlaufende Angleichung von Begrifflichkeiten und ihren Konnotationen notwendig«. Schließlich »[ermöglicht] es erst die Beherrschung der am jeweiligen gesellschaftlichen Ort geltenden kulturellen Deutungen und Praktiken [...], Aussagen auf ihre Plausibilität hin zu prüfen und damit in den diskursiv generierten Sinnhorizont der Gruppe einbezogen zu werden.«¹⁰⁷ Sprach- und gesellschaftsübergreifende Diskurse können schließlich sowohl konfliktreich als auch affirmativ sein, das heißt im Negativen wie auch im Positiven eng aufeinander bezogen.¹⁰⁸

Eine sprachliche Angleichung in den hier untersuchten Diskursen hat nicht oder nur eingeschränkt stattgefunden, das Aufeinanderbeziehen ist hingegen eine integrale Komponente. Diese Überlegungen sind ebenso wie das Konzept der zeitweise und auf verschiedenen Ebenen existierenden Diskursarenen eine der Grundlagen der vorliegenden Arbeit. Dafür werden in einem Zweischrittverfahren zunächst die Diskurse in den nationalen Rahmen unter steter Berücksichtigung transnationaler Komponen-

103 Haslinger: Diskurs, Sprache, Zeit, Identität, 2006, S. 35f., 42. Fortunati und Lamberti sprechen in diesem Zusammenhang vom »battlefield«, bei dem nichts neutral und alles ständig in der Diskussion ist: Fortunati; Lamberti: Cultural Memory, 2010, S. 129.

104 Schwarzenegger: Diskurs und mediale Realitätskonstruktion in der Kommunikationsgeschichte, 2017.

105 Graf: Diskursanalyse und radikale Interpretation, 2006, S. 77f.

106 Ebd., S. 86.

107 Haslinger: Diskurs, Sprache, Zeit, Identität, 2006, S. 44.

108 Ebd.

ten sowie im zweiten Schritt zusammenführend die Verbindungen und übergreifenden Diskurse erörtert.

2.5 Das Museum und die Museumsanalyse

»Das Museum ist eine dauerhafte Einrichtung – ohne Absicht der Gewinnerzielung. Im Dienst der Gesellschaft und ihrer Entwicklung, allgemein zugänglich –, die das materielle und immaterielle Erbe der Menschheit und deren Umwelt zum Zweck von Studien, der Bildung und des Genusses sammelt, bewahrt, beforscht, ausstellt und vermittelt.«¹⁰⁹

Diese Definition des *International Council of Museums* formulierte für die global erfolgreiche Institution Museum ein umfassendes Aufgabenfeld.¹¹⁰ Für den vorliegenden Untersuchungsgegenstand ist primär der Bereich von Interesse, in dem das Museum an die Öffentlichkeit tritt und seine Rolle als Teil, Ergebnis und zentraler Akteur der Erinnerungskultur und Geschichtspolitik einnimmt.¹¹¹ Museen sind als soziokulturelle Phänomene zu verstehen, deren »surrounding milieux of culture, media, and history« als Kontext zu berücksichtigen sind und deren Ausstellungen grundsätzlich bestimmte (historische) Narrative vermitteln.¹¹² Hierfür arbeiten sie mit Relikten der Vergangenheit sowie mit inszenatorischen Techniken.¹¹³

Besonders bei der Sammel- und Repräsentationsfunktion des Museums kann man von einer »kompensatorischen Funktion« für einen wahrgenommenen Verlust der Vergangenheit sprechen, was heute ebenso zentral erscheint wie bei der Gründungswelle der ersten europäischen Museen im 18. und 19. Jahrhundert.¹¹⁴ Diese Funktion führt dazu, dass die Musealisierung von Objekten und von Vergangenheiten eine »Verfestigung«, das heißt eine Verengung der Vergangenheit auf eine *Auswahl* von Objekten und Geschichten bedeutet.¹¹⁵ So erklären sich die vielen Kämpfe im Vorfeld von Museumsgründungen und die teils kontroversen Diskussionen um Ausstellungen. Nach der Gründungsphase kann das Museum aber durchaus ein nur noch schwer kontrollierbares »Eigenleben« entfalten und sich von der ursprünglichen Schaffungsintention distanzieren.¹¹⁶

Gestaltungstechnisch lässt sich das Museum trefflich als »Gesamtkunstwerk« bezeichnen.¹¹⁷ Diese komplexe Institution setzt sich ebenso wie die Ausstellung aus zahl-

109 Zitiert nach: Walz: Begriffsgeschichte, Definition, Kernaufgaben, 2016, S. 10.

110 Vgl. te Heesen: Theorien des Museums zur Einführung, 2013, S. 23.

111 Vgl. Sklokina: The Politics of Remembering the Nazi Occupation in Soviet Museums, 2015, S. 131.

112 Żychlińska; Fontana: Museal Games and Emotional Truths, 2016, S. 261.

113 Thiemeyer: Geschichtswissenschaft: Das Museum als Quelle, 2010, S. 74.

114 Elpers; Palm: Von Grenzen und Chancen des Sammelns von Gegenwart in kulturhistorischen Museen im 21. Jahrhundert, 2014, S. 18f. Kaiser et al. zitieren in Bezug auf die (Abgrenzungs-)Funktion des Museums Niklas Luhmann: »Man braucht Institutionen der Trauer, des ›nevermore‹«: Kaiser; Krankenhagen et al.: Europa ausstellen, 2012, S. 26.

115 Vgl. Köstlin: Die Minderheit als Kategorie der Moderne und das Museum, 2012, S. 24.

116 Pieper: Resonanzräume, 2010, S. 201.

117 Brückner; Greci: Das Museum als komplexer Erfahrungsraum, 2015, S. 88.

losen Komponenten, inneren und äußeren Logiken und Zwängen zusammen, die sie als ergebigen, aber auch schwer greifbaren Untersuchungsgegenstand prädestinieren.

Für die vorliegende Untersuchung stehen eine politische Definition von Museum und seine Wirkung im gesellschaftlichen Aushandlungsprozess von Geschichte im Vordergrund. Die zentrale Bedeutung von Museen für die Analyse von Geschichtspolitik zeigt sich darin, dass sie von großen Teilen der Gesellschaft – und oft auch dem eigenen Selbstverständnis nach – als objektive, neutrale und verbindliche Instanz der Information über Geschichte verstanden werden und sich dieses Vertrauen in ihnen zugesprochener Relevanz ausdrückt.¹¹⁸ Mit der ihnen zugeschriebenen »wissenschaftlichen Autorität« erreichen sie ein deutlich größeres und heterogeneres Publikum als die durchschnittliche wissenschaftliche Publikation.¹¹⁹ Verstärkend kommt hinzu, dass dem Besucher sehr selten der Entstehungsprozess einer Ausstellung sowie die dafür bedeutsamen individuellen Standpunkte der Kuratoren oder das Selbstverständnis des Museums vermittelt werden.¹²⁰ Dieses zunehmend hinterfragte und kritisierte Vorgehen steht im Konflikt mit der tatsächlichen Konstruktion von Geschichte in Museen.¹²¹

Das Museum gibt es nicht.¹²² Zur Kategorisierung von Museen wurden die Skalen-Enden »Tempel« und »Forum« eingeführt. In diesem Schema steht der »monologisch-autoritäre Museumstempel« dem »dialogisch-pluralen Museumsforum« gegenüber.¹²³ Der »Museumstempel« wäre beispielsweise ein Nationalmuseum, in welchem dem Besucher eine vermeintlich objektive, teleologische Erzählung unterbreitet und diese mit Exponaten sowie einer emotional-überwältigenden Szenografie belegt und ausgestaltet wird. Damit verbunden sind zumeist klare Identifikationsangebote und -zuweisungen. Das Forum würde hingegen die eigene Arbeit transparent machen, Objekte und Texte interpretationsoffen darlegen und damit den Besucher zu Kritik bis hin zum eigenen Mitwirken einladen. Hinzu käme der Versuch, verschiedene Perspektiven in die Ausstellung zu integrieren sowie Identitäten als offen bis konstruiert vorzustellen.¹²⁴ Wie sich zeigen wird, ist das (ideale) Forum in der Realität kulturhistorischer Museen weit- aus seltener zu finden, als es in der Wissenschaft beschrieben wird. Dennoch können

118 Bal: Kulturanalyse, 2002, S. 116. Muttenthaler; Wonisch: Gesten des Zeigens, 2006, S. 250f. Opalla: Authentisch, und deshalb...?! 2015, S. 68.

119 Thieme: Politik des Zeigens, 2015, S. 18.

120 Vgl. Heinemann: Emotionalisierungsstrategien in historischen Ausstellungen am Beispiel ausgewählter Warschauer Museen, 2011, S. 213f. Siehe auch: Pohl: Der kritische Museumsführer, 2013, S. 241.

121 Vgl. Muttenthaler; Wonisch: Gesten des Zeigens, 2006, S. 21.

122 Vgl. für eine umfangreiche Erörterung weiterer kulturhistorischer Museumstypen: Baur: Was ist ein Museum? 2010, S. 16-19. Siehe auch: te Heesen: Theorien des Museums zur Einführung, 2013, S. 12.

123 Bogumił; Wawrzyniak et al.: Introduction, 2015, S. 5-8. Zechner: Rezension zu: Bogumił, Zuzanna; Wawrzyniak, Joanna; Bucher, Tim u.a.: The Enemy on Display. The Second World War in Eastern European Museums. New York/Oxford 2015, 2017.

124 Vgl. Whitehead; Eckersley et al.: Place, Identity and Migration and European Museums, 2016, S. 51. Vgl. Schröder: Geschichte ausstellen – Geschichte verstehen, 2013, S. 447, 282f. Vgl. auch: Bogumił; Senina et al.: Conclusions, 2015, S. 149. Siehe für die Vorstellung eines partizipativen Museums: Krüger: Polen, ich komme! 2013, S. 154f. Vgl. Ziebińska-Witek: Historia w muzeach, 2011, S. 284.

alle Formen von Museen, zum Teil auch ungewollt, eine Plattform zur gesellschaftlichen Aushandlung der Vergangenheit bieten.¹²⁵

Mit diesen Voraussetzungen sowie der gekonnten Auswahl und Zusammenstellung der Objekte, mit szenografischen Inszenierungen, den erklärenden und kommentierenden Begleittexten und der Innen- wie der Außenarchitektur wird die Schaffung eines wirkmächtigen und attraktiven Narrativs ermöglicht. Daraus folgt aber keineswegs zwangsläufig, dass die intendierte Botschaft vom Besucher ohne Abstriche übernommen wird.

Nicht immer offensichtlich ist die Bedeutung der Sammlungen der jeweiligen Museen. Seit wann und mit welchen Mitteln kann das Museum Objekte sammeln? Wo liegen Sammlungsschwerpunkte? Die zentrale Objektauswahl oder die Entscheidung für einen szenografischen Ansatz hängen oft eng mit dem Sammlungsbestand zusammen, ohne dass dies offensichtlich wird. Auch wenn Museen ihre Depots zunehmend für die Öffentlichkeit (temporär) zugänglich machen, bleiben Informationen über die Sammlung dem Ausstellungsbesucher zumeist verschlossen. Dies ist insofern von Bedeutung, als die Sammlung das Narrativ der Ausstellung mitbestimmt.

Die Museumsarbeit gehört zu den international stark vernetzten Tätigkeiten, dennoch sind geographische und kulturelle Unterschiede zu beobachten und zu berücksichtigen. Folglich existiert auch kein mustergültiges Ideal für *die* Ausstellung und *das* Museum. Klaus Roth weist darauf hin, dass die unterschiedlichen Entwicklungen der Museumsarbeit im geteilten Europa vor 1989 stark nachwirken.¹²⁶ Für die hier vorgenommenen Untersuchungen spielen derartige ›Kulturfragen‹ insofern eine Rolle, als damit auch unterschiedliche Vermittlungsstrategien verbunden sind, die für den späteren Vergleich entsprechend berücksichtigt werden. Ebenso von Relevanz für die Entstehungsgeschichte sowie die Bedingungen des laufenden Betriebes sind die unterschiedlichen nationalen Rechtsgrundlagen und die damit verbundenen stärkeren oder schwächeren politischen Einflüsse.

Aus diesen Erkenntnissen geht bereits hervor, warum Museen für den geschichtspolitischen Diskurs von großem Interesse sind: Da sie über eine große Autorität verfügen, werden Ausgestaltung und Führung dieser Einrichtungen von den geschichts- und gesellschaftspolitischen Akteuren als äußerst wichtig erachtet.¹²⁷ Für die politische Dimension ist von besonderer Bedeutung, dass Museen zumeist Orte »kollektiver Identitätspolitik« sind, also zentrale Fragen des gesellschaftlichen Zusammenlebens dort behandelt, moderiert oder gar ›beantwortet‹ werden können und dieses von ihnen erwartet wird.¹²⁸ Das kann mit der Konstruktion von »Erinnerungsgemeinschaften« geschehen, also der Zurschaustellung einer *gemeinsamen* Geschichte, sei es eine regionale,

125 Vgl. Ackermann; Boroffka et al.: Partizipative Erinnerungsräume, 2013, S. 10.

126 Roth: Ausgestellte Differenz, 2012, S. 28.

127 Siehe: Muttenthaler; Wonisch: Gesten des Zeigens, 2006, S. 28. Vgl. Pieper: Resonanzräume, 2010, S. 202.

128 Muttenthaler; Wonisch: Gesten des Zeigens, 2006, S. 14, 18f. Siehe auch: Ackermann: Das Eigene und das Fremde im Museum, 2013, S. 291.

ethnische, nationale oder eine supranationale europäische – kurz: Im Museum wird eine immanent politische Frage verhandelt.¹²⁹

Dies gilt in besonderem Maße für die Darstellung des Ersten und Zweiten Weltkrieges, die der »politischen Sinnstiftung in der Gegenwart [dient] und [...] deshalb politisch relevant« ist.¹³⁰ Obwohl Museen und Ausstellungen geschichtspolitisch eine zentrale Rolle einnehmen, darf nicht einfach davon ausgegangen werden, dass diese als »mechanistische [...] Identitätsfabriken« in den Händen einiger Akteure wirken können. Obgleich das »Museum eine Institution der Anerkennung und Verhandlung von Identität *par excellence*« darstellt, ist es eine häufig umkämpfte.¹³¹ Museen sind also nicht nur Instrumente in erinnerungspolitischen Auseinandersetzungen, sondern zugleich Austragungsorte entsprechender Konflikte und selbstständige Akteure.¹³² Dabei können sie in beide Richtungen wirken: Sie können der Aufarbeitung von Konflikten dienen, diese aber auch weiter befeuern.¹³³ Dies gilt für innergesellschaftliche Versöhnungsprozesse, aber auch für die zwischenstaatliche Verständigung.¹³⁴

Verstärkend kommt hinzu, dass Museen kaum offen mit ihren ökonomischen, gesellschaftlichen und politischen Abhängigkeiten umgehen.¹³⁵ Am größten ist der politische Einfluss bei der Genese der Museen, also in der Phase der Finanzierung, des Gründungskonzeptes und der ersten Personalauswahl.¹³⁶ Im Gegensatz zu anderen staatlich legitimierten und finanzierten Institutionen wie beispielsweise den Universitäten gibt es durchaus einen »oftmals explizit formulierten Sinnstiftungsimperativ von Seiten der politischen Sphäre«. ¹³⁷ Politiktheoretisch lässt sich das Museum unter Bezugnahme auf Foucault auch als »Disziplinierungsanstalt, die Machtverhältnisse öffentlich abbildet« verstehen.¹³⁸ Dabei kann es »der Beobachtung und Machtausübung dienen« und den »Besucher in seiner Wahrnehmung [lenken und kontrollieren].«¹³⁹ Te Heesen ist andererseits zuversichtlich, dass mittlerweile

»das Museum [...] zu einem individuellen Deutungsort geworden [ist]. In ihm werden nicht länger der allgemeine Kanon oder die Sicht der Wissenschaft dargestellt, sondern es wird in ihm vielmehr der Anspruch des individuellen Zugangs zu Geschichte und Erinnerung kultiviert. Dies geschieht zum einen in den Ausstellungen selbst,

129 Muttenthaler; Wonisch: Gesten des Zeigens, 2006, S. 42f. Wonisch: Minderheitenmuseen, 2012, S. 43. Siehe auch: Weger: Lokal- und Regionalgeschichte in der deutschen und polnischen Geschichtskultur, 2008, S. 79.

130 Thiemeyer: Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln, 2010, S. 325f.

131 Baur: Was ist ein Museum? 2010, S. 40.

132 Vgl. Makhotina; Schulze Wessel: Neue Konfliktlinien, 2015, S. 2. Siehe auch: Mittler: Neue Museen – neue Geschichte? 2007, S. 14.

133 Vgl. Bogumił; Senina et al.: Conclusions, 2015, S. 151.

134 Vgl. dazu z.B. den Tagungsband: Bojković; Stolić (Hg.): Muzeji kao mesta pomirenja, 2009.

135 Wonisch: Minderheitenmuseen, 2012, S. 37.

136 Danker: Aufklärung, Identifikation oder Repräsentation? 2006, S. 232.

137 Zechner: Rezension zu: Bogumił, Zuzanna; Wawrzyniak, Joanna; Bucher, Tim u.a.: The Enemy on Display. The Second World War in Eastern European Museums. New York/Oxford 2015, 2017.

138 Thiemeyer: Evidenzmaschine der Erlebnisgesellschaft, 2013, S. 18. Er bezieht sich hier auf Tony Bennett.

139 te Heesen: Theorien des Museums zur Einführung, 2013, S. 74. Te Heesen bezieht sich ebenfalls auf Tony Bennet und Michel Foucault.

indem diese Deutungsangebote machen, aber keine Darstellung von Wahrheit beanspruchen.«¹⁴⁰

Demgegenüber konstatiert Thieme:yer:

»Das Museum ist eine politische Institution, weil es eine breite Zielgruppe hat, seine Vergangenheitsdeutungen besonders glaubwürdig und, dank der Objekte und Inszenierungen, evident und erinnerungsmächtig sind. Es kann Deutungen der Vergangenheit nahelegen (oder ausschließen), die zu bestimmten Schlüssen für das aktuelle Handeln führen. Es erzeugt historisches Bewusstsein, also das »Bewusstsein der Zugehörigkeit [...] zum historischen Selbstverständnis und zu den historisch erarbeiteten Wertorientierungen von Bezugsgruppen [...]«; und es generiert kollektive Identität [...].«¹⁴¹

Es bleibt festzuhalten, dass trotz seiner geläufigen Wahrnehmung als objektiver Instanz das Museum immanenter Teil geschichtspolitischer Aushandlungsprozesse ist. Dabei kann es sowohl moderierend-versöhnend als auch konfliktverschärfend wirken. Inwieweit das Museum tatsächlich in die Gesellschaft hineinwirkt, ist allerdings schwer messbar sowie weitgehend unvorhersehbar.¹⁴² Mit Sharon Macdonald lässt sich schließen, dass Museen »zu Schauplätzen [wurden], an denen einige der strittigsten und schwierigsten Fragen des späten 20. Jahrhunderts ausgefochten wurden.«¹⁴³ Es spricht derzeit wenig dafür, dass sich dies im 21. Jahrhundert ändern wird.

Geschichte und Theorie der Institution Museum und der Ausstellung können hier nicht vollständig erörtert werden und wurden bereits an anderer Stelle umfassend dargelegt.¹⁴⁴ Viele der für die heutigen Entwicklungen im Ausstellungsbereich entscheidenden Grundlagen entstanden in den westlichen Gesellschaften der 1970er-Jahre, als im Zuge gesellschaftlicher Aufbrüche auch die Demokratisierung der Museen gefordert wurde.¹⁴⁵ Mit der Abkehr von primär akademischen, objektzentrierten und vor allem das Bildungsbürgertum ansprechenden Ausstellungen, ging die Forderung nach mehr Erklärung und Attraktivität einher, um Besuchern aus möglichst allen Schichten ein verständliches und interessantes Angebot machen zu können. So rückte die *Inszenierung* von Ausstellungen in den Mittelpunkt, also eine ansprechende Aufmachung sowie intensivere Erläuterung historischer Vorgänge und die Erklärung von Objekten.¹⁴⁶ Diese zunächst auf die westlichen Industrieländer beschränkte Entwicklung

140 te Heesen: Theorien des Museums zur Einführung, 2013, S. 174.

141 Thieme:yer: Politik des Zeigens, 2015, S. 18f.

142 Vgl. Natalie Bayer im Gespräch mit Nora Sternfeld: Museen umprogrammieren, 2016, S. 134.

143 Macdonald: Museen erforschen. Für eine Museumswissenschaft in der Erweiterung, 2010, S. 55.

144 Vgl. für eine knappe Übersicht: Baur: Was ist ein Museum? 2010, S. 24–34. Thieme:yer hält zur politisch-instrumentellen Geschichte des Museums fest: »Die Praxis des Inszenierens ist so alt wie das Museum. Schon die frühen Schatz-, Kunst- und Wunderkammern präsentierten Objekte so im Raum, dass sie Deutungen nahelegten und Ordnungen visualisierten.« Thieme:yer: Inszenierung, 2015, S. 48.

145 Vgl. Muttenthaler; Wonisch: Gesten des Zeigens, 2006, S. 14, 16f.

146 Thieme:yer: Inszenierung, 2015, S. 46, 53.

setzte sich nach 1989 auch in den ehemaligen Staaten des Warschauer Paktes durch, auch wenn nationale und regionale Unterschiede bestehen bleiben.

Im Zuge dieser Prozesse gewann die Alltagsgeschichte für das Museum an Bedeutung. Dies zeigt sich in der zunehmenden Aufnahme von »einfachen« Alltagsobjekten und der Präsentation von »Unterschichten« sowie an einer generell wachsenden Thematisierung von bis dahin vernachlässigten Themen wie der Geschichte von Arbeit, Geschlecht oder Migration.¹⁴⁷ Thiemeyer konstatiert, dass hierbei zunehmend auf die sich entwickelnde »Erlebnisgesellschaft« zugegangen werden muss(te), also »Dramaturgie und Unterhaltung« an Bedeutung gewannen und gewinnen, um den Anspruch einzulösen, breite Bevölkerungsgruppen zu erreichen.¹⁴⁸ In diesem Zusammenhang spricht er von Museen als »manufacturer of experience[s]«, als »Erlebnisfabrik«, in denen das klassische Museumsexponat gegebenenfalls nur noch eine untergeordnete Rolle unter vielen anderen Darstellungsformen hat(te).¹⁴⁹ In den letzten Jahren ist dennoch eine neue Konjunktur des historischen Objekts in Ausstellungen zu beobachten, wobei dieses nicht mehr als Teil eines festen enzyklopädischen Wissenskanons, sondern als bis zu einem gewissen Grad deutungsoffenes »Zeichen« oder als »Spur« historischer Vorgänge verstanden werden soll.¹⁵⁰

Heute lässt sich eine große Bandbreite der Darstellungsweisen in historischen Ausstellungen beobachten. Die Spannweite reicht von »klassisch« objektzentrierten bis hin zu primär multimedialen oder multimedial-szenografischen Ausstellungen oder den eben genannten verbindenden Ansätzen. Hinter der Entscheidung, wie eine Ausstellung letztlich gestaltet wird, steht neben historischen Entwicklungen und ressourcentechnischen Möglichkeiten auch die Frage nach der zu erreichenden Zielgruppe. Sollen beispielsweise erneut das Bildungsbürgertum, ein stark politisiertes Publikum, internationale Gäste angesprochen werden oder soll ein besonders attraktives Angebot für jüngere Besucher entwickelt werden? In Kombination mit weiteren Zielsetzungen einer Ausstellung muss dies bei ihrer Untersuchung und Bewertung herausgefunden und berücksichtigt werden.¹⁵¹

Nach dieser allgemeinen Erläuterung kann das kulturhistorische Museum in Hinblick auf die in der vorliegenden Untersuchung behandelten Einrichtungen noch einmal schematisch in fünf Typen untergliedert werden: das Nationalmuseum, das Regional- und in einer weiteren Abstufung das Lokalmuseum, das Minderheitenmuseum, das thematische Geschichtsmuseum, das »Memory Museum« und Sonderformen wie etwa Wander- und Online-Museen.

147 Thiemeyer: *Inszenierung*, 2015, S. 46.

148 Ebd., S. 53. Bei dem Begriff »Erlebnisgesellschaft« bezieht Thiemeyer sich auf Gerhard Schulze. Pomian weist in seinem knappen Abriss über die Kriterien eines erfolgreichen Museums der Gegenwart auf die gewachsene ökonomische Bedeutung für das regionale und nationale Marketing hin, welche nicht nur ein Zugehen auf den Besucher in Hinblick auf attraktive, moderne Darstellungsformen erfordert, sondern auch die Aufgabe von Kuratoren zunehmend in den Managementbereich verlagert: Pomian: *Muzeum: Kryteria sukcesu*, 2009.

149 Thiemeyer: *Die Sprache der Dinge*, 2011, S. 7f.

150 Vgl. Hoffmann: *Spur. Vorstellung. Ausstellung*, 2000, S. 169.

151 Muttenthaler; Wonisch: *Gesten des Zeigens*, 2006, S. 56.

Die vorliegende Untersuchung behandelt kein so benanntes Nationalmuseum, allerdings lässt sich das *Haus der Europäischen Geschichte* durchaus als ein solches bezeichnen. Freilich ist es kein klassisches Nationalmuseum, wobei es durchaus Elemente desselben, wie einen teleologischen Staats- oder Volksbildungsprozess zeigt, vor allem im Bereich nach 1945, in dem es die zunehmende Institutionalisierung der EU darstellt und nach einer gemeinsamen europäischen Identität sucht.¹⁵²

Mit Regionalmuseen und ihren kulturhistorischen Ausstellungen können unterschiedliche Ziele verfolgt werden: Schaffung oder Förderung regionaler Identitäten oder die Betonung der Zugehörigkeit zum Nationalstaat sowie neuerdings die Präsentation als ›europäische Region‹. Hierzu gehören das *Muzeum Śląskie* in Kattowitz sowie – eingeschränkt – das Schlesische Museum in Görlitz und das Sudetendeutsche Museum in München, die beide sowohl Museen einer historischen Region sind, aber gleichzeitig auch einer bestimmten ›Volksgruppe‹.¹⁵³

Hier besteht eine Brücke zum modernen Minderheitenmuseum. Diese Museen sind zumeist als Teil der Forderungen bis dato marginalisierter Gruppen zu verstehen, die sich seit den 1960er Jahren zunehmend ihren Platz im Museum erstritten haben. Zu unterscheiden ist zwischen Museen, die an (weitgehend) verschwundene Minderheiten erinnern und solche, die eine aktive Minderheit präsentieren und in denen diese ein Mitspracherecht besitzt. Eine grundsätzliche Kritik an diesen Institutionen besteht darin, dass es zum einen zu einer verstärkten Ethnisierung und Klassifizierung als ›Externe‹ und damit einer Überbetonung von Differenz bei gleichzeitig gewünschter gesteigerter Anerkennung durch die ›Mehrheitsgesellschaft‹ kommen oder aber eine Vereinnahmung durch die ›nationale‹ oder eine ›universalistische Sache‹ erfolgen kann.¹⁵⁴

Den bisher aufgeführten ist noch die Kategorie des kulturhistorischen Themenmuseums hinzuzufügen, also einer Institution, die sich einem bestimmten historischen Thema, jenseits oder in Kombination von Region, Minderheit und vor allem Nation aus einer bestimmten, zum Beispiel regionalen oder europäischen Perspektive, widmet. Hier sind das *Museum des Zweiten Weltkrieges in Danzig* und die *Stiftung Flucht, Vertreibung, Versöhnung* einzuordnen, die den Zweiten Weltkrieg aus globaler, respektive Zwangsmigration im Europa des 20. Jahrhunderts aus europäischer Perspektive zeigen.¹⁵⁵

Zunehmend tritt eine hybride Form von Museum und Gedenkstätte auf, die sogenannten »Memory Museums«.¹⁵⁶ Eine emotionale Ansprache wird in diesen nicht hinter einer vermeintlich sachlichen Ausstellung ›versteckt‹, sondern der Besucher wird

152 Vgl. Baur: Was ist ein Museum? 2010, S. 17. Vgl. Morat; Zündorf: Geschichtspolitik im Museum, 2019.

153 Vgl. Henkel; Scheele et al.: Lokalität als Thema, 2016, S. 107-113.

154 Vgl. Roth: Ausgestellte Differenz, 2012, S. 26. Vgl. für Vor- und Nachteile des Minderheitenmuseums: Wonisch: Minderheitenmuseen, 2012, S. 42-45. Siehe für die Gefahr der Überbetonung von Differenz und der damit möglicherweise verbundenen Steigerung gesellschaftlicher Spannung: Ackermann: Angewandte Kulturwissenschaften, 2013, S. 281, 284.

155 Vgl. Baur: Was ist ein Museum? 2010, S. 17.

156 Vgl. Schröder: Geschichte ausstellen – Geschichte verstehen, 2013, S. 103-106. Siehe auch: Echternkamp; Jaeger: Representing the Second World War, 2019, S. 4.

mit den aus Gedenkstätten bekannten Mitteln angesprochen. Dies findet sich vor allem bei tragischen Themen, beispielsweise dem Ausstellungsteil zum Holocaust in jüdischen Museen oder im *Museum des Warschauer Aufstandes* in Warschau, in dem die Aufforderung zur heroischen Erinnerung ziemlich explizit ist.¹⁵⁷ Diese »emotionalisierende Formsprache« soll die Besucher zusätzlich zur Vermittlung historischer Inhalte ansprechen und von bestimmten Narrativen überzeugen.¹⁵⁸ Eine trennscharfe Definition ist nicht immer möglich, und so enthalten das Museum des Zweiten Weltkrieges sowie die Konzeption der Stiftung Flucht, Vertreibung, Versöhnung ebenfalls Elemente eines *memory museum*.

Weiterhin gibt es zahlreiche Varianten und Formen des kulturhistorischen Museums vom Wander- bis zum Onlinemuseum. Bereits jetzt expandieren die Museen in den Bereich der sozialen Medien, in den Stadtraum (beispielsweise via *App*) sowie in den Bereich digitaler Ausstellungen, die für ein weltweites Publikum barrierefrei zugänglich sind.¹⁵⁹ Das Museum des Zweiten Weltkrieges in Danzig hat damit bereits begonnen. Das *Haus der Europäischen Geschichte* verzichtet ganz auf angebrachte Objektbeschreibungen und Informationstexte und stattet den Besucher mit einem *Tablet* aus, auf dem die Texte angezeigt werden.¹⁶⁰

Für die Rezeption des Museums und der Ausstellung sind auch deren Architektur und Umgebung von Bedeutung.¹⁶¹ Das Gebäude, ob speziell für ein Museum errichtet (Danzig) oder mit langer Geschichte und baulich-gestalterisch umfangreich angepasst (Katowitz), hat ebenso Einfluss wie dessen Umgebung: Erreiche ich das Museum nach einem Weg durch Industrieruinen und Hafenanlagen (Danzig) oder befindet es sich in einer lebhaften Innenstadt (Berlin)? Handelt es sich um ein Gebäude am authentischen Ort? Wie interagiert es mit der Umgebung? Die Museumsarchitektur versucht auf diese Fragen kreativ einzugehen – sie muss daher bei der Analyse berücksichtigt werden. So kann das spezifisch für die Ausstellung geschaffene Museumsgebäude oft selbst als Exponat betrachtet werden. Von den äußeren Formen abgesehen, spielt die Innenarchitektur, die zum Teil fließend in die Ausstellungsgestaltung übergeht, eine zentrale Rolle. Bei dieser wird die »Leserichtung« des Besuchers bereits durch die Innenarchitektur bestimmt: Sie kann den Besucher stark lenken oder ihm im Gegenteil weitgehende Richtungs- und Bewegungsfreiheit lassen.¹⁶²

Die Ausstellung im Museum Machart, Ziele und Aufgaben von Ausstellungen können stark variieren und tun dies jenseits ihrer konkreten Inhalte mit unterschiedlichen Mitteln.

157 Pieper: Resonanzräume, 2010, S. 189f.

158 Makhotina; Schulze Wessel: Neue Konfliktlinien, 2015, S. 9.

159 Muttenthaler und Wonisch (Muttenthaler; Wonisch: Gesten des Zeigens, 2006, S. 252) argumentieren für die Einzigartigkeit des Museums, welches mit seiner Ortsgebundenheit und seinem speziellen räumlichen Charakter über besondere Vorzüge verfügt. Diese Äußerung muss aber in Zeiten der Digitalisierung relativiert werden.

160 Vgl. für gegenwärtige Tendenzen der Digitalisierung im Museum, v.a. in Hinblick auf die Möglichkeit des Dialoges zwischen Museum und Besucher: Gorgus: All these (museum-)communities, 2015, S. 125-137.

161 Vgl. Muttenthaler; Wonisch: Gesten des Zeigens, 2006, S. 41.

162 Buschmann: Geschichte im Raum, 2010, S. 165. Vgl. Janeke: Zeitgeschichte in Museen, 2011, S. 11.

Soll zu einem bisherigen Narrativ – klassischerweise einer nationalen Meistererzählung – eine Ausstellung geboten werden, die dieses bestätigt und veranschaulicht? Soll etwas Neues gezeigt oder eine Debatte angestoßen werden? Hierbei sind die zumeist für zehn bis zwanzig Jahre angelegten Dauerausstellungen von den oft jährlich mehrfach wechselnden temporären Ausstellungen zu unterscheiden.¹⁶³ Gerade bei tagespolitisch aktuellen Themen ist die Haltbarkeit eines bestimmten Narrativs häufig begrenzt. Wichtig ist also, die Ziele einer Ausstellung zu ermitteln, auch wenn diese nicht immer offenbar sind. Hinter den verschiedenen Zielen verbirgt sich meist ein unterschiedliches Besucherbild. Geht es um die überzeugende Darstellung eines vermeintlich objektiven Sachverhaltes oder werden dem Besucher Interpretationsangebote unterbreitet?¹⁶⁴ Die Frage des Ausstellungsdesigns lässt so zugleich Rückschlüsse auf die politische Interpretation des Dargestellten zu.¹⁶⁵ Nicht außer Acht zu lassen sind schließlich auch die angesprochenen kulturellen Differenzen in der Gestaltung, die ein transnationales Verstehen unter Umständen erschweren können.¹⁶⁶

Gelegentlich wird die grundsätzliche Frage gestellt, ob Geschichte und vor allem ihr Kern, die »Prozesshaftigkeit«, überhaupt ausgestellt werden kann, »[...] ob komplexe Verläufe über Objekte, also statische Elemente, wirklich eingefangen werden können.«¹⁶⁷ Ähnlich argumentiert Sharon Macdonald mit ihrer Aussage, dass kulturhistorische Ausstellungen grundsätzlich wesentlich mehr über die Gegenwart als über die Vergangenheit aussagen.¹⁶⁸ Als Ort des Lernens über oder von der Geschichte wären sie damit nur bedingt geeignet. Etwas optimistischer formuliert kann gesagt werden, dass eine gute Ausstellung Bildungsprozesse ermöglicht, was aber kein Automatismus ist.¹⁶⁹ Nach Nicola Lepp liegt in der Annahme dieser Herausforderung eine besondere Chance kuratorischen Arbeitens:

»Und hier, in diesem Zwischenraum zwischen der Sprachlosigkeit und Bedeutungslosigkeit der Dinge und der Bezeichnungsmacht der Worte liegt – so meine These – das besondere Erkenntnispotenzial des Mediums Ausstellung begründet. Kuratorisches Arbeiten bedeutet, diesen Zwischenraum als Möglichkeitsraum zu begreifen, in dem Erkenntnisse erst generiert werden, neues Wissen allererst ermittelt wird.«¹⁷⁰

Weitergedacht kann die Anerkennung der Ausstellung als ein in vielerlei Hinsicht subjektives Medium dazu führen, die Ausstellung selbst zur Verhandlung zu stellen und so eine multiperspektivische und offene Diskussion – und damit Lernprozesse – zu ermöglichen.¹⁷¹

Sowohl innerhalb der Institution Museum selbst als auch in der Wissenschaft wird gefordert und zunehmend reflektiert, dass die eigene Arbeit transparent(er) gemacht

163 Muttenthaler; Wonisch: Gesten des Zeigens, 2006, S. 20.

164 Ebd., S. 24.

165 Zabłocka-Kos: Więcej intelektu, mniej emocji/More Intellect, Less Emotion, 2013, S. 96.

166 So Zabłocka-Kos am Beispiel von polnischem und deutschem Ausstellungsdesign: ebd., S. 98.

167 Weiss: »Wir wollen nicht mehr den Standpunkt des Historikers«, 2006, S. 233. Weiss bezieht sich hier auf Hugo Borger.

168 Bogumił; Wawrzyniak et al.: Introduction, 2015, S. 11f.

169 Lepp: Ungewissheiten – Wissens(v)ermittlung im Medium Ausstellung, 2012, S. 65.

170 Ebd., S. 63.

171 Boroffka: Kulturelle Bildung und besucherorientierte Vermittlung, 2013, S. 43f.

werden sollte. Damit würde dem Besucher auch vermittelt, dass in einer Ausstellung keine zeitlos gültigen Wahrheiten präsentiert werden, sondern es sich um eine Konstruktionsleistung handelt, die von konkreten Akteuren mit ihren spezifischen Hintergründen und Arbeitsweisen geschaffen wurde. Diese Darlegung, zum Beispiel am Beginn einer Ausstellung, ist aber weiterhin die Ausnahme.¹⁷² Eine selten genutzte Möglichkeit ist es, auch Forschungskontroversen in einer Ausstellung zu thematisieren.¹⁷³ Hierauf und generell in Bezug auf einen offenen und reflektierten Ausstellungsansatz wird häufig eingewendet, dass dies die Besucher überfordere und diese das auch nicht wünschten.¹⁷⁴ Diesem Einwand kann entgegengesetzt werden, dass es bei der Erschaffung einer Ausstellung nicht darum geht, ein begehbares Buch mit ›Fußnoten‹ zu schaffen, sondern darum, wissenschaftliche Diskussionen – im besten Fall anhand von Objekten – anzudeuten. Allein die Botschaft, dass es dazu relevante, unterschiedliche Positionen gibt, könnte den Besucher die gesamte Ausstellung reflektierter betrachten lassen.¹⁷⁵ Dies gilt auch, wenn man anerkennt, dass die in Museen erzählte Geschichte »Verkürzungen oder Vereinfachungen« kaum vermeiden kann.¹⁷⁶ Schließlich ist festzuhalten, dass kulturhistorische Museen und ihre Ausstellungen stets sinnlich und wissenschaftlich operieren und folglich in der Konsequenz nie beiden Seiten abschließend gerecht werden können.¹⁷⁷ Muttenthaler und Wonisch plädieren in Anlehnung an Irit Rogoff dafür, das Museum als »selbstreflexive Institution« zu verstehen, die ihre Arbeit und Hintergründe offenlegt und einem mündigen Besucher »Deutungsangebote« unterbreitet.¹⁷⁸ Diese Herangehensweise erfordert gleichwohl Mut und politischen Spielraum für die Museumsmacher.¹⁷⁹

Die Art der Informationsvermittlung einer Ausstellung ist folglich von zentraler Bedeutung, ebenso wie die transportierten und in dieser entwickelten Inhalte selbst. Die Vermittlung findet in Ausstellungen als »synästhetische Geschichtsdarstellung« statt,

»die mit mehreren Sinnen aufgenommen werden und ihre Wirkung zu einem guten Teil im unbewussten Bereich der ästhetischen Wahrnehmung entfalten, wenn der Betrachter Atmosphären spürt und intuitiv Zusammenhänge erkennt, die er nur schwer oder gar nicht verbalisieren kann. Das Museum operiert weniger mit der argumentativen Logik des Textes (sagen), sondern folgt der visuellen Logik der Evidenz (zeigen).«¹⁸⁰

172 Vgl. Muttenthaler; Wonisch: *Gesten des Zeigens*, 2006, S. 24.

173 Vgl. für die entsprechende Forderung, Kontroversität der (nicht nur wissenschaftlichen) Meinung zuzulassen: Pohl: Wann ist ein Museum »historisch korrekt«? 2006, S. 282.

174 Schärer plädiert ganz im Gegenteil dazu, dass auch intellektuell fordernde Ausstellungsinhalte mit einem attraktiven Design erfolgreich umgesetzt werden können: Schärer: *National Museums – Difficulties and Possibilities*, 2012, S. 39f.

175 Vgl. hierfür, aus einem anderen Bereich, aber dennoch treffend: »Umstrittene Forschungsfragen, wie zum Beispiel die Diskussion über Wesen und Ursprung der Kogge, werden prägnant angerissen.« Kypta: Rezension zu: *Europäisches Hansemuseum*, 28.05.2015 Lübeck, 2016.

176 Logemann: Die entstehende Dauerausstellung des Museums des Zweiten Weltkrieges in Danzig, 2012, S. 130. Vgl. Kula: *Muzeum opowie o historii*, 2017, S. 103.

177 Thieme: *Die Sprache der Dinge*, 2011, S. 5.

178 Muttenthaler; Wonisch: *Gesten des Zeigens*, 2006, S. 253.

179 Vgl. Thieme: Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln, 2010, S. 319.

180 Thieme: *Politik des Zeigens*, 2015, S. 16.

Ein Beispiel sind Differenzkategorien, in denen beispielsweise in ethnologischen oder Nationalmuseen durch die zumeist vorgenommene Konstruktion von *wir* und *sie* Differenz geschaffen wird. Diese kann absichtlich oder unabsichtlich zu einer verringerten Empathie führen, besonders wenn die Darstellung des *Anderen* verzerrt, einseitig oder entkontextualisiert ist, eine Problemstellung, mit der die Regionalmuseen, die mit einer (historisch) großen ethnischen Differenz zu tun haben, kämpfen müssen.¹⁸¹ Grundsätzlich scheint eine Selbstdefinition die Definition eines *Anderen* zu benötigen:

»Weiße brauchen Schwarze, um sich selbst als weiß zu definieren, Männlichkeit braucht Weiblichkeit, um sich als männlich zu konstituieren etc. Bestimmte gesellschaftliche Gruppen oder Kulturen wurden von Repräsentationspraktiken entweder ausgeschlossen oder als *Andere* markiert, wie beispielsweise außereuropäische Kulturen in den Völkerkundemuseen [...].«¹⁸²

Interessant für die hier verfolgten Fragen ist, wie absolut beispielsweise nationale Zugehörigkeiten in den Museen behandelt werden (sollen) und ob Platz für die Darstellung hybrider Identitäten ist.¹⁸³

Die Museumsdidaktik hat sich seit einigen Jahrzehnten in den meisten Museen fest etabliert und versteht sich nicht als fakultatives Plus, sondern als zentrales Element des modernen Museums.¹⁸⁴ In ihrem Anspruch hat sie im Idealfall Einfluss auf alle Elemente der Ausstellung, das heißt sie begleitet bereits deren Entstehungsprozess aus museumsdidaktischer Perspektive und entwickelt kooperativ ein entsprechend attraktives Besucherprogramm, um das Lernen im Museum zu ermöglichen. Lernen wird dabei als »individueller Vorgang der aktiven Wissenskonstruktion verstanden.«¹⁸⁵ Die museumsdidaktische Forschung hat bereits vielerlei Erkenntnisse gewonnen, beispielsweise dass es eine wichtige Bedingung für Lernprozesse ist, wenn die Besucher neu erworbenes Wissen mit bereits vorhandenen Kenntnissen verbinden können. Anderenfalls findet Lernen grundsätzlich nicht statt.¹⁸⁶ Hinzu kommt, dass neu gewonnene Erkenntnisse für »den Lernenden anwendbar sein [...] bzw. sich auf den eigenen Lebenskontext übertragen lassen« sollten, um eine Lernwirkung zu erzielen.¹⁸⁷ Dies schränkt bereits die Vorstellungen vieler Kuratoren, komplexe historische Sachverhalte an das breite Publikum vermitteln zu können, erheblich ein. Durchschnittliche Besucher werden

»in der Regel nicht allein die vom Kurator intendierte Narration [rezipieren] – sofern ihnen diese überhaupt deutlich wird – sondern überlagern sie mit eigenen Assoziatio-

181 Vgl. Bal: Kulturanalyse, 2002, S. 94. Siehe auch: Ackermann: Das Eigene und das Fremde im Museum, 2013, S. 277f.

182 Muttenthaler; Wonisch: Gesten des Zeigens, 2006, S. 14.

183 Ebd., S. 25. Die beiden Autorinnen warnen davor, dass nationale Eindeutigkeiten/alte Nationalismen heute hinter »kulturellen Identitäten« versteckt und damit weiter ausgrenzend wirken können (S. 27). Vgl. Macdonald: Nationale, postnationale, transkulturelle Identitäten und das Museum, 2000, S. 141.

184 Vgl. Grünewald Steiger: Information – Wissen – Bildung: Das Museum als Lernort, 2016, S. 278–282.

185 Boroffka: Kulturelle Bildung und besucherorientierte Vermittlung, 2013, S. 41f.

186 Ebd.

187 Ebd.

nen und Deutungen. Damit kreieren die Besucher eigenständig neue Sinnzusammenhänge, die jeweils individuelle Lebensweltbezüge und eine Verknüpfung mit ihrem eigenen Wissen zulassen.«¹⁸⁸

Forderungen nach differenzierter Multiperspektivität, tiefgehender kritischer Reflexion und »dekonstruierende[r]« Rezeptionsgeschichte« von Exponaten werden daher gelegentlich als weitgehend unrealistisch, da den Besucher überfordernd, bewertet.¹⁸⁹ Hinzu kommt, dass nach Joachim Rohlfes die meisten Besucher im Museum primär unterhalten werden wollen und »wirkliche, längerfristige Lernanstrengungen« von den wenigsten unternommen werden.¹⁹⁰ Ähnlich kritisch argumentiert auch Volker Kirchberg in Bezug auf die Grenzen der Museumsdidaktik:

»Ausstellungen können nur vorhandene Einstellungen bekräftigen und in die schon vom Besucher gewünschte Richtung erweitern [...], was Treinens Aussage bestätigt: »Museen als Lernorte sind eine irrige Annahme.« Museumsbesuche seien durch »aktives Dösen« gekennzeichnet [...]. [...] Anders als die Lern- und Lehrsituation in Schulen ist der Ausstellungsbesuch in keiner Weise eine pädagogisch beeinflussbare Situation.«¹⁹¹

Zwischen diesen äußerst kritischen Positionen und den realistisch zu erwartenden Möglichkeiten der Vermittlung versucht die Museumsdidaktik, Lernerfolge zu erzielen und im Idealfall schon früh auf die Ausstellungsgestaltung einzuwirken. Eine ergänzende und damit kombinierbare Möglichkeit ist es, mit allen Mitteln der Museumsgestaltung den Besuchern durch eine anregende Präsentation Unterhaltung und Wissensgewinn zu ermöglichen. Zudem sind hier Ausstellungsführungen außer Acht gelassen, die sowohl in positiver wie negativer Hinsicht erheblichen Einfluss auf die Ausstellungsrezeption haben können.

Der Einsatz unterschiedlichster Medien und Techniken im historischen Museum ist mittlerweile stark angewachsen. Vier Oberkategorien lassen sich fassen: (1) das Originalobjekt, (2) Kunst als Intervention (in Abgrenzung zu den »eentlichen« Objekten), (3) Video- und Audiomaterial sowie (4) die architektonisch-räumliche Gestaltung der Ausstellung. Bei der Anwendung dieser Medien ist zu differenzieren, ob diese der Präsentation von Ausstellungsobjekten wie historischen Fotografien, Filmen oder Zeitzeugenaufnahmen dienen oder ob sie zum Beispiel in Form von speziell für das Museum gedrehten Filmaufnahmen oder spielerischen Programmen selbstreferentiell sind.

Die für die moderne Ausstellungsgestaltung zentralen Begriffe von Inszenierung und Szenografie scheinen zunächst schwer voneinander abgrenzbar zu sein. Ausstellungen waren immer schon Inszenierungen. In Erweiterung dessen kann bei modernen Ausstellungen, die auf einer ausgeklügelten Dramaturgie mit Spannungselementen und Plotstruktur (durchaus analog zu Literatur und Film) basieren, von Szenogra-

188 Boroffka: Kulturelle Bildung und besucherorientierte Vermittlung, 2013, S. 41f.

189 Rohlfes: Eine bilanzierende Einführung, 2006, S. 17, 19.

190 Ebd., S. 19.

191 Kirchberg: Besucherforschung in Museen: Evaluation von Ausstellungen, 2010, S. 175. Kirchberg bezieht sich hier auf Heiner Treinen.

fie gesprochen werden.¹⁹² Diese Entwicklung ging maßgeblich von den weltweit anerkannten Häusern des *US Holocaust Memorial Museums* und dem *Yad Vashem – The World Holocaust Remembrance Center* aus und erfreut sich besonders in der polnischen Museumslandschaft einer großen Popularität.¹⁹³

Der zunehmende Einsatz von Innendesign, Kunst und der Arbeit von Bühnenbildnern in Ausstellungen gewann bereits seit den 1980er Jahren an Bedeutung.¹⁹⁴ Die Herkunft aus dem Bereich des Theaters lässt es angemessen erscheinen, von Inszenierungen zu sprechen.¹⁹⁵ Damit wird der Transport historischer Narrative in Ausstellungen als »die szenische Umsetzung eines dramatischen Werks [bezeichnet], um es zur Anschauung zu bringen« und so »erlebbar« zu machen.¹⁹⁶ Thiemeyer definiert Inszenierung primär technisch und performativ:

»Inszenierungen sind Strategien, die in einer Ausstellung Exponate mithilfe von Ausstellungsmobiliar, audiovisuellen und atmosphärischen Medien (Licht, Töne) räumlich in Szene setzen, um Deutungen nahezulegen und Objekteigenschaften und -bedeutungen sinnlich erfahrbar zu machen. Sie sind mehr als die Summe ihrer Teile, nur partiell zu verstehen oder in Begriffe zu übersetzen, sondern vor allem erlebbar.«¹⁹⁷

Eine Erweiterung des Inszenierungsbegriffs liegt im Begriff der Szenografie: In Abkehr von der nüchternen Objektausstellung der 1990er und 2000er stellt Thiemeyer fest, dass beim Siegeszug neuer audiovisueller Techniken der Terminus Inszenierung nicht mehr ausreicht. Gleichwohl ist dieser Begriff für den Bereich der Museumswissenschaft noch nicht ausdefiniert und wird recht flexibel verwendet. Er soll hier in Abgrenzung zur Inszenierung für Ausstellungen oder Ausstellungsbereiche verwendet werden, die primär über audiovisuelle Techniken funktionieren oder die klassischen Museumsexponate gleichwertig mit diesen zeigen. Dazu gehört gegebenenfalls der in die Inszenierung integrierte Raum der Ausstellung. Pointiert formuliert kann man in Bezug auf szenografische Museen sagen:

»Primäres Ziel ist es, Ereignisse zu erzeugen. Objekte werden nur genutzt, wo sie diesem Ziel dienen. War es einst einziger *Zweck* des Museums, Objekte zu sammeln und auszustellen, so ist das Exponat jetzt bestenfalls eines von mehreren *Mitteln*, mit denen ein Museum sein Publikum unterhalten kann. Maßgeblich für die Präsentation ist nicht, was sich mit den überlieferten Dingen aus den Sammlungen machen lässt, sondern die übergreifende Gestaltungsidee, der sich alles unterordnet.«¹⁹⁸

Diese Entwicklung ist nicht unwidersprochen geblieben: Gegen szenografisch gestaltete Ausstellungen oder bestimmte Formen von diesen werden verschiedentlich Einwände

192 Schröder: *Geschichte ausstellen – Geschichte verstehen*, 2013, S. 47.

193 Thiemeyer: *Politik des Zeigens*, 2015, S. 25f.

194 Hoffmann: *Spur. Vorstellung. Ausstellung*, 2000, S. 180.

195 Thiemeyer: *Inszenierung*, 2015, S. 50.

196 Ebd., S. 46.

197 Ebd., S. 56.

198 Ebd., S. 59–61.

und notwendig zu berücksichtigende Punkte genannt; so zunächst der Einspruch gegenüber der durchaus erwünschten Illusion, dass »Kulissen oder Inszenierungen Vergangenheit [realistisch] lebendig machen«, obwohl es sich bei Ausstellungen um eine Form von Geschichtskonstruktion handelt. Diese zielt nicht auf die Wiederherstellung historischen Geschehens ab, sondern auf die Erzählung einer neuen Geschichte mit Material aus der Vergangenheit.¹⁹⁹ Joachim Baur weist darauf hin, dass inszenatorisch-szenografische Ansätze heute nicht mehr verpönt und entsprechende Auseinandersetzungen weitgehend beendet seien – und sich die Szenografie in Kunstmuseen »als ein Format unter anderen fest etabliert« habe.²⁰⁰ Die Vorzüge beschreibt er wie folgt:

»Inszenatorisch-szenografische Ansätze können die Dinge in ungewohntem Zusammenhang und deutungsleitenden Raumbildern zur Wirkung, zu ihren Möglichkeiten bringen. Sie können »die Phantasie und die Kombinationslust der Besucher stimulieren«, »Leichtigkeit und eine unverkrampfte Haltung« vermitteln und »als Strategie gegen Ermüdung, Langeweile und Überforderung des Ausstellungsbesuchers« dienen [...]. Nicht zuletzt können sie in besonderem Maße und auf besondere Weise komplexe, objektarme und »immaterielle« Themen anschaulich machen [...].«²⁰¹

Als Konsens hat sich in der Museumsszene besonders des deutschsprachigen Raumes das sogenannte »Überwältigungsverbot« durchgesetzt, was bedeutet, dass der Besucher durch die Inszenierung der Ausstellung nicht so stark emotional angesprochen werden soll, dass seine persönliche und intellektuelle Distanz verloren geht.²⁰² Dies ist ein Grundsatz, der in primär szenografischen Ausstellungen nicht – oder nicht in dem Maße – verfolgt wird. Schwierig ist hier eine Trennung insbesondere bei den erwähnten *memory museums*. Beispielhaft zeigt sich das beim Museum des Warschauer Aufstandes, wo unter anderem ein eindringliches »Herzschlag-Geräusch« zu hören ist, das als Symbol für das Leben und Sterben der Stadt Warschau gedeutet werden kann.²⁰³ Auch bei Ausstellungen, die sich einem politischen Ziel verpflichtet fühlen, hier der Ächtung von Zwangsmigrationen in der Gegenwart, ist eine emotionale Ansprache zu erwarten. Eine zu starke Szenografie birgt zudem die Gefahr, dass »historische Ereignisse und deren Interpretationen zu einer für den Besucher kaum differenzierbaren Einheit« werden.²⁰⁴

Ein Ausstellungselement können auch Video- oder Tonaufnahmen von Zeitzeugen sein. Deren Einsatz dient zumeist weniger der inhaltlichen Vermittlung als dazu, das

199 Thieme: *Geschichtswissenschaft: Das Museum als Quelle*, 2010, S. 74. Siehe auch: Thieme: *Inszenierung*, 2015, S. 61.

200 Baur: *Mit Räumen sichtbar machen*, 2016, S. 265. Vertreter des szenografischen Museums gehen dabei davon aus, dass nur durch Heranziehung einer »gegenwärtigen visuellen Sprache« und einer »konsistenten szenografischen Handschrift« ein »zeitgemäßes Museum« gewährleistet ist: Brückner; Greci: *Das Museum als komplexer Erfahrungsraum*, 2015, S. 103.

201 Baur: *Mit Räumen sichtbar machen*, 2016, S. 265.

202 Vgl. Pohl: *Wann ist ein Museum »historisch korrekt«?* 2006, S. 285. Siehe zum »Beutelsbacher Konsens«, dessen entsprechender Ansatz des Überwältigungsverbotes für die Schulbildung auch für die meisten deutschen Museen maßgeblich ist: Bundeszentrale für politische Bildung: *Beutelsbacher Konsens*, 2011.

203 Vgl. Peters: *Polens Streitgeschichte kommt ins Museum*, 2015.

204 Heinemann: *Emotionalisierungsstrategien in historischen Ausstellungen am Beispiel ausgewählter Warschauer Museen*, 2011, S. 234.

Geschehen beispielhaft und emotional (besser) greifbar darzustellen. Thiemeyer weist in Bezug auf den Einsatz von Zeitzeugen in Kriegsausstellungen darauf hin, dass dieser »Empathie« fordernde und »Sympathie« fördernde Ansatz der »selektiven, fragmentarischen und weniger kritischen« Zeitzeugenerzählungen in ein »Spannungsfeld von gefühlter Geschichte und moralischem Appell« führe.²⁰⁵

Abgesehen von den selbst gesetzten Beschränkungen ist das Zeigen im Museum grundsätzlich beschränkt. Nach Thiemeyer können Themen wie Krieg und Gewalt in ihrer chaotischen Realität und ihrem emotionalen, persönlichen Erleben nicht tatsächlich gefasst und ausgestellt werden – zumal jede Ausstellung zwangsläufig in irgendeiner Form ordnet und arrangiert, damit das Geschehen ahistorisch einhegt und sich so entscheidende Teile der Darstellung entziehen. Damit ist sie in einem Spannungsfeld gefangen: »Zeigen bedeutet Verharmlosung, nicht zeigen heißt vergessen.« Eine Annäherung an das historische Geschehen ist aber möglich und die Ausstellung dafür auch im Vergleich zu anderen Medien ein geeigneter Ort.²⁰⁶

Schließlich können unterschiedliche Ausstellungstypen – jenseits der angesprochenen technischen und inhaltlichen Darstellung – gewählt werden, zum Beispiel die offene Ausstellung als Alternative zur klassischen Narrativausstellung. Diese kann in Form von Collagen oder Montagen und inhaltlichen Fragmenten gestaltet werden und gleicht oft eher einem begehbaren Forum ohne klare Wegführung und Erzählung. Der Besucher wird mit Mehrdeutigkeiten konfrontiert und herausgefordert, sein eigenes Narrativ zu entwickeln.²⁰⁷ Ein Element der Inszenierung oder auch der Szenografie kann darüber hinaus der Einsatz von Kunst sein – Kunst hier nicht als historisches Objekt, sondern als »Mittlerin«, die beispielsweise die Besucher ansprechend in die Thematik einführt oder komplexe Zusammenhänge und schwer darstellbare Konflikte und Ereignisse vermittelt.²⁰⁸ So ist bei der *Stiftung Flucht, Vertreibung, Versöhnung* geplant, im Eingangsbereich die künstlerische Darstellung eines »Hauses«, das zeitlos und übernational für Heimat und Heimatverlust stehen soll, zu installieren und so in die Thematik der Ausstellung grundlegend einzuleiten.

Der Exponateinsatz im Museum lässt sich in drei Oberformen fassen: 1. das ausstellungstechnisch hervorgehobene Einzelobjekt, das durch seine materielle oder künstlerische Besonderheit oder aber durch seinen Symbolgehalt inhaltlich hervorragt und als eine Art Leitobjekt fungiert, 2. das Exponat, das sich den Platz mit vielen anderen Exponaten teilt, die dem Besucher Sinnzusammenhänge und das Verstehen von Prozessen anbieten sowie kommunizieren sollen und individuelle sowie vom Kurator angedachte Assoziationsketten ermöglichen²⁰⁹ und im 3. Fall das Exponat, das gegebenenfalls in Kombination mit mehreren Objekten sowie der weiteren Ausstellungsgestaltung in ei-

205 Thiemeyer: Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln, 2010, S. 325.

206 Ebd., S. 314f.

207 Muttenthaler; Wonisch: Gesten des Zeigens, 2006, S. 21f.

208 Vgl. Kaiser; Krankenhagen et al.: Europa ausstellen, 2012, S. 138.

209 Muttenthaler; Wonisch: Gesten des Zeigens, 2006, S. 59f.

nem »atmosphärischen Zusammenhang« zu einem szenografisch erzeugten »Gesamtbild« führt, als Einzelexponat aber keine oder nur geringe Bedeutung hat.²¹⁰

Ob als hervorgehobenes Einzelobjekt oder als Mosaikstück einer größeren Inszenierung, das Objekt ist für die eingangs angesprochene Autorität des Museums zentral, und zwar grundsätzlich unabhängig vom Museumstyp. Diese Auffassung beruht auf der Annahme, dass museale Exponate von den Besuchern häufig als unabhängige, wertfreie Quellen wahrgenommen werden, die nicht nur Geschichten, sondern auch die Geschichte erzählen können, selbst wenn die Objekte zunächst in einem Begleittext erläutert werden.²¹¹ Exponaten wird ein hohes Maß an *Authentizität*, das heißt eine vermittelbare Repräsentation einer (vergangenen) Epoche ebenso wie eine eigene *Aura* zugesprochen, die eine selbstständige Exposition des in ihm gespeicherten Wissens sowie einen emotionalen und sinnlichen Zugang ermöglichen.²¹² Sie sind nicht nur integraler Bestandteil der Ausstellungsinszenierung, sondern können auch eine »raumgreifende Wirkung« entfalten, das heißt die Atmosphäre der Ausstellung, des Ausstellungsraumes maßgeblich beeinflussen.²¹³ Inwieweit Exponate eine eigenständige, nicht durch ausstellungsgestalterische Kontextualisierung einzuhegende Wirkmacht besitzen, ist aber umstritten²¹⁴:

»Tatsächlich gibt es Exponate, bei denen die Texttafeln nicht den visuellen Schaustücken widersprechen. Es gibt Exponate, deren visuelle Überzeugungskraft so stark ist, dass keine Tafel ihrer Rhetorik etwas entgegenzusetzen kann.«²¹⁵

Sicher ist, dass die Wirkung eines Objekts nur in Wechselwirkung mit dem Rezipienten entsteht.²¹⁶ Die Interpretationsfähigkeit mag – je nach Exponat – begrenzt sein, dennoch erreicht das Objekt erst im Zusammenspiel mit der musealen Inszenierung in Form von Einordnung, Kontextualisierung und möglicherweise Relativierung²¹⁷ sowie dem Betrachter in einem performativen Akt eine Aussage über die Vergangenheit.²¹⁸

210 Siehe dazu und grundsätzlich zu den »drei Visualisierungsweisen« von Objekten: te Heesen: Theorien des Museums zur Einführung, 2013, S. 68.

211 Hoffmann: Spur. Vorstellung. Ausstellung, 2000, S. 173f.

212 Ebd., S. 169, 173. Hoffmann spricht davon, dass die Ausstellung »durch die Auratisierung des Objekts eine neue sinnliche Qualität« erlangt(e) (S. 172). Vgl. zur Auratisierung und zur Exotisierung von Alltagsobjekten im Museum auch: Muttenthaler; Wonisch: Gesten des Zeigens, 2006, S. 21. Vgl. für den emotionalen Zugang via Objekt auch: Thiemeyer: Die Sprache der Dinge, 2011, S. 4. Siehe auch: Reinhardt; Teufel: Einundzwanzig Thesen zur neuen Ausstellungsgestaltung, 2008, S. 16, 18.

213 Thiemeyer: Die Sprache der Dinge, 2012, S. 53. Thiemeyer bezieht sich hier auf den Philosophen Gernot Böhme.

214 Vgl. dazu, v.a. in Bezug, ob nicht für die öffentliche Rezeption hergestellte Objekte, also Objekte jenseits von Kunstwerken, selbstständig »wirken« können: Thiemeyer: Die Sprache der Dinge, 2011, S. 1, 6. Siehe auch: Pohl: Wann ist ein Museum »historisch korrekt«? 2006, S. 281.

215 Bal: Kulturanalyse, 2002, S. 115.

216 Vgl. te Heesen: Exponat, 2015, S. 40. Te Heesen spricht vom Objekt als »Gegenstand mit subversivem Potential« und ordnet es als Teil eines Handlungs- und Bedeutungsnetzwerkes ein.

217 Ebd., S. 44, 34. Vgl. für den eingeschränkten Blick des Besuchers auf die »Spitze des Eisberges«: Muttenthaler; Wonisch: Gesten des Zeigens, 2006, S. 59–61.

218 Thiemeyer: Die Sprache der Dinge, 2011, S. 6f. Siehe auch: Thiemeyer: Politik des Zeigens, 2015, S. 17.

Das bedeutet aber auch, dass die Ausstellungsmacher nur einen Teil dieses Vorganges kontrollieren können.²¹⁹ Anders sieht es Juliane Haubold-Stolle, die konstatiert, dass der von den Kuratoren kontrollierte Kontext ein wirkmächtiges Element sei und die »Mehrdeutigkeit der Dinge in der [gelenkten] Rezeption eindeutig« gemacht werden kann.²²⁰

Unabhängig davon, wie sehr man diesen Einschätzungen im Einzelnen folgen mag, sind der Versuch und die Art und Weise der Lenkung der Besucher zu untersuchen. Eingeschränkt wird die simple Heranziehung des Exponats als Fußnote zur vermeintlich objektiven Belegung des Ausstellungsnarrativs durch die Erkenntnis, dass Objekte häufig nicht für alle Besucher gleich definiert sind, sodass jeder Betrachter Exponate tendenziell mit einer unbegrenzten Anzahl eigener Interpretationen bewertet. Positiv gewendet wird diese »mangelnde Eindeutigkeit« aber auch als Chance für persönliche Assoziationen des Besuchers angesehen.²²¹

Auch wenn man Exponaten keine eigene *agency* zuspricht, so sehen wir bei der vorliegenden Thematik doch häufig eine den Objekten zugeschriebene Brisanz, sei es als politisch umstrittene Exponatleihgabe²²² oder im Rahmen einer (geplanten) Inszenierung.²²³ Das kritische Potenzial von Objekten, beispielsweise im Sinne von Mehrdeutigkeit und als Grundlage einer multiperspektivischen Betrachtung von Geschichte, wird in Ausstellungen nur allmählich vermehrt genutzt.²²⁴

Eine Möglichkeit der »Einhegung« und Kommentierung der Exponate sind die Ausstellungstexte. Diese lassen sich in A-, B-, C-Texte unterteilen:

A = Überblickstext, z.B. über eine in dem Ausstellungsraum vorgestellte Epoche, ein Ereignis oder eine Person (ggf. nochmals untergliedert in einen Bereichs- und Raumtext)

B = Überblickstext über einen z.B. in einer Vitrine dargestellten Sachverhalt (und/oder Objektgruppentext)

C = Exponatbeschreibung (ggf. mit ergänzendem Kommentar zum Objekt)

Die Texte erfüllen primär den Zweck, dem Besucher die notwendigen Informationen zum Verstehen der Objekte und gegebenenfalls tiefergehendes Wissen und Interpretationen zu übermitteln; am ehesten lassen sie sich mit einer Führung durch die Aus-

219 Thiemeyer: Die Sprache der Dinge, 2011, S. 2, 6f.

220 Haubold-Stolle: Rezension zu: Walz, Markus (Hg.): Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven. Stuttgart 2016, 2016. Vgl. für die Argumentation ähnlich: Muttenthaler; Wonisch: Gesten des Zeigens, 2006, S. 60f.

221 Hahn: Dinge als unscharfe Zeichen, 2016, S. 16. Vgl. kritisch zum Einsatz des Exponates als Fußnote, ohne die »diskursive Praxis« der Ausstellung offenzulegen: Muttenthaler: Beredsam und wirkungsvoll, 2016, S. 43.

222 2006 war die Verleihung der Schiffsglocke der *Gustloff* aus Polen an das ZgV ein Politikum, vgl. Kellerhoff: »Gustloff«-Glocke ist zurück in Danzig. *Die Welt*. 27.09.2007.

223 Der Streit um die Neukonzeption des Schlesischen Museums in Kattowitz drehte sich unter anderem um das vorgesehene Startobjekt einer als deutsch konnotierten Dampfmaschine, vgl. Kap. 6.3.1, S. 315.

224 te Heesen: Exponat, 2015, S. 43.

stellung vergleichen.²²⁵ Mieke Bal spricht hier vom »lernenden Spaziergänger«, der sich »im Bereich zwischen Visuellem und Verbalem sowie zwischen Informationen und Überredung fungierende[n] Zeichensystem« der Ausstellung bewegt.²²⁶ Wie das Museum grundsätzlich genießen diese Texte ein hohes Maß an Autorität und werden vom Besucher zumeist nicht hinterfragt, noch wird vom Museum dargelegt, dass es sich hierbei um ein Interpretationsangebot handelt.²²⁷ Die Narrationen in Ausstellungen funktionieren grundsätzlich über die Texte im Zusammenspiel mit den Objekten und der Szenografie.²²⁸

Die obigen Ausführungen stellen das (Konflikt-)Verhältnis von Objekt zu Objekttext dar: Auf der einen Seite ist dies die Vorstellung des quasi autonomen, kaum oder schwer »einhegbaren« Objektes, auf der anderen das durch die Ausstellungsmacher durch Inszenierung und Objektbeschriftung wirksam »domestizierte« Objekt. Die Argumentation für das letztere betont, dass Objekte für den Besucher »stumm« bleiben und die Wissensvermittlung sich auf die Texte beschränkt, wobei die Objekte lediglich als Beleg, als die genannten »Fußnoten«, der Aussage dienen.²²⁹

Teil der genauen Beobachtung einer Ausstellung ist die Frage, was *nicht* gezeigt wird.²³⁰ Diese bewussten oder unbewussten Leerstellen können einen großen Raum einnehmen:

»Museen schaffen demnach nicht nur Bilder, die den gesellschaftlichen Normen und Werten entsprechen, sondern thematisieren auch Verborgenes. Denn sie repräsentieren nicht nur das, was zu sehen ist, sondern auch, was dem öffentlichen Diskurs und der Wahrnehmung entzogen werden soll und damit ausgeschlossen wird.«²³¹

Die Auswahl von Gezeigtem und nicht Gezeigtem, die Auswahl der Themen und Ereignisse ist also ein zentraler Prozess der Ausstellungsgestaltung.²³² Dabei kann mit Leerstellen durchaus kreativ umgegangen werden.²³³ Für die Museumsanalyse ebenso wie für den mündigen Besucher ist zu beachten, dass man sich immer wieder von der Ausstellung, dem Dargebotenen löst und über Fehlendes oder alternative Darstellungsformen und Erzählungen nachdenkt.²³⁴ Dazu formulieren Muttenthaler und Wonisch:

»[...] gerade in den nicht-beabsichtigten Botschaften kommen gesellschaftliche Übereinkünfte oder Konflikte gleichsam symptomatisch zum Tragen. Keine Sprachäuße-

225 Vgl. Muttenthaler; Wonisch: *Gesten des Zeigens*, 2006, S. 40.

226 Bal: *Kulturanalyse*, 2002, S. 79.

227 Oder aber sogar durch Eindeutigkeit vortäuschende Formulierungen Zweifel und Skeptizismus bekämpfen. Vgl. ebd., S. 97.

228 Vgl. Muttenthaler; Wonisch: *Gesten des Zeigens*, 2006, S. 256.

229 Lepp: *Ungewissheiten – Wissens(v)ermittlung im Medium Ausstellung*, 2012, S. 62. Siehe auch: Flacke: *Ausstellen als Narration*, 2016, S. 256. In umgekehrter Richtung weist Opalla darauf hin, dass die »Authentifizierung des Objekts« erst maßgeblich durch die Objektbeschriftung und Inszenierung erreicht wird: Opalla: *Authentisch, und deshalb...?!* 2015, S. 67.

230 Bal: *Kulturanalyse*, 2002, S. 109f.

231 Muttenthaler; Wonisch: *Gesten des Zeigens*, 2006, S. 13.

232 Baur: *Was ist ein Museum?* 2010, S. 38.

233 Wonisch: *Minderheitenmuseen*, 2012, S. 47.

234 Thieme: *Geschichtswissenschaft: Das Museum als Quelle*, 2010, S. 90.

rung, kein geschriebener Text wird rezipiert, ohne gleichzeitig individuelle Imaginationen hervorzurufen. [...] Jede Präsentation enthält demnach einen unbewussten Anteil, der nicht zu eliminieren ist. Dennoch gilt es, dieser blinden Flecken – so weit als möglich – in der Analyse gewahr zu werden, Ausstellungsdisplays zwischen den Zeilen zu lesen, um die mitgemeinten Inhalte deutlich zu machen.«²³⁵

Für die Ausstellung lassen sich drei zentrale ›Akteure‹ identifizieren: der Besucher, das Objekt/die Ausstellung sowie die Ausstellungsmacher. Die letzteren stehen aber zuallermeist nicht im Vordergrund der fertigen Ausstellung, tatsächlich bleiben sie für den Besucher in der Regel unbekannt.²³⁶ Te Heesen weist auf den komplexen Charakter der Kommunikation im Museum hin, bei der die Ausstellungsmacher nur eine von mehreren Parteien sind:

»Wer spricht? [...] Es wird nicht überraschen, dass dies nicht unbedingt die Kuratoren oder anderes Museumspersonal sind, sondern ein Netz von Personen, Ausstellungsarrangements und Objekten, also ähnlich wie in der *Actor-Network-Theory* ein Konglomerat verschiedenster Bedingungen, die für das ›Sprechen‹ des Museums verantwortlich sind.«²³⁷

Auch in dieser Arbeit wird die innere Organisation von Museen nicht im Detail thematisiert und die Kuratoren werden primär durch ihre Ausstellungen oder ihre Konzeptionen zu Wort kommen.²³⁸ Dennoch wird die Frage »Wer spricht?« im Hintergrund mitgedacht.²³⁹ Dies ist von besonderer Wichtigkeit, da die Ausstellungen ein hohes »fiktionales, subjektives« und nicht-neutrales Potenzial besitzen, das aber ebenso wie die individuelle Handschrift, Hintergründe und Positionierungen der Ausstellungsmacher durch den scheinbar neutralen und wissenschaftlichen Anspruch verdeckt wird.²⁴⁰

Eine für die Museumsforschung nur schwer zu beantwortende Frage ist, wie Ausstellungen durch ihre Besucher individuell wahrgenommen werden.²⁴¹ Die aufwändige Besucherforschung kann tendenziell viele Fragen beantworten; dennoch ist davon auszugehen, dass es hier schwer zu beziffernde ›Übersetzungsverluste‹ gibt.²⁴² Die Meinungen über den ›durchschnittlichen‹ Besucher als Leitwert für die Museumspraxis variieren teilweise erheblich.²⁴³ Ein erster angemahnter Schritt ist, die Besucher »als vielfältig, plural und aktiv statt [als] relativ homogene und passive Masse« anzusehen,

235 Muttenthaler; Wonisch: *Gesten des Zeigens*, 2006, S. 43.

236 Ebd., S. 39, 250. Siehe auch: Baur: *Die Musealisierung der Migration*, 2009, S. 325.

237 te Heesen: *Theorien des Museums zur Einführung*, 2013, S. 161.

238 Vgl. für diesen Ansatz: Muttenthaler; Wonisch: *Gesten des Zeigens*, 2006, S. 39.

239 Bal: *Kulturanalyse*, 2002, S. 81.

240 Muttenthaler; Wonisch: *Gesten des Zeigens*, 2006, S. 250f. Siehe auch: Scholze: *Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen*, 2010, S. 141f. Vgl. Simon: *The Turn to Pedagogy*, 2011, S. 199.

241 Muttenthaler; Wonisch: *Gesten des Zeigens*, 2006, S. 55f.

242 Ebd., S. 44f., 252. Hierbei schränken sie ein, dass durch ein »dirigistische[s] Führungskonzept« durchaus die individuelle Zusammenstellung einer Erzählung durch den Besucher minimiert werden kann (S. 252). Vgl. auch: Schröder: *Geschichte ausstellen – Geschichte verstehen*, 2013, S. 31. Siehe auch: Bogumil; Senina et al.: *Conclusions*, 2015, S. 150.

243 Vgl. für eine Erhebung z. B.: Lindner: *Soziodemographie des Museumspublikums*, 2016, S. 323–329. Siehe für ›den‹ Besucher auch: Schröder: *Geschichte ausstellen – Geschichte verstehen*, 2013, S. 145–148.

eine Ausstellung im Idealfall für verschiedene Besuchergruppen attraktiv und didaktisch sinnvoll zu gestalten und diese nicht nur als zu belehrende, sondern als zu fordernde Menschen und Gesprächspartner auf Augenhöhe zu betrachten.²⁴⁴ Wenn man das Leitbild des mündigen Besuchers verfolgt, sollte der »fragmentarische, konstruierte und [...] grundsätzlich gegenwartsbezogene Charakter« der Ausstellung herausgestellt und er durch die Vermittlung von Kompetenzen in die Lage zur kritischen und kreativen Betrachtung der Ausstellung versetzt werden.²⁴⁵

Hinzu kommt der »Eigensinn« des Besuchers: Ob er die Ausstellung für sich erst individuell »formt« und rezipiert oder – etwas schwächer formuliert – Ausstellungen grundsätzlich sehr selektiv bis hin zur Zufälligkeit und selten vollständig besucht und damit auch die einzelnen Teilstücke und Exponate mit unterschiedlicher Intensität betrachtet, unterstreicht die Problematik der Bewertung des Rezeptionsverhaltens.²⁴⁶ Letztlich gilt für die meisten Museen, dass für sie »fraglich bleiben [muss], was die Besucher wie verstehen. Das heißt: Museen richten ihre Kommunikation an Erwartungen über ein Publikum aus, die auf Zuschreibungen beruhen.«²⁴⁷ Schließlich nehmen nur wenige Museen Vor- und Nacherhebungen bei ihren Besuchern vor.

Die Besucher haben zumeist keine Möglichkeit, mit den Ausstellungsmachern in einen Dialog zu treten, auch wenn sich viele Museen gerne als Plattform für Diskussionen im Sinne des eingangs beschriebenen Forums verstehen möchten.²⁴⁸ Der Kurator ist demzufolge im Austausch von Informationen und Meinungen mit dem Besucher strukturell im Vorteil.²⁴⁹ Wenn überhaupt, sind Äußerungsmöglichkeiten in Besucherbüchern oder auf Bewertungsportalen online möglich.²⁵⁰ Ausnahmen bilden Führungen, die aber nur selten von den Kuratoren selbst gegeben werden. Ein »Ignorieren« der Besucher ist jedoch in den wenigsten Fällen möglich, gelten doch Besucherzahlen als »harte Währung« auf dem zunehmend kompetitiv verstandenen Museumsmarkt. Demzufolge werden attraktive Angebote für ein breites Publikum als notwendig erachtet, die zugleich auch in Wissenschaft und im Feuilleton Anklang finden.²⁵¹ Beispielsweise betrifft dies den Wunsch vieler Besucher nach Identitätsangeboten im Museum, die nicht abgelehnt, wohl aber reflektiert gestaltet werden können.²⁵² Daher sollte auf eine einseitige Meistererzählung verzichtet werden, denn

244 Macdonald: *Museen erforschen. Für eine Museumswissenschaft in der Erweiterung*, 2010, S. 61. Kirchberg: *Besuchersforschung in Museen: Evaluation von Ausstellungen*, 2010, S. 179. Siehe auch: Tomann: *Geschichtskultur im Strukturwandel*, 2016, S. 407.

245 Scholze: *Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen*, 2010, S. 142. Siehe für letzteres: Pohl: *Der kritische Museumsführer*, 2013, S. 242.

246 te Heesen: *Theorien des Museums zur Einführung*, 2013, S. 137f. Schröder: *Geschichte ausstellen – Geschichte verstehen*, 2013, S. 37f.

247 Ebd., S. 36.

248 Siehe: Beier-de Haan: *Deutsches Historisches Museum*, 2012, S. 62, 68. Vgl. Ackermann: *Eine Welt, in der wir leben wollen. Sächsische Zeitung*, 26.06.2018.

249 Muttenthaler; Wonisch: *Gesten des Zeigens*, 2006, S. 41. Siehe auch: Żychlińska; Fontana: *Museal Games and Emotional Truths*, 2016, S. 239f.

250 Vgl. Krüger: *Polen, ich komme!* 2013, S. 147f.

251 Vgl. Danker: *Aufklärung, Identifikation oder Repräsentation?* 2006, S. 230. Siehe auch: Schröder: *Geschichte ausstellen – Geschichte verstehen*, 2013, S. 23f.

252 Pohl: *Der kritische Museumsführer*, 2013, S. 246.

»es sollte Konkurrenz in der Interpretation geben. Zugleich aber sollten die verschiedenen Narrative so präsentiert werden, dass sie dem Besucher ein Ensemble von Zugehörigkeiten anbieten können. Sie sollen es ihm ermöglichen, sich nach kritischer Reflexion eigenständig zu positionieren, um so etwas wie einen eigenen Standort zu suchen und (vielleicht) auch zu finden. Nur so können Ergebnisoffenheit in der Aussage und zugleich Möglichkeiten der Identifikation gewährleistet werden. Nur so kann es zu einem intellektuellen und emotionalen Aushandlungsprozess im Museum kommen. Eine eigene Positionierung der Besucher ist daher geradezu erwünscht und sollte das Ziel der Museumsmacher sein.«²⁵³

Eine besondere Hürde bei der Untersuchung und Beschreibung von Museen und Ausstellungen ist die sinnliche und körperliche mehrdimensionale Erfahrbarkeit. Der Besuch der Ausstellung durch den Besucher ist schließlich als »performative Herstellung von Bedeutung durch [...] körperliche Aktivität« zu beschreiben. Nicht unerheblich ist die Entwicklung hin zu immer größeren Ausstellungen, die die Besucher körperlich und hinsichtlich ihrer Aufnahmefähigkeit fordern.²⁵⁴

Anwendung: Museumsanalyse Mit dieser aufzählenden und komprimierten Erläuterung der Institution *Museum* und der Darstellungsform *Ausstellung* wurde angeführt, worauf bei den folgenden Analysen zu achten sein wird. Trotz einer verstärkten Museumsforschung auch in der Geschichtswissenschaft fehlt es bislang an einer einheitlichen Methodik. Daher wird auf Basis der skizzierten Theorie und vorhandener methodischer Ansätze eine eigene Vorgehensweise zur Museumsanalyse entwickelt. Dafür orientiert sich der Autor an dem Diktum Baur, wonach die grundsätzlich transdisziplinär ausgerichtete Museumsanalyse auf Erkenntnisse über »übergreifende gesellschaftliche, politische und kulturelle Verhältnisse« abzielt.²⁵⁵

Eine Möglichkeit der Ausstellungsanalyse und besonders des Vergleichs von Ausstellungen besteht darin, ein Element wie beispielsweise die Inszenierung des »Feindes« im Kriegsmuseum zu isolieren und dessen Darstellung zu untersuchen.²⁵⁶ Da Museen grundsätzlich solitär sind, ist jeder Vergleich zwangsläufig asymmetrisch; entsprechende Unterschiede müssen für wertige Ergebnisse folglich berücksichtigt werden.²⁵⁷ Die Vorzüge eines Vergleichs gehen zumeist zu Lasten einer umfassenden Tiefenanalyse des Einzelmuseums.²⁵⁸ Thiemeyer hat in seinem Aufsatz »Das Museum als Quelle« herausgearbeitet, dass auch auf das Museum die historische Quellenkritik angewandt werden kann.²⁵⁹ Hierbei ist zu unterscheiden zwischen einer inneren Quellenkritik der

253 Pohl: Der kritische Museumsführer, 2013, S. 243.

254 Muttenthaler; Wonisch: Gesten des Zeigens, 2006, S. 41. Thiemeyer: Politik des Zeigens, 2015, S. 24f. Vgl. Thiemeyer: Inszenierung, 2015, S. 54f.

255 Baur: Museumsanalyse: Zur Einführung, 2010, S. 7. Siehe zur vielfachen Verwendung des Begriffes »Museumsanalyse«, ohne dass dieser bereits ausdifferenziert wäre, auch: te Heesen: Theorien des Museums zur Einführung, 2013, S. 160.

256 So bei: Bogumił; Wawrzyniak et al.: Introduction, 2015, S. 1.

257 Vgl. ebd., S. 17.

258 Vgl. für Vor- und Nachteile des Vergleichs respektive der Einzelfalluntersuchung: Thiemeyer: Geschichtswissenschaft: Das Museum als Quelle, 2010, S. 80.

259 Ebd., S. 73.

Ausstellung und ihrer Inhalte sowie einer äußeren Quellenkritik ihrer strukturellen Verfasstheit.²⁶⁰ Neben der Ausstellung selbst können Konzeptpapiere, weitere Publikationen, das Veranstaltungsprogramm, Kataloge, Newsletter sowie Flyer und Webpräsenzen als Quellenbasis für die Planungen und Vorstellungen der Ausstellungsmacher herangezogen werden.²⁶¹

In der vorliegenden Untersuchung sollen trotz der Fokussierung auf einzelne Themenfelder die Kernaussagen und der grundsätzliche ›Charakter‹ der Ausstellung herausgearbeitet und dadurch verhindert werden, bei diesem komplexen Untersuchungsobjekt nur die Einzelelemente herauszusuchen, die sich in die eigene Fragestellung fügen.²⁶² Makhotina und Schulze Wessel sprechen vom »Grundton« einer Ausstellung und den damit verbundenen zentralen, möglicherweise teleologischen, Narrativen sowie davon, ob diese »Raum für Ambivalenz und Kontroverse« lässt.²⁶³

Die Schwierigkeiten der Museumsanalyse sowie der Aussagen über die Ausstellung und deren Wirkung wurden mehrfach angesprochen. Zentral ist die tausendfache, individuelle Rezeption jeder Ausstellung und jedes Objektes.²⁶⁴ Ebenso herausfordernd ist die Auseinandersetzung mit dem beschriebenen ›Eigensinn‹ von allen Seiten: der des Kurators, des Objektes und der Besucher.²⁶⁵ Für die Analyse ist die nachvollziehbare Beschreibung dieses individuellen Erlebens eine Herausforderung.²⁶⁶ Zu beachten ist zudem, dass die wissenschaftliche Analyse eines Museums, das heißt eine intensive Lektüre der Ausstellung, nicht gleichzusetzen ist mit der des durchschnittlichen Besuchers.²⁶⁷ Die Besprechung der Ausstellungen hat dies pragmatisch zu berücksichtigen.

Gleichfalls muss sich eine wissenschaftliche Ausstellungsanalyse vergegenwärtigen, dass Ausstellungen stets Kompromisse des Machbaren sind und finanzielle, persönliche, politische und praktische Gesichtspunkte (die vielleicht nicht erkennbar sind) eine wichtige Rolle bei der Entstehung spielen. Dabei sollte man sich auch vor übereilten oder falschen Politisierungen der Ausstellung und ihrer Entstehungsgeschichte in Acht nehmen und auch hier andere Grundlagen für Entscheidungen und Machart bedenken.²⁶⁸

Das konkrete Vorgehen wird sich bei existierenden Ausstellungen auf eine ›dichte Beschreibung‹ der Ausstellung respektive derjenigen Teile der Ausstellungen beschränken, die für meine Fragestellung relevant sind.²⁶⁹ Die »dichte Beschreibung« stammt aus dem Bereich der Ethnologie (Clifford Geertz, Gilbert Ryle) und ist eine Methode, umfassende Beobachtungen unter Kenntlichmachung der stets damit einhergehenden

260 Vgl. Tomann: *Geschichtskultur im Strukturwandel*, 2016, S. 107.

261 Thieme: *Geschichtswissenschaft: Das Museum als Quelle*, 2010, S. 82.

262 Vgl. Tomann: *Geschichtskultur im Strukturwandel*, 2016, S. 7. Vgl. ebenso: Baur: *Was ist ein Museum?* 2010, S. 42.

263 Makhotina; Schulze Wessel: *Neue Konfliktlinien*, 2015, S. 9.

264 Scholze: *Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen*, 2010, S. 145. Siehe auch: Hahn: *Dinge als unscharfe Zeichen*, 2016, S. 17.

265 Sternfeld: *Der Objekt-Effekt*, 2016, S. 25-33.

266 Thieme: *Die Sprache der Dinge*, 2011, S. 8.

267 Vgl. Kirchberg: *Das Museum als öffentlicher Raum in der Stadt*, 2010, S. 174f.

268 Thieme: *Geschichtswissenschaft: Das Museum als Quelle*, 2010, S. 85, 83.

269 Vgl. Muttenthaler; Wonisch: *Gesten des Zeigens*, 2006, S. 49-53. Siehe auch: Scholze: *Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen*, 2010, S. 140.

eigenen Interpretationen kleinteilig zu »vertexten« und so jenseits einer unreflektierten Objektivitätsbehauptung wissenschaftlich verwertbar zu machen.²⁷⁰ Für die Problematik der subjektiven Wahrnehmung von Ausstellungen bietet sich diese Herangehensweise daher besonders an, die durch eine offene, Eindeutigkeiten vermeidende, dennoch präzise und Interpretationen kennzeichnende Beschreibung hier aufzufangen versucht wird.²⁷¹ Dabei folgt der Autor Muttenthaler und Wonisch, die dem komplexen Medium Ausstellung mit »einer möglichst genauen Erfassung, welche Themen angesprochen und in welcher Weise Objekte, Bilder, Texte, audiovisuelle Medien, Ausstellungsarchitektur und Inszenierungsmittel in einem Raum eingesetzt werden, um bestimmte Lesarten nahe zu legen«, als Analyseansatz begegnen. Ein zentrales Element ist die inhaltliche und räumliche Strukturierung der Ausstellung oder des Ausstellungsteiles »etwa nach chronologischen, regionalen, formalen oder thematischen Gesichtspunkten«.²⁷² Leerstellen, also das Nicht-Erzählte, bilden einen Beobachtungsschwerpunkt der vorliegenden Untersuchung. Ausstellungen sind schließlich als »complex text«²⁷³ und als rhetorische Akte zu verstehen, die durch ein »close reading« verstanden werden können.²⁷⁴ Dies gilt für die verschiedenen Elemente einer Ausstellung ebenso wie für die Ausstellungskonzepte, die so dekodiert werden können.²⁷⁵

Die vorliegende Untersuchung versteht »Inhalt, konzeptionelle Umsetzung und ästhetische Gestaltung« als Synthese und analysiert diese daher zusammenhängend.²⁷⁶ Dem bestehenden Problem der Ausstellungsanalyse, der Replizierbarkeit, wird in dieser Studie durch eine nachvollziehbare Darstellung und durch eine umfassende fotografische Dokumentation zu begegnen versucht.²⁷⁷ In den jeweiligen Kapiteln wird die Beschreibung der Ausstellungen und ihre Analyse eingebettet in die Besprechung der jeweiligen Geschichte der Häuser, ihrer Strukturen (Personal, Finanzierung etc.) und ihrer sonstigen Aktivitäten (Veranstaltungen, Publikationen etc.). Dem folgt die Vorstellung anderer Einschätzungen des Museums und abschließend eine zusammenfassende Bewertung und Einordnung. Zur Veranschaulichung und konstruktiven Ergänzung der Kritik werden punktuell auch mögliche Darstellungsalternativen diskutiert.²⁷⁸

Die Beschreibung und Analyse der Ausstellung verfolgt der Autor auf Basis der skizzierten kultur- und museumswissenschaftlichen Erkenntnisse in einem selbst entwickelten Leitfaden, der eine möglichst effiziente, systematische und vergleichende Ana-

270 Der Ausdruck der »dichten Beschreibung« geht ursprünglich auf Gilbert Ryle zurück. Vgl. Geertz: Dichte Beschreibung, 1983, S. 10, 14f., 43.

271 Vgl. für den Ansatz der »dichten Beschreibung« in Heinemanns Untersuchung: Heinemann: Krieg und Kriegserinnerung im Museum, 2017, S. 57–60.

272 Muttenthaler; Wonisch: Gesten des Zeigens, 2006, S. 46.

273 Bogumił; Wawrzyniak et al.: Introduction, 2015, S. 20.

274 Scholze: Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen, 2010, S. 132.

275 Ebd., S. 137f.

276 Muttenthaler; Wonisch: Gesten des Zeigens, 2006, S. 250.

277 Vgl. ebd., S. 62.

278 Für ein derartiges Vorgehen plädiert Scholze in Bezug auf Bal: Scholze: Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen, 2010, S. 136.

lyse ermöglichen soll.²⁷⁹ Dieser Katalog kann – leicht modifiziert – auch auf die noch nicht entstandenen und im Entstehen begriffenen Ausstellungen angewendet werden, indem die bisherigen Konzeptionen und Verlautbarungen als Grundlage genommen werden.²⁸⁰

Der Leitfaden ist in fünf Bereiche gegliedert. In der ersten Einheit werden der Anspruch (der eigene sowie der von außen erhobene) und die angestrebte Erzählung der Ausstellung untersucht. Im zweiten Bereich werden ihre einzelnen technischen Elemente vertiefend analysiert (Objekte, Inszenierung, Texte, Besucherbild etc.). Im dritten Schritt werden die dargebotenen Inhalte ausführlich auf einige Leitfragen hin untersucht, welche die oder das Ausstellungsnarrativ/e in Hinblick auf den Komplex von *Flucht und Vertreibung* betreffen. Im Anschluss wird im vierten Teil die Ausstellung auf ihre zentralen Aussagen und ihre vermittelte Kernerzählung hin betrachtet und bewertet. Abschließend werden im fünften Bereich einige Überlegungen zum potentiellen ›Funktionieren‹ in Hinblick auf den Anspruch des Museums angestellt.

I. Anspruch	1. Welche Geschichte soll erzählt werden?
II. Ausstellung	2. Welche Objekte werden gezeigt? Wie werden sie arrangiert?
	3. Wie wird die Ausstellung inszeniert ? Emotional oder nüchterne Ansprache? Innen- Architektur und Gestaltung?
	Audioeinsatz ?
	4. Charakter der Ausstellungstexte ? Sachlich? Emotional?
	5. Einsatz von Zeitzeugen ? Wie eingesetzt? Welche Botschaften?
III. Inhalte	6. Welches Besucherbild hat die Ausstellung? Partizipierender versus ›konsumierender‹ Besucher?
	7. Darstellung von Flucht und Vertreibung ?
	8. Kontext/Ursache(n) : Vorgeschichte? Zweiter Weltkrieg? 20. Jahrhundert? Anthropologische Konstante?
	9. Zusammenleben : Inwieweit wird › Multikulturalität ‹ in den Museen dargestellt? Inwieweit wird mit dem Nationenbegriff operiert? Werden die deutschen Minderheiten dargestellt?
IV. Aussage	10. Gibt es ein zentrales Narrativ ? Ein nationales? Ein regionales? Ein europäisches? Wird ein Identitätsangebot unterbreitet?
	11. Gibt es aktuelle Bezüge ? (z. B. zur ›Flüchtlingskrise‹)
	12. Was wird eigentlich erzählt? Was wird nicht erzählt? (z. B. Notwendigkeit der Vertreibung?)
V. ›Ergebnisse‹	13. › Funktionieren ‹ des Museums? (in Abgleich mit dem Anspruch)

Leitfaden für die Ausstellungsanalyse

2.6 Zusammenfassung

Der geschichtswissenschaftliche Vergleich, der die Erkenntnisse der transnationalen Geschichtsschreibung berücksichtigt, soll in dieser Arbeit dazu dienen, die verschiedenen nationalen Diskurse sowie ihre transnationalen Elemente zu analysieren und einzuordnen. Teil dieses Diskurses sind auch die untersuchten Museen, die alle einen über den nationalen Rahmen hinausgehenden, hier vor allem einen europäischen Anspruch haben. Die entsprechenden Interdependenzen und die Phasen, in denen sich ein gemeinsamer oder europäischer Diskursraum herausbildet, stehen im besonderen Fokus. Der überkreuzende Blick zieht sich durch die vorliegende Arbeit und verdichtet sich in den vergleichenden Zusammenfassungen der Kapitel.

279 Vgl. für einen Überblick an Fragen an eine Ausstellung, die hier zum Teil berücksichtigt, aber um einen inhaltlichen Schwerpunkt ergänzt wurden: Muttenthaler; Wonisch: Gesten des Zeigens, 2006, S. 46–49.

280 Vgl. für diesen Ansatz: Thiemeyer: Geschichtswissenschaft: Das Museum als Quelle, 2010, S. 80.

Erinnerungskultur und Geschichtspolitik stehen in einem engen Verhältnis zueinander. Die Studie verwendet, ähnlich wie von Cornelißen vorgeschlagen, Erinnerungskultur als »formalen Oberbegriff für alle denkbaren Formen der bewussten Erinnerung an historische Ereignisse, Persönlichkeiten und Prozesse«. ²⁸¹ In diesem kulturellen und sozialen Rahmen, der ständigen Aushandlungsprozessen unterliegt, geschieht Geschichtspolitik und formt diesen gleichzeitig laufend (mit). Wenn in dieser Arbeit von einer nationalen Erinnerungskultur gesprochen wird, ist damit ein zeitweise in der (medialen) Öffentlichkeit vorherrschendes, aber grundsätzlich nie konkurrenzloses Geschichtsbild gemeint. Die Verknüpfung gewachsener historischer Diskurse mit geschichtspolitischen Entwicklungen erlaubt es, den Kontext für die untersuchten Museumsprojekte zu definieren. Das berührt im Folgenden die ab dem 4. Kapitel thematisierten Bereiche mit dem Fokus auf staatlichen, publizistischen und zivilgesellschaftlichen Akteuren.

Bei einer transnationalen Untersuchung ist neben einer Gegenüberstellung von mehr oder weniger geschlossenen nationalen Fallbeispielen gerade in Hinblick auf Ostmitteleuropa auf die komplexe Verflechtungsgeschichte der Region(en) zu achten. Um ein strukturiertes Vorgehen zu gewährleisten, wird in den Kapiteln 4 und 5 grundsätzlich ein Zweischrittverfahren angewendet, in dem zunächst die nationalen Diskurse in ihren transnationalen Verbindungen und im Anschluss gemeinsame Diskursebenen untersucht werden. Auf dieser Basis wird dann eine vergleichende Bewertung vorgenommen. Ähnlich soll bei der folgenden Betrachtung der Diskurse um die Museen vorgegangen werden.

Die Arbeit verfolgt die Vorstellung eines umkämpften »Marktes der Erinnerungen«, der erwähnten »Arena« oder den »Arenen«, in denen verschiedene Akteure um Deutungshoheiten, Aufmerksamkeit und Unterstützung ringen. ²⁸² In diesem Umfeld entstanden die hier untersuchten Museen. Zu berücksichtigen sind dabei sowohl die unterschiedlichen Kontexte und Strukturen der nationalen als auch der Diskurse auf transnationaler beziehungsweise europäischer Ebene. Im vorliegenden Fall wird der stete Kampf um die wenigstens zeitweise gültige Etablierung einer mehrheitlich anerkannten Wahrheit über den Komplex Flucht und Vertreibung als Hintergrund der Museumsprojekte verstanden und untersucht. Diese sind nicht nur Materialisierungen dieser Prozesse, sondern selbst wieder Taktgeber. Die Auseinandersetzung um die »richtige« Erinnerung an *Flucht und Vertreibung* wird in allen Teilen der Arbeit thematisiert, wobei wechselnde Deutungshoheiten ebenso von Interesse sind wie gescheiterte Impulse zur Veränderung der Erinnerungskultur.

Für die entsprechende Untersuchung der erinnerungskulturellen Entwicklungen wird die vorgestellte Diskursanalyse verwendet. Mit einem abgesteckten Korpus von Quellen werden die verschiedenen Diskursstränge und zentrale Argumentationen herausgearbeitet. ²⁸³ Diese Argumente sind zumeist Teil eines bestimmten historischen Narrativs über Flucht und Vertreibung. Die zentralen Erzählungen werden daher im

281 Cornelißen: *Erinnerungskulturen*, 2012, S. 1.

282 Ullrich: *Diskursanalyse, Diskursforschung, Diskurstheorie*, 2008, S. 23. Siehe Kap. 2.4, S. 67f.

283 Vgl. Kap. 2.4, S. 68; Kap. 1.4, S. 49f.

Kapitel 3 besprochen sowie die ihnen zugrunde liegenden diskursiven Aushandlungen in den Kapiteln 4 und 5 untersucht. Aus diesen Überlegungen ergibt sich neben dem für die Museen und Ausstellungen grundlegenden Quellenmaterial eine pragmatische, kontinuierlich weiterentwickelte und durch einen Kriterienkatalog systematisierte Quellenauswahl.²⁸⁴

Die vorgestellten Institutionen des Museums und der Ausstellung sowie die entsprechende Museumsanalyse sollen es ermöglichen, das Museum als geschichtspolitisches Objekt und Subjekt zu verstehen. Wie sein Kernelement, die Ausstellung, besitzt es die diskutierten Eigenlogiken, die es zu berücksichtigen gilt. Die vorliegende Studie begegnet den Ausstellungen als *Gesamtkunstwerk* und damit als äußerst komplexen kulturellen Erzeugnissen auf verschiedenen methodischen Ebenen, wie mit der ›dichten Beschreibung‹. Der Vergleich der Museen ist mit der Herausforderung konfrontiert, dass sich diese ebenso wie die Ausstellungen erheblich in ihrer Machart und in ihren Zielen unterscheiden. Ein komparativer Ansatz muss solche Unterschiede berücksichtigen. Als Grundlage für ein strukturiertes Vorgehen sowohl für den Vergleich als auch für die Analyse der Museen und Ausstellungen dient der in Kapitel 2.5 entwickelte Leitfaden.

284 Vgl. Haslinger: Diskurs, Sprache, Zeit, Identität, 2006, S. 29f. Vgl. Kap. 2.5, S. 89-92; Kap. 1.1, S. 15f.