

2. PÄDAGOGISCHE PERSPEKTIVE MUSEALER KOMMUNIKATION

Museale Ausstellungen sind Erlebnisorte, die sich durch eine bestimmte Erfahrungsqualität auszeichnen. In diesem Zusammenhang stellt sich auch die Frage nach dem Selbstverständnis der Museen.

„Wer sind wir überhaupt? Bildungsstätte, wie Alfred Lichtwark sagte, Volksmuseum, wie Gustav Pauli forderte, Lernort, wie man 1968 meinte? Hort der langsamen Bilder wider die schnellen in den Medien, Zuflucht der wirklichen Bilder im Ansturm der virtuellen? Eine Stätte der Ruhe und Konzentration aufs Geistige? Oder mittlerweile doch ein Ort der Massen und der Events?“¹

Bedeutsam erscheint die Frage, was die besondere Qualität des musealen Ausstellungserlebnisses auszeichnet. Auch aufgrund der zunehmenden Konkurrenz mit anderen Anbietern auf dem Freizeitsektor, „wächst sich bei der Institution Museum die Sinn- zur Überlebensfrage aus“². Im Folgenden erörtere ich die Frage, worin das besondere Potential im Hinblick auf den Bildungsgedanken des Museums liegt oder liegen sollte. Die Erörterung dieser Frage ist auch deshalb wichtig, da sich hier abzeichnet, in welcher Form sich museale Ausstellungswelten von kommerziellen Erlebniswelten abgrenzen.

Die Frage nach der besonderen Qualität der Erlebnisse im Museum führt zu den fünf Säulen der Museumsarbeit. Museen dienen der Sammlung, Bewahrung, Erforschung und Wiederherstellung von Kulturgut, vor allem aber dessen sinnvoller Vermittlung. Das International Council of Museums³ hat den Bildungsgedanken in seine Museumsdefi-

-
- 1 Schneede, Uwe (Hrsg.): Museum 2000 – Erlebnispark oder Bildungsstätte. Köln 2000, S. 9.
 - 2 Rauterberg, Hanno: Musealisiert die Museen! Über den Wert und die Werte einer großen Institution. In: Museumskunde. 67. (2002) Heft 2. S. 35.
 - 3 Das International Council of Museums (ICOM) versteht sich als internationale, nicht-regierungsamtliche Organisation zur Förderung der Ziele der

nition aufgenommen. In Artikel zwei seiner Statuten wird als elementare Aufgabe die bildungspolitische und gesellschaftliche Funktion des Museums definiert, die weiterentwickelt werden und ein immer breiteres Publikum aus allen Bereichen der Gesellschaft ansprechen soll. Den Dauer- und Sonderausstellungen wird dabei besondere Bedeutung zugesprochen.

„Die wichtigste Aufgabe des Museums ist es, seine Sammlung für die Zukunft zu bewahren und sie mit Hilfe von Forschung, Bildungsarbeit, Dauer- und Sonderausstellungen sowie Sonderveranstaltungen für die Entwicklung und Verbreitung von Wissen zu nutzen.“⁴

Diese sehr offen formulierte Regel liefert keine genauere Bestimmung der Bildungsfunktion. Im Hinblick auf den gesellschaftlichen Wandel muss diese Aufgabe immer wieder neu gestellt und reflektiert werden. Auch zum Umgang mit gewinnorientierten Aktivitäten von Museen geben die Statuten eine Richtlinie vor. Zur Erzielung von Einkünften sind kommerzielle Angebote legitim, doch soll klar zwischen erkenntnisorientierten und gewinnorientierten Vorhaben unterschieden werden. Nachbildungen, Reproduktionen oder Kopien müssen „die Echtheit des Originals respektieren und immer als Faksimile gekennzeichnet sein.“ (ebd., S. 8)

Wie bereits festgestellt und von der Besucherforschung bestätigt, kann die Vermittlung von komplexen historischen Inhalten mittels einer Ausstellung nicht oder zumindest nur bedingt geleistet werden. Die Aufgabe der Popularisierung von Wissen wird von anderen Medien ebenfalls, zum Teil sogar besser, geleistet. Eine steigende Zahl der Sach- und Fachbücher, populäre Geschichtsromane, durchdachte CD-ROMs, aufwendig produzierte Fernsehdokumentationen und ausführliche Internetseiten bieten sowohl dem interessierten Laien als auch dem forschenden Fachwissenschaftler in mannigfaltiger Form Auskunft. Diese Überlegungen führen zu der Frage, weshalb das Interesse an Ausstellungen nicht erlahmt, worin also die besondere Anziehungskraft und auch der Nutzen musealer Ausstellungen liegen. Sowohl im Hinblick auf effektiven Lernzuwachs als auch in Bezug auf finanziellen Nutzen können mu-

Museumskunde. Der Verband ist offizieller Berater der UNESCO im Bereich des Museumswesens.

- 4 ICOM-Deutschland/ICOM-Österreich/ICOM-Schweiz: ICOM Ethische Richtlinien für Museen (Code of Ethics for Museums). Berlin/Wien/Zürich 2003, S. 7.

seale Ausstellungen meist keine positive Bilanz ziehen. Außer Zweifel steht, dass auch Museen in irgendeiner Weise rentabel sein müssen, da sie von einer Gesellschaft für eine Gesellschaft erhalten werden. Die Rentabilität wird jedoch nicht in den wirtschaftlichen Kategorien von Gewinn und Verlust bemessen. „Gemäß der Besonderheit der Museen müssen Museen moralisch rentabel sein.“⁵ Der Wert von musealen Ausstellungen, deren Wirkungen sich gesamtgesellschaftlich und langfristig bemerkbar machen, liegt somit weniger auf dem direkten Nutzen, sondern im immateriellen Bereich. Edson sieht im Museum eine gemeinnützige Organisation, die subjektive Nützlichkeit, emotionale Erfüllung und kulturelle Bereicherung bietet. Diese Werte sind nicht messbar, dennoch besitzen sie eine unschätzbare Bedeutung. Insbesondere in unserer gegenwärtigen, unübersichtlichen Umwelt ist das humanisierende Wirken von Museen und anderen gemeinnützigen Einrichtungen notwendiger als je zuvor.

„Die Menschheit hat aus der Leistung nicht gewinnbringender Organisationen Nutzen gezogen und tut dies weiterhin. Neue Ideen, Pläne, Projekte und unzählige publikumsorientierte Initiativen sind von dort gekommen.“ (Edson zitiert in Waidacher, ebd., S. 8)

Obwohl der effektiv abrufbare Wissenszuwachs nach Ausstellungsbesuchen als gering eingestuft werden muss, bedeutet dies auf der anderen Seite nicht, dass der Besuch keine Wirkung zeigt. Vieles bei einem Ausstellungsbesuch wird implizit gelernt und manches wird nicht als unmittelbares Lernergebnis sichtbar werden. Es handelt sich dabei um heuristische Richtziele.⁶ Diese besagen, dass Lerneffekte nicht bereits im aktuellen Zusammenhang eintreten, sondern hinsichtlich weiterführender Verknüpfungen von Belang sind. Die subjektinterne Verarbeitung bewirkt Effekte, die gerade aus ihrer Verlängerung und weiteren Verknüpfung bestehen und nicht an irgendeinem Punkt als fixes Resultat verstan-

-
- 5 Waidacher, Friedrich: Museum lernen: Lange Geschichte einer Verweigerung oder Warum Museen manchmal so gründlich daneben stehen. 1999, <http://vl-museen.de/m-online/99/99-2.htm> (letzter Zugriff: 01.05.04), S. 14.
 - 6 Schulz, Wolfgang: Unterrichtsplanung. München/Wien/Baltimore 1980, S. 83.

den werden können.⁷ Dies gilt auch für die Entwicklung von Geschichtsbewusstsein.⁸

„In einem differenzierten, reichen Geschichtsbewußtsein und in einem lebendigen Verhältnis zur Geschichte sind immer auch Momente enthalten, die durch planbare Lernprozesse nicht zu erreichen sind, sondern jenseits des Lernens liegen.“⁹

Siebert unterscheidet auf heuristischer Ebene drei Intensitätsstufen des Lernens. Die erste Stufe des Lernens erfolgt als Informationsverarbeitung und als Erwerb von Kenntnissen. In der zweiten Ebene bedeutet Lernen Verstehen als Assimilation neuen Wissens in bereits vorhandene Wissensnetze. Dies schließt die Fähigkeit ein, Begriffe mit eigenen Worten erklären zu können. Erst auf der dritten Ebene findet Lernen als Aneignung, als horizont- und identitätserweiternde, konstruktive Erzeugung von Wirklichkeiten statt. Dieses bezeichnet Siebert als „Bildungslernen, eine Verinnerlichung wertvoller Erfahrungen.“ (Siebert 2002, S. 67)

Die zwei Spezifika des musealen Erlebnisses sind historische und ästhetische Erfahrungen. Aus diesem Grund betrachte ich diese zwei Formen näher und erörtere auch, inwiefern diese in Konkurrenz treten, um dann pädagogische Perspektiven musealer Kommunikation aufzeigen zu können.¹⁰

7 Die Annahme, dass *Unterrichtsziele* vorausbestimmbar, zu definierten Zeitpunkten kurzfristig erreichbar und überprüfbar seien, war der bis heute folgenreiche Fehlschluss der Lernzieleuphorie der siebziger Jahre.

8 Geschichtsbewusstsein als komplexes Phänomen lässt sich nicht auf Lernziele verkürzen. Die Verkürzung auf überprüfbare Lernziele zeigt sich auch vergleichsweise problematisch bei der Bewertung der Bedeutung des Geschichtsunterrichts. Das Unterrichtsfach Geschichte hat seit Jahrzehnten seinen führenden Platz eingebüßt. Es stellt sich die Frage, ob das jahrelange Einüben von Quellenarbeit, Textvergleichen und Begriffserklärungen, mit denen der wissenschaftliche Umgang mit Geschichte realisiert wird, nicht ins Leere läuft.

9 Schörken, Rolf: Historische Imagination und Geschichtsdidaktik. Paderborn/München/Wien/Zürich 1994, S. 13.

10 Ausstellungen sind auch Foren für Kommunikation und soziale Erfahrungen. Interaktion und Kommunikation zwischen Individuen innerhalb einer Gruppe definieren soziale Beziehungen. Diese Erfahrung steht nur indirekt in Zusammenhang mit musealen Exponaten und zählt aus diesem Grund

2.1 Historische Erfahrung

Museen sind Orte, die historische Erfahrung ermöglichen. In nahezu allen Museumstypen, und nicht nur in den historischen Museen, kommt Geschichte vor, das heißt also auch in den Museen der Kunst, Technik, Natur, Völkerkunde usw. Die Besonderheit der historischen Erfahrung in einer Ausstellung basiert auf der für diese Kultureinrichtung charakteristischen Möglichkeit, der Geschichte mit allen Sinnen nicht nur kognitiv-diskursiv, sondern auch über Emotionen und Affekte zu begegnen.¹¹

„Was macht historische Erinnerung eingängig, was verleiht ihr Lebendigkeit, mit der sie die Abständigkeit und Unwirklichkeit der Vergangenheit in die überwältigende Wirklichkeit der Gegenwart hinein vermittelt? Diese Frage ist ohne einen Hinweis auf die ästhetische Qualität historischer Präsentationen der Vergangenheit nicht beantwortbar.“¹²

Insbesondere in der Authentizität des historischen Relikts liegt die eigentümliche Qualität der Geschichtsdarbietung. Diese bietet einen Ausgangspunkt für besondere Formen von Geschichtserfahrung, die eben nicht nur auf kognitivem, intellektuellem und diskursivem Wege gewonnen wird, sondern die vor allem auf dem Prinzip der sinnlichen Anmutung und des sinnlichen Reizes aufbaut. Grund für dieses „Authentizitätsvermögen“ ist die Ambivalenz, die dem historischen Relikt eigen ist. Das Originalobjekt rückt Vergangenheit einerseits nah an die Betrachter heran, dennoch bleibt dieses ein Gegenstand aus längst vergangenen Zeiten. Diese eigenartige Fremdheit ist authentischen Dingen inkorporiert. Aber gerade diese Eigenheit zeichnet sie für historische Erkenntnisse aus (Korff 2002, S. 120).

nicht zu den spezifisch musealen Erfahrungen. Auch andere Einrichtungen, so zum Beispiel kommerzielle Erlebnisorte, besitzen dieses Potential und sehen hierin einen besonderen Qualitätsfaktor. Dieses Reservoir an Möglichkeiten wird bisher von musealen Ausstellungen im Vergleich zu Erlebniswelten kaum ausgeschöpft.

11 Die Geschichtsvermittlung in historischen Ausstellungen gewährt somit auch die Erlebbarkeit von Geschichte. Sie begegnet damit dem im Unterricht vielfach beklagten Mangel an erfahrbaren Geschehnissen. Vgl. Kuhn 1978, S. 7.

12 Rüsen, Jörn: Was ist Geschichtskultur? Überlegungen zu einer neuen Art über Geschichte nachzudenken. In: Fußmann 1994, S. 13.

Geschichtsbewusstsein

Ausstellungen sind Elemente der *Geschichtskultur*.¹³ Geschichtskultur bezeichnet den Gesamtbereich der Aktivitäten des *Geschichtsbewusstseins*. Dieser lässt sich als eigener Bereich der Kultur mit einer spezifischen Weise des Erfahrens und Deutens der Welt beschreiben. Mit ihm rückt die Geschichtsdidaktik ihren spezifischen Gegenstand, das historische Lernen, in eine umfassende Perspektive, die den vorherrschenden Blick auf das Geschichtsbewusstsein und seine kognitive Seite erheblich erweitert. Die ganze Spielbreite des Geschichtsbewusstseins, seine emotionalen, ästhetischen, politischen, kognitiven, religiösen und weltanschaulichen Dimensionen geraten in den Blick.¹⁴ In den ästhetischen Bereich fallen u.a. Denkmäler, Museen und Ausstellungen. Dabei geht es um eine spezifische Wahrnehmungsqualität der Vergangenheit, also um die Imagination vergangener Lebenswelten. Die Wissenschaftsfrage der Didaktik der Geschichte ist darauf gerichtet, wie sich unter historisch gewordenen und gegebenen gesellschaftlichen Verhältnissen in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit Geschichtsbewusstsein bildet und gebildet wird. Mehr als bloßes Wissen an der Geschichte umgreift Geschichtsbewusstsein den Zusammenhang von Vergangenheitsdeutung, Gegenwartsverständnis und Zukunftsperspektive.

„Geschichtsbewußtsein meint die ständige Gegenwärtigkeit des Wissens, daß der Mensch und alle von ihm geschaffenen Einrichtungen und Formen seines Zusammenlebens in der Zeit existieren, also eine Herkunft und eine Zukunft

13 Jörn Rüsen hat Ende der neunziger Jahre den Begriff Geschichtskultur als Bezeichnung für den Denk- und Forschungsbereich der Geschichtsdidaktik geprägt. Der Begriff Geschichtskultur beschreibt die vielfältige Art und Weise des Umgangs von Individuen und Kollektiven mit Vergangenheit und Geschichte – in den Medien und Multimedien, in den Schulen, in Museen, Ausstellungen und historischen Gedenkort. Auch verweist er auf das Phänomen, dass Geschichte einen völlig neuen Stellenwert im öffentlichen Bewusstsein und im Grenzbereich zwischen Politik, Wissenschaft und Ästhetik erhält. Vgl. Rüsen, Jörn: Was ist Geschichtskultur? Überlegungen zu einer neuen Art über Geschichte nachzudenken. In: Fußmann 1994, S. 3-26.

14 Rüsen, Jörn: Geschichtskultur. In: Bergmann, Klaus u.a. (Hrsg.): Handbuch der Geschichtsdidaktik. Seelze-Velber 1997, S. 38.

haben, daß sie nicht darstellen, was stabil, unveränderlich und ohne Voraussetzung ist.“¹⁵

Geschichtsbewusstsein setzt das Wissen voraus, dass die Rekonstruktion von Vergangenheit notwendig an die Erkenntnismöglichkeiten, die Deutungswünsche und die lebensweltlichen Fragestellungen einer Gegenwart gebunden ist. Diese Bestimmung setzt das Geschichtsbewusstsein ab vom *Geschichtsbild*, in dem Vergangenheitsverständnis zum gültigen Abbild der Geschichte erstarrt. Prinzipiell kann zwischen einem naiven und einem wissenschaftlich begründeten Geschichtsbild unterschieden werden.¹⁶

„Geschichtsbewußtsein läßt solche Geschichtsbilder als Ausdruck eines in den Erfahrungen und Bedürfnissen einer historischen Gemeinschaft wurzelnden Vergangenheitsdeutung erkennen und in ihrer Partialität wie Historizität begreifen.“ (Jeismann 1997, S. 42)

In dem Maße, wie sich seit Ende der sechziger Jahre Ziele und Methoden des Geschichtsunterrichts wandelten, die Offenheit und Mehrdeutigkeit der Geschichte in den Vordergrund traten und die apodiktische Behauptung, jeder Mensch brauche ein geschlossenes Geschichtsbild, in Zweifel gezogen wurde, rückt man mehr und mehr davon ab, den Schülern ein verbindliches Geschichtsbild vermitteln zu wollen (Schneider 1997, S. 292). Auch Ausstellungsmacher sind nicht nur Interpreten und Vermittler von historischen Bildern, sondern sie produzieren selbst fortlaufend Bilder von Vergangenheit in ihrer Gegenwart. Auch hier stellt sich das Problem einer adäquaten und zukunftsorientierten Sinnvermittlung.

Zur Bestimmung des Geschichtsbewusstseins gehört außerdem neben der Rationalität des Umgangs mit den historischen Zeugnissen die auf sich selbst zurückgewendete Aufmerksamkeit, die Reflexibilität. Geschichtsbewusstsein bringt die Reichweite und die Grenzen der eigenen

15 Schneider zitiert in Jeismann, Karl-E.: Geschichtsbewußtsein – Theorie. In: Bergmann 1997, S. 42.

16 Je nach Reichweite ideologischer Zielsetzung oder unter Zugrundelegung anderer Prämissen lassen sich folgende, bis in die Gegenwart hinein neben- oder nacheinander existierende, teilweise miteinander konkurrierende Geschichtsbilder feststellen: christlich-abendländisches, marxistisch-leninistisches, rassistisch-biologisches, heroisches, idealistisches, germanozentrisches, europäisches, universales u.a. Geschichtsbild. Vgl. Schneider, Gerhard: Geschichtsbild. In: Bergmann 1997, S. 291.

Deutungen in den Blick und ermöglicht die Abwägung des relativen Rechtes anderer Deutungen der gleichen Vergangenheit. Jeisman betont, dass der Singular des Begriffs Geschichtsbewusstsein nicht zu der Ansicht verführen dürfe, hinter den verschiedenen Rekonstruktionen von Vergangenheit verberge sich ein „wahres“ Geschichtsbewusstsein. Nicht an einer gültigen Geschichtsvorstellung, sondern am Bemühen um abwägende Urteilsbildung und Reflexion der Wertungen und Perspektiven ist Geschichtsbewusstsein zu erkennen (ebd., S. 43).

Die Begegnung mit den Objekten der Vergangenheit ermöglicht historische Erfahrung und trägt zur Entwicklung von Geschichtsbewusstsein bei. Die besondere Qualität dieser Erfahrung ist jedoch auch von der Gestaltung der Ausstellungsorte abhängig. Mit Ausstellungen werden ebenfalls Bilder zur Vergangenheit entworfen; diese können ein geschlossenes Geschichtsbild konstruieren, wie dieses bei den konsequent durchgestylten Erlebniswelten der Fall ist. Sie bergen jedoch auch im Speziellen diese Offenheit der Interpretation, die das Fragmentarische der Geschichtsrekonstruktion deutlich macht. Insbesondere die Anordnung der Objekte im dreidimensionalen Raum, der je nach Standort und Perspektive unterschiedliche Sichtweisen und Kombinationen zulässt, garantiert die Mehrdeutigkeit und unterschiedliche Lesbarkeit der Exponate, die nicht nur in dem spezifisch gesetzten Zusammenhang interpretiert werden, sondern zudem jedem Objekt einen Sinnüberschuss verleihen, der in einem anderen Kontext völlig anders interpretiert werden kann.¹⁷ Eine moderne visuelle Rhetorik des Historischen versucht, die Bilder und Zeichen der Vergangenheit bewusst mit der Gegenwart zu konfrontieren, um damit auf Kontinuitäten wie Diskontinuitäten hinzuweisen. Kennzeichnend für diese Art der Geschichtsdarstellung ist, dass sie die Vergangenheit nicht in die jeweilige Zeit verbannt, sondern mit den gegenwärtigen Bedürfnissen konfrontiert. Dies bedeutet auch, dass Vergangenheit weder realistisch noch naturalistisch dargestellt wird. Grütter propagiert das Mittel der ironischen Verfremdung als deutlich erkennbaren Hinweis, dass diese Vergangenheit nur als Konstrukt existiert.¹⁸

17 Grütter, Heinrich Theodor: Geschichte im Museum. In: Bergmann 1997, S. 711.

18 Grütter, Heinrich Theodor: Warum fasziniert die Vergangenheit? Perspektiven einer neuen Geschichtskultur. In: Fußmann 1994, S. 55.

Historische Imagination

Einen weiteren Aspekt, der in Zusammenhang mit Visualisierung, Vorstellungsvermögen und Geschichtsbildern steht, stellen die Überlegungen zur *historischen Imagination*¹⁹ dar. Jede Beschäftigung mit Geschichte wird von einem Strom innerer Vorstellungen begleitet. Auch für das Verstehen und Erklären von geschichtlichen Zusammenhängen und Bedeutungen sind innere Bilder wichtig. Sie gehören zur intrasubjektiven Seite des Verstehensprozesses. Vergleichbar den Wörtern sprechen auch Bilder – Zeichen, die wir mit den Augen sehen – *innere Bilder* der Phantasie an. *Äußere Bilder* schreiben sich vor allem dann dem Gedächtnis ein, wenn sie mit bereits vorhandenen inneren Bildern korrespondieren. Historische Imagination stellt eine grundlegende Kategorie dar, ohne deren Vorhandensein Geschichte nicht funktionieren könnte. Schörken stellt die These auf: „Ohne Imaginationskraft keine Historie.“ (Schörken 1994, S. 18) Auch Geschichtsschreibung schafft eine Welt der Rekonstruktion als Konstruktion.

Schörken entwickelte seine theoretischen Überlegungen anhand der Erzählung im Geschichtsunterricht. Im Geschichtsunterricht des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde die methodische Form der Geschichtserzählung umfangreich angewandt. In den siebziger Jahren erfuhr die Geschichtserzählung scharfe Kritik. Abgelehnt wurde unter anderem die Naivität der Darstellung, das auf bloße Emotionalität bedachte, das Unkritische, die stille Parteinahme für die Großen in der Geschichte und das vom Schüler erwartete Lauschen. Auch wurde in der Geschichtserzählung ein Instrument gesehen, welches die unbewusste Übernahme von Gesinnung förderte (ebd. S. 122). Gegen diese vehemente Ablehnung regte sich Widerspruch. Es gibt keinen unlösbaren Zusammenhang zwischen der Geschichtserzählung und der Orientierung an großen Männern. Auch wurde argumentiert, durch einseitige Bevorzugung von Strukturen und Quantitäten die Geschichte in einer Weise zu entleeren, dass Menschen nur noch als Exponenten ökonomischer Pro-

19 Die Bezeichnung historische Imagination ist neu in der Geschichtsdidaktik. Das Wort kommt von lat. imago = Bild. Die Imagination hat es mit der Hervorbringung von inneren Bildern, also von Vorstellungen zu tun. Die geschichtsdidaktische Forschung ist aktuell noch weit entfernt, die Einsichten in Formen und Funktion der historischen Imagination zu systematischen Begriffen und Theorien zu fügen und Schlussfolgerungen für die Pragmatik des Gebrauchs von Geschichte in Schule und Öffentlichkeit zu ziehen.

zesse auftraten und Geschichte zum Traum des Statistikers würde (ebd. S. 121).

Dennoch steht der Historiker der dem Erzählen innewohnenden Illusionswirkung sehr misstrauisch gegenüber. Es besteht der Argwohn, dass die Aneignung von Geschichte zu leicht gemacht werden würde, zumal die Vergegenwärtigung der Vergangenheit einen Vorgang darstellt, der nicht ohne Anstrengung zu bewältigen ist (ebd., S. 16). Ein weiterer Einwand des Historikers gegenüber dem historischen Roman bezieht sich auf die Verwendung fiktiver Mittel.

Der Vorwurf, dass die Erzählung und mit daraus resultierend die historische Imagination zu leichte Zugänge zur Vergangenheit schaffen würde, darf nach Ansicht Schörkens nicht generell zu einer grundsätzlichen Ablehnung dieser Methode führen, da sie eine wichtige Brückenfunktion zwischen Vergangenheit und Gegenwart erfüllt. Ein zentraler Punkt besteht darin, dass Vergangenheit nicht mehr habhaft ist und von ihr in der Gegenwart lediglich noch Spuren aufzufinden sind. Dem Vorgang der Vergegenwärtigung der Vergangenheit muss deshalb besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden. „Die erste Aufgabe eines Habhaftwerdens der Vergangenheit liegt darin, dieser den Stachel der zeitlichen Distanz zu nehmen, also eine Dedistanzierung als Identifikation mit dem, was einst war.“ (ebd., S. 18)

Ein historisches Fundstück bedeutet noch keine historische Wirklichkeit, sondern verweist auf eine Spur zu einer nicht mehr vorhandenen Wirklichkeit. Das Identifizieren einer Spur, so zum Beispiel eines archäologischen Artefakts setzt sich aus kausalen Schlussfolgerungen und Interpretationen zusammen, die den Bedeutungscharakter der Spur betreffen. Dies bedeutet auch, dass Geschichte immer interpretierte Geschichte ist. Schörken bringt folgendes Beispiel:

„Der aufgefundene Teil einer Waffe kann z.B. auf Grund bestimmter Kausalschlüsse identifiziert werden: etwa die ovale Form einer Speerspitze, die Art des Metalls, die Anlage der Schneiden, die Befestigungsmöglichkeit für den Schaft. Was sie für die Aufhellung der Vergangenheit bedeutet, ist eine Sache der Interpretation.“ (ebd., S. 17)

Die Klärung der historischen Zusammenhänge stellt einen Interpretationsakt dar. Die Kausalschlüsse und Interpretationen der Historiker können sich nur dann entwickeln, wenn diese sich die Begebenheiten in ihrer Phantasie vorstellen können. Dieses Sich-Vorstellen bildet eine Basis für die Arbeit des Historikers.

„Eine Waffe ist nur dann als Waffe zu identifizieren, wenn man sich vorstellen kann, wozu sie gebraucht und wie sie gehandhabt wurde.“ (ebd.)

Diese phantasiegebundene Arbeit des Archäologen hat nach Ansicht Schörkens mit der fiktionalen Welt des Schriftstellers ebensoviel zu tun, wie mit der des streng realistischen Empirikers. Je unbekannter das Objekt und je schwieriger seine Identifikation ist, umso größer ist auch der Anteil der Imagination. Phantasiemomente im Sinne von Sich-eine-vergangene-Welt-vorstellen spielen nicht erst in der narrativen Wiedergabe der Geschichte, sondern schon in der Rekonstruktionsarbeit des Historikers eine wichtige Rolle.

Ähnlich ergeht es Besuchern einer Ausstellung. Auch diese benötigen für die Interpretation der Objekte Vorstellungsvermögen. Archäologische Artefakte, so zum Beispiel Pfeilspitzen, erscheinen dem Laien lediglich als Steine, deren äußere Formen er betrachten kann. Mittels Methoden der experimentellen Archäologie können neolithische Waffen und Handwerkszeuge rekonstruiert und somit als dreidimensionale Gebrauchsobjekte gezeigt werden. Dies bietet dem Betrachter einen Anknüpfungspunkt, um sich die ursprüngliche Funktion dieser Artefakte vorstellen zu können.

Die Vorstellungsfähigkeit schafft Raum für Geschichte, indem sie die Alltagswelt partiell beiseite schiebt und einen Vorstellungsraum mit Menschen, Örtlichkeiten und Geschehen erfüllt. Die Vorstellungskraft fungiert als Brücke in die zweite Wirklichkeit. Wäre die Vergangenheit noch vollkommen sinnlich erfahrbar, brauchte man keine Imaginationskraft aufzuwenden. Die Imagination schafft das heran, was man nicht sehen, hören und fühlen kann, was man aber braucht, um eine vergangene Welt geistig aufbauen zu können (ebd. S. 135). Wenn der Prozess des Vergegenwärtigens der Vergangenheit nicht von der Seite des schreibenden und konstruierenden Historikers, sondern von der Seite des Laien erfolgt, so stellt sich die Frage, wie die Brücke zur Vergangenheit beschaffen sein kann. Die historische Erzählung bildet eine Möglichkeit, die historische Imagination zu wecken und damit die Kluft zur Vergangenheit zu überschreiten.

Vorstellungsbilder sind keine Abbildungen, sondern kreative Hervorbringungen des Geistes unterhalb der Reflexionsschwelle. Man sieht etwas, ohne es wirklich zu sehen. Das Vorstellungsbild setzt die faktische Abwesenheit voraus, was in den Bildern zur Anschauung gelangt. Vorstellungsbilder brauchen zu ihrer Entstehung Entfaltungsfreiheit.

„Der sprachliche Anstoß tut bessere Dienste für die Aktivierung der Imaginationskraft als die Vollständigkeit der Beschreibung, welche die Imagination erdrücken kann.“ (ebd., S. 40)

Im Vergleich hierzu muss der Betrachter eines Films meist keine eigenen Vorstellungsbilder entwickeln. Das Bild wird fertig bis in die letzte Einzelheit geliefert.²⁰ Der Zuschauer ist damit beschäftigt, den Bildwechsel, das heißt, die Veränderungen des Dargestellten zu verfolgen und ist in der Regel innerlich damit ausgefüllt. Eine eigene Imaginationsfähigkeit wird nicht gebraucht, sie ist durch die ununterbrochene Lieferung fertiger Bilder entlastet, meistens sogar außer Kraft gesetzt, weil den Bildern nichts mehr hinzugefügt werden kann. „Sie haben in der Regel nicht das, was Roman Ingarden Leerstelle genannt hat: sie lassen keinen Raum für die Imagination.“ (ebd., S. 49)

Für die Praxis der Erzählung bedeutet dies, dass zwischen unterschiedlichen Formen des Erzählens differenziert werden muss. Nicht jede Art der Darstellung ist zu befürworten. Für den harmonisierenden, betulichen Gebrauch des Erzählens, wie dies zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Fall gewesen ist, finden sich in der gegenwärtigen didaktischen Diskussion keine Befürworter. Die Kunstmittel des älteren historischen Erzählens – Illusion, Suggestion, Einstimmung, Geschlossenheit einer erzählten Welt – wurden zu Recht aufgegeben. Seit Anfang des Jahrhunderts gab es jedoch parallel in der erzählenden Literatur modernere Formen, die die einfache Erzählung zu Gunsten einer gebrochenen, verfremdeten und distanzierenden Erzählform mit den Stilmitteln von Montage, Verfremdung, Spiegelungen, Perspektivenwechsel, Handlungsdurchbrechungen, Reflexionen und dem Spiel mit Zitaten aufgaben (Schörken 1994, S. 119).²¹

Im Hinblick auf den Geschichtsunterricht können historische Imagination und Geschichtserzählung nur einer von vielen Bestandteilen eines multiperspektivischen und multimedialen Geschichtsunterrichts sein. Doch als eine Kategorie dürfen sie nicht übergangen werden. Die von

20 Einschränkung sei angemerkt, dass dies jedoch nicht für alle Filme gilt. Als ein Beispiel dafür sei auf die Kriminalfilme von Alfred Hitchcock verwiesen. Die Andeutung von Szenen ohne Zeigen der konkreten Handlung bildet ein typisches dramaturgisches Element seiner Filme.

21 Nur auf wenige literarisch revolutionäre Autoren, die Vertreter eines gebrochenen Wirklichkeitsverständnisses sind, sei in diesem Zusammenhang verwiesen: Gide, Proust, Joyce, Musil, Kafka, Woolf.

Schörken aufgestellten Thesen zur Geschichtserzählung lassen sich auf die Thesen zur Ausstellungsgestaltung übertragen.

Gestaltung sollte einen Anstoß zur Aktivierung der Imaginationskraft bilden, jedoch dabei kein starres Bild entwerfen, sondern Offenheit mit Leerstellen zum Weiterdenken bewahren. Für meine Studie liefern die Überlegungen Schörkens zur Weckung der historischen Imagination eine Bestätigung der Tatsache, dass Ausstellungen eine Brückenfunktion darstellen, die Interesse für tiefer gehende Beschäftigung initiieren können. Historische Imagination anhand von Ausstellungen soll jedoch nicht in vorgefertigte klischeehafte Bilder münden. Diesem Risiko sind Ausstellungen ausgesetzt, wenn sie inszenatorische, multimediale Angebote integrieren. Der Rezensent einer Ausstellung über das Nibelungenlied hebt genau diese Problematik hervor.

„Wie nebenbei erblickt man die Totenmaske einer Dame, dreißig oder vierzig Jahre alt, unbeabsichtigt entstanden, als man die Leiche in Kalk legte, ein einzigartiger Fund. Jetzt in Gips ausgegossen gewährt sie den Blick auf einen Menschen des Mittelalters, wie ihn die zeichenhafte damalige Kunst niemals abgebildet hat. Und dazu hört man den Kommentar: 'Schauen Sie sich dieses Gesicht an! Ist es nicht von erstaunlicher Plastizität?' So ist es, und doch hört man es mit einigem Widerwillen. Aber das Erlebnis präformiert, erwürgt die Phantasie.“²²

Der Gratwanderung zwischen Anregung der Vorstellungsfähigkeit und Festschreiben von Bildern muss mit höchster Sensibilität begegnet werden. Die Phantasietätigkeit benötigt Freiraum, aber andererseits muss genauso die Imaginationskraft angeregt werden, um sich entwickeln zu können.

22 Müller, Burkhard: Die Heimkehr des harmlosen Lindwurms. Bunte Fläche des Dazumal: Die Karlsruher Ausstellung über das Nibelungenlied bringt ihren Gegenstand zum Verschwinden. In: Süddeutsche Zeitung vom 28.01.04.

2.2 Ästhetische Erfahrung

Wie Geschichte sind auch Ästhetik und Gegenständlichkeit im Museum präsenste Phänomene. Die Begegnung mit historischen Relikten und musealen Exponaten bildet das charakteristische Element der ästhetischen Erfahrung in Ausstellungen.²³ Darin besteht die spezifische Besonderheit. Generell finden ästhetische Erfahrungen jedoch überall statt. Der weitaus größte Anteil ästhetischer Beeinflussung und Bildung geschieht nicht durch pädagogische, schulische und außerschulische Intervention, sondern durch vielfältige Instanzen wie zum Beispiel mittels Werbung, Design oder auch kommerzieller Erlebniswelten.²⁴ Prinzipiell wendet sich ästhetisches Genießen gegen Zweckorientierung. Ästhetische Erfahrung grenzt sich vom praktischen Zwang der Arbeit und den natürlichen Bedürfnissen der Alltagswelt ab.²⁵ Ästhetisch genießendes Verhalten, in welchem sich das imaginierende Bewusstsein aus dem Zwang der Gewohnheit und der Interessen löst, ermöglicht eben dadurch, den in seinem alltäglichen Tun befangenen Menschen für andere Erfahrungen zu öffnen. Die Distanz zur alltäglichen Welt setzt die Möglichkeit frei, diese wieder anders wahrzunehmen. Sie stellt Freiräume für Reflexion zur Verfügung, die sich dann wiederum auf das eigene Leben auswirken können.

In der weitesten Bedeutung bezeichnet Ästhetik, abgeleitet von dem griechischen *aisthesis* als sinnliche Wahrnehmung, die Lehre von der Wahrnehmung, der Sinnlichkeit, der Rezeptivität. Sie wird als solche, so zum Beispiel bei Baumgarten, Kant und Schleiermacher der Logik gegenübergestellt (Lehnerer 1993, S. 38). Dieser weite Ästhetikbegriff enthält eine wichtige Unterscheidung:

-
- 23 Ästhetische Erfahrungen lassen sich sowohl rezeptiv als auch produktiv machen, d.h. sowohl in der Wahrnehmung ästhetischer Objekte und Phänomene als auch im eigenen Gestalten, sei es bildnerisch, musikalisch, dichterisch oder darstellerisch. Da die ästhetischen Erfahrungen in Ausstellungen meist rezeptiver Art sind, werde ich mich bei meinen Ausführung auf die erstgenannte Form beziehen.
- 24 Lehnerer, Thomas: Ästhetische Bildung. In: Staudte, Adelheid (Hrsg.): Ästhetisches Lernen auf neuen Wegen. Weinheim/Basel 1993, S. 40.
- 25 Jauß, Hans Robert: Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung. In: Stöhr, Jürgen (Hrsg.): Ästhetische Erfahrung heute. Köln 1996, S. 20.

„(1) Als ästhetisch gilt die sinnliche Beziehung zu Gegenständen, objektiv, die Wahrnehmung, zugleich aber auch (2) unsere sinnliche Beziehung zu uns selbst, subjektiv das Gefühl.“ (ebd.)

In einem engeren Sinne meint Ästhetik die Philosophie der Kunst, hierzu kann nach weiterer Auffassung die gesamte Welt der Kunst, der Medien, des Designs, der Umweltgestaltung zählen. Im alltäglichen Sprachgebrauch ist der Begriff Ästhetik mit der Vorstellung einer spezifischen Wertung verbunden und bezieht sich auf etwas ganz besonders und wertvoll Sinnliches. Ästhetik in diesem engen Sinn meint Vollkommenheit, Anmut, Harmonie, Schönheit (ebd. S. 39). In der gegenwärtigen philosophischen Ästhetikdiskussion wird versucht, die Verengung der Ästhetik auf die Kunst oder nur auf das Schöne rückgängig zu machen. Ästhetik wird wieder in ihrem ursprünglichen Sinne als eine Theorie der sinnlichen Erkenntnis verstanden, „als Thematisierung von Wahrnehmung aller Art, sinnhaften ebenso wie geistigen, alltäglichen wie sublimen, lebensweltlichen wie künstlerischen.“²⁶

Ästhetik und Anästhetik

Eine genauere Betrachtung des Ästhetikbegriffs ist elementar, denn er wird nicht nur im allgemeinen Sprachgebrauch, sondern auch in der Literatur, so zum Beispiel im wirtschaftswissenschaftlichen Bereich, sehr unterschiedlich gedeutet und verwendet. Pine/Gilmore²⁷, zwei amerikanische Erlebnis-Managementberater, sehen in der ästhetischen Erfahrung

26 Welsch, Wolfgang: Ästhetisches Denken. Stuttgart 1993, S. 9.

27 B. Joseph Pine ist einer der führenden Wirtschaftsautoren und Managementberater der USA. Er lehrt u. a. an der Universität in Kalifornien (UCLA) und an der MIT Sloan School of Management. James H. Gilmore startete seine Karriere bei Procter & Gamble und war danach bei führenden US-Unternehmensberatungen tätig. Die Schaffung von eindrucksvollen Erlebnissen steht im Zentrum ihrer Überlegungen. Unternehmen, die lediglich auf der Basis von niedrigen Preisen konkurrieren, erzeugen nur Massenware. Stattdessen argumentieren die Wissenschaftler für den Erlebniskauf. Jedes Geschäft sollte sich in eine Bühne verwandeln und einprägsame Erlebnisse inszenieren, für die die Kunden auch hohe Preise bezahlen wollen. Vgl.: Pine Joseph B./Gilmore James H.: Erlebniskauf: Konsum als Ereignis, Business als Bühne, Arbeit als Theater. München 2000.

einen Zustand, dessen wesentliches Charakteristikum die Passivität darstellt.

„Bei der ästhetischen Erfahrung taucht ein Mensch in ein Ereignis oder eine Umgebung ein, ohne selbst Einfluss darauf nehmen zu können. Eine ästhetische Erfahrung macht, wer am Rand des Grand Canyon steht, eine Kunstgalerie oder ein Museum besucht oder im Café Florian in Venedig sitzt. Ein Tribünenplatz beim Kentucky Derby gehört ebenfalls hierher.“ (Pine/Gilmore 2000, S. 59)

Für Pine/Gilmore gibt es keine künstlichen Erlebnisse, ihrer Ansicht nach ist jedes in einem Menschen hervorgerufene Erleben echt, seien die Reize natürlich oder simuliert. Unabhängig davon, ob man durch einen im Wesentlichen von Menschenhand geschaffenen Nationalpark wandert oder in einem Rainforest Café isst. Gemäß dieser Argumentation lassen sich problemlos Fälschungen, Repliken und Rekonstruktionen rechtfertigen. Das einzige außer Frage stehende Kriterium besteht darin, dass eine ästhetische Erfahrung auf die Gäste echt wirken muss (ebd., S. 63). Das Betrachten von Oberflächenreizen, die der Befriedigung der Schau- und Augenlust dienen, wird mit ästhetischer Erfahrung gleichgesetzt. Eine eigene Erkenntnisqualität wird ihr nicht zugerechnet.

„Während die Teilnehmer an einer Bildungserfahrung lernen, die Protagonisten einer Realitätsflucht handeln und die Teilnehmer an einem Unterhaltungserlebnis – nun, das beste Wort wäre wahrscheinlich empfinden wollen, geht es jenen, die eine ästhetische Erfahrung machen, darum, einfach dort zu sein.“ (ebd., S. 59)

Jedoch genau hierin sieht Welsch aus philosophischer Perspektive eine verkürzte Auffassung von ästhetischer Erfahrung, die nämlich zu dem genauen Gegenteil, nämlich einer *Anästhetisierung* führt. Welsch verwendet *Anästhetik* als Gegenbegriff zu Ästhetik und meint jenen Zustand, in dem die Elementarbedingungen des Ästhetischen – die Empfindungsfähigkeit – aufgehoben ist (Welsch 1993, S. 10). Während die Ästhetik das Empfinden verstärkt, thematisiert Anästhetik die Empfindungslosigkeit im Sinn eines Verlusts. Sensibilität wird unterbunden oder unmöglich gemacht. Dies kann auf unterschiedlichen Ebenen von physischer Stumpfheit bis zur geistigen Blindheit stattfinden (ebd.). Zur Verdeutlichung zieht Welsch einen Vergleich mit der Medizin. Hier wird durch Anästhesie die Empfindungsfähigkeit ausgeschaltet, und der Wegfall des höheren, des erkenntnishaften Wahrnehmens erweist sich als

Folge davon. Anästhetik problematisiert folglich die elementaren Schichten des Ästhetischen, seine Bedingungen und Grenzen. Ästhetisierungsprozesse finden in der gesamten Umwelt statt, die jedoch dann – wie Welsch feststellt – in eine gigantische Anästhetisierung münden.

„Betrachten Sie nur einmal das postmoderne Facelifting unserer bundesrepublikanischen Großstädte, insbesondere ihrer Einkaufszonen. Hier erfolgt zweifellos eine immense Ästhetisierung – eine den Konsum ankurbelnde Ästhetisierung. Aber am Ende entsteht bei aller chichen Aufgeregtheit und gekonnten Inszenierung doch wieder nur Eintönigkeit.“ (ebd., S. 13)

Bei szenographischen Konzepten multimedialer Inszenierung war in der Vergangenheit Kritik in diese Richtung zu hören. Das in Deutschland bedeutendste und kostenintensivste Ereignis des Jahres 2000 war der Themenpark der Expo 2000 in Hannover. In der Gesamtschau erhielt dieses Projekt wenig positive Resonanz und wurde als „großes, aufgeblasenes Nichts“ abqualifiziert, „ein klassischer Fall von viel Verpackung und kein Inhalt“.²⁸

Für Welsch sind dies Beispiele für Anästhetisierung, da viele der „konsum-inszenatorischen Dekorationsbauten“ bei Betrachtung im Detail sich „als ausgesprochen leer, zombiehaft und für ein verweilendes Anschauen unerträglich erweisen.“ Bei der Wahrnehmung von Oberflächenformen und Details findet eine systematische Desensibilisierung statt. Die gestalterischen Elemente sollen lediglich eine Stimmungslage bewirken, „in der sie als Spotlights einer aufgedrehten Atmosphäre der Stimulation zu schönem Leben und Konsum wirken.“ (ebd. S. 13). Die ästhetischen Werte sind reduziert auf Animationswerte. Zur Desensibilisierung für die ästhetischen Fakten kommt weiterhin eine Anästhetisierung auf psychischer Ebene hinzu. Die Stimulation zielt auf immer wieder neue Effekte durch Kleinereignisse. Diese führen jedoch in eine leerlaufende Euphorie und einen trancehaften Zustand der Gleichgültigkeit.

Nicht nur von philosophischer Seite wird diese Entwicklung mit Argwohn betrachtet, auch von der Seite der Freizeitforscher sind kritische Stimmen zu vernehmen. Opaschowski²⁹ kritisiert nicht Erlebnisan-

28 Interview mit Herrn Kurt Ranger, Büro Kurt Ranger Design in Stuttgart, am 20. März 2002.

29 Univ.-Prof. Dr. Horst W. Opaschowski zählt zu den führenden Freizeitforschern in Deutschland. Er lehrt seit 1975 an der Universität Hamburg und leitet seit 1979 das B.A.T Freizeit-Forschungsinstitut. Opaschowski hat

gebote, sondern die damit verbundenen, unerfüllbaren Glücksversprechen, die Anmaßung und die Tendenz zum Größenwahn, die für Bescheidenheit oder gar Demut keinen Raum lassen. Seiner Ansicht nach agiert „in den Kathedralen des 21. Jahrhunderts“ eine professionelle Priesterschaft, „die vom Dogma des käuflichen Glücks beseelt ist und mit geradezu messianischem Drang schwunghaften Handel mit Lebensfreude betreibt.“³⁰ Opaschowski sieht die Gefahr, dass die Angst vor (Sinn-)Leere die Gier nach Sensationen kontinuierlich steigert und das menschliche Gefühl für Normalität und Mittelmaß verloren geht. Die Menschen stehen dann unter dem Zwang, ständig pausenlos Glück erleben zu müssen. Die Frage nach verantwortungsvollem Handeln mit Blick auf die Zukunft stellt sich für die Unterhaltungsindustrie jedoch nicht. „Für die Zukunft ist absehbar: Die weitere Aufrüstung der Erlebnisindustrie wird die Frage, Was kommt danach? unbeantwortet lassen.“ (ebd.)

Ästhetische Erfahrung der Differenz

Vor diesem skizzierten Hintergrund wird deutlich, dass mit ästhetischer Erfahrung nicht nur das Erleben von Sinnesreizen und Gemütvollem gemeint sein kann. Eine Reduzierung darauf bedeutet eine Befreiung der Ästhetik von der Moral (Rauterberg 2002, S. 37). Es geht also nicht nur um Gefallen, sondern um vielschichtige Dimensionen der Erfahrungen, die auch Beunruhigung und Irritation erzeugen, verbunden mit einer Intensität des Erlebens sowie gesteigerter Aufmerksamkeit.

Bei dem Versuch der Charakterisierung der besonderen Qualität ästhetischer Erfahrung beziehe ich mich auf Maset und seine Theorie der ästhetischen Bildung der Differenz als „Werkzeug zur Entfaltung der Potentiale differierender Subjekte.“³¹ Für Maset kommt im Begriff *Manigfaltigkeit* die Vorstellung der Vielheit in Verbindung mit Faltung vor. Das Gegebene wird hiermit in der Art beschrieben, dass jedes Objekt

sich im In- und Ausland als Zukunftsforscher und Politikberater einen Namen gemacht. Für die Weltausstellung EXPO 2000 war er als Jury- und Kuratoriumsmitglied tätig.

30 Opaschowski, Horst W.: Kathedralen und Ikonen des 21. Jahrhunderts: Zur Faszination von Erlebniswelten. In: Steinecke, Albrecht (Hrsg.): Erlebnis- und Kosumwelten. München/Wien 2000, S. 53.

31 Maset, Pierangelo: Ästhetische Bildung der Differenz. Kunst und Pädagogik im technischen Zeitalter. Stuttgart 1995, S. 122.

ebenso wie jede Vorstellung als Einzelding aus Vielheiten zusammengesetzt ist. Das bedeutet, dass Objekte Schichten aufweisen, die über-, neben-, unter- oder aufeinanderliegen oder auch ineinander verwoben sind. Das Einzelding wird unter dem mikroskopischen Blick zu einem aus Vielheiten komponierten Einzelnen. Das Mannigfaltige muss in der Wahrnehmung hergestellt werden. Die Entfaltung als pädagogische Aufgabe besteht gerade in dieser Freilegung und Herstellung. Um dies zu verdeutlichen, zieht Maset einen Vergleich mit den ästhetischen Manifestationen im kulturellen Bereich. Hier erweist sich die Integration als Sog, der die Differenzen zugunsten der Einheit der Kultur einebnet. Am Beispiel der Kategorie *Folklore* wird dies deutlich. Sinnentleerter Talmi an einem Touristenstrand angeboten, wird ebenso darunter subsumiert wie die Werke der australischen Aborigines, die im Jahr 1994 von den Ausstellungsmachern der Art Cologne nicht als Kunst bewertet wurden (ebd., S. 120).

Die undifferenzierte Wahrnehmung im Sog der Gleichmachung findet sich auch im musealen Bereich. Korff sieht die Nähe zwischen Museum und Folklorismus in mehrerer Hinsicht gegeben. Zum Ersten hat die Folklorisierung die Musealisierung von Objektwelten und Sachaggregaten zum Ziel. Dazu gehört sowohl die „ästhetisierende Orts- und Landschaftspflege“ als auch die „historische Re-Mobilmachung“ veralteter Transportsysteme wie Postkutschenrouten, Dampfeisenbahnen oder Dampfschifflinien. Diese Aktivitäten haben oft die Einrichtung derartiger Spezialmuseen zur Folge. Zum Zweiten sind damit oft „folkloristische Schau-Offerten“ verbunden, wie zum Beispiel Spinnen, Weben, Buttern, Töpfern usw., die von Museen organisiert werden und somit auch touristische Interessen bedienen (Korff 2002, S. 132). Diese Art der Folklorisierung hat nach Ansicht von Korff einen wesentlichen Anteil an der Erzeugung eines Klimas, in der „Dingnostalgie“ und „Altwarenfetischismus“ gedeihen. Diese Verklärungsmaschinerie hat ihren institutionalisierten Stützpunkt im Museum (ebd., S. 133). Auch kann in inszenierten Ausstellungen eine Unterscheidung zwischen Original und Replik erschwert werden und ist manchmal nur dem geschulten Auge möglich.

„Wer einmal das Libeskind'sche Labyrinth³² durchwandert hat, weiß am Ende nicht mehr, was Fotografie, was Fotokopie ist, was nachgeformt und was nachgestellt wurde, was Original ist und was nicht.“ (Rauterberg 2002, S. 39)

32 Diese Bezeichnung bezieht sich auf das Jüdische Museum in Berlin.

Dieses Beispiele illustrieren, wie wenig differentiell die Urteilsbildung bei Wahrnehmungsphänomenen operiert. Dagegen kann die Differenz des anderen bzw. fremden kulturellen Ausdrucks nur über eine „bildende Wahrnehmung“ wahrgenommen werden, die das Differierende nicht integriert, sondern es expliziert. Hier zeigt sich eine Dimension des Differenzdenkens, die den Blick auf die Andersheit und Fremdheit des Anderen richtet (Maset 1995, S. 122).

„Die Differenz konstituiert das, was sowohl an der Fremdheit als fremd als auch an der Andersartigkeit als andersartig wahrgenommen werden kann und was diese erst hervorbringt. Sie bringt Fremdes und Anderes hervor, und das Ästhetische konstituiert sich aus der Mannigfaltigkeit der Differenzen.“ (ebd., S. 122)

Ästhetisches Bewusstsein integriert das Bewusstsein von Relativität. Es fordert keine fest verbindlichen Inhalte ein, die gleichermaßen für alle gesellschaftlich oder traditionell legitimiert sein können. Vielmehr spürt es auch hier Differenzen auf. Es wendet sich auch dem Verdrängten, den Leerzonen, den Zwischenräumen zu.³³ Ästhetische Erfahrungen können als Erfahrungen der Diskontinuität und der Differenz zu bisher Erlebtem gelten. Ästhetische Bildung der Differenz müsste dahingehend konkretisiert werden, dass sie sich auf Differenzierung gründet, ihrerseits aber in Bewegung bleibt. „Diesseits von Kunstferne und Ikonoklasmus geht es darum, für Bildungsprozesse einen Zustand zwischen den Bildern (Barthes) zu finden.“ (ebd., S. 73) Übertragen auf die Arbeit der Ausstellungsmacher heißt dies, Offenheit zu bewahren und den eigenen Standpunkt zu relativieren. Es gibt nicht nur eine mögliche Form der Interpretation, sondern in Abhängigkeit der spezifischen Gegebenheiten gilt es immer wieder neu zu entscheiden, welche Fragen gestellt werden und was die adäquate Form der Realisierung ist. Für Hochreiter ist entscheidend, dass in der musealen Präsentation Ehrlichkeit gewahrt ist. Eine Sammlung entsteht durch eine Mischung aus Zufall und sozialer Auswahl, und ebenso wird eine Ausstellung unter bestimmten Prinzipien und Fragestellungen geordnet und organisiert. Dies muss auch gegenüber dem Besucher eingestanden und transparent gemacht werden.

33 Schuhmacher, Doris: Ästhetische Bildung und Hochschulausbildung nach der Moderne. Alphabetisierung – Nivellierung – Differenzierung. In: Essener Unikate (1997) Heft 9. S. 65.

„Nur eine Museumsarbeit, die zur Selbstthematisierung von Sammeln, Forschen und Ausstellen und damit zur Relativierung ihrer Darstellungsmöglichkeiten gegenüber dem Publikum bereit ist, vermeidet den weihevollen Charakter der bereits konstatierten Abgeschlossenheit und Selbstevidenz ihrer Ausstellungen.“³⁴

2.3 Historische Erfahrung versus Ästhetische Erfahrung

Kulturhistorische Ausstellungen reihen sich in das weite Feld von Geschichts- und Kunstaussstellungen ein. In der Einleitung habe ich dies als Zwitterstellung bezeichnet, da nicht nur das ästhetische Erleben von Kunstwerken, sondern darüber hinaus auch historische Erfahrungen intendiert sind. Dies kann zu einem Spannungsverhältnis führen. In Abhängigkeit davon, welcher Erfahrungsform der Vorzug gegeben wird, spiegelt sich dies in den Präsentationsformen wider. Ein Blick auf die Geschichte der Entwicklung der kulturhistorischen Ausstellung zeigt, dass unterschiedliche Überzeugungen zu veränderten Darstellungsweisen führten. Dies pendelt zwischen Kontextualisierung im Sinne eines Geschichtsmuseums einerseits sowie Ästhetisierung der Objekte im Stile der Kunstmuseen andererseits. Im 19. Jahrhundert gruppierte man die Ausstellungsobjekte im dekorativen Stile der malerischen Präsentationsweise.³⁵ Im 20. Jahrhundert veränderte sich die Art der Präsentation vom historischen Museum zum Kunstmuseum.³⁶ Ziel war nicht mehr das geschlossene Gesamtbild, sondern die nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten geordnete Reihe von Einzelstücken. Man begann, zwei Gruppen von Ausstellungsgegenständen zu unterscheiden. Der einen waren ästhetisch hochstehende Stücke zugeordnet, während die andere aus solchen bestand, die nur ein historisches oder kulturgeschichtliches Interesse fanden. Die ersten wurden aus den bisherigen Ensembles gelöst und im Stile eines Kunstmuseums gezeigt. Die anderen wanderten zum größten Teil ins Depot.

34 Hochreiter, Walter: Vom Musentempel zum Lernort. Zur Sozialgeschichte deutscher Museen 1800 – 1914. Darmstadt 1994, S. 222.

35 Eine Beschreibung der malerischen Präsentationsweise siehe Kapitel 1, S. 31ff.

36 Boockmann, Hartmut: Geschichte im Museum? Zu den Problemen und Aufgaben eines Deutschen Historischen Museums. München, 1987, S. 17.

In den Nachkriegsjahren bis hinein in die siebziger Jahre prägten Kunsthistoriker nicht nur das Kunst-, sondern auch weitgehend das Geschichtsmuseum. Neben Archäologen, Vor- und Frühgeschichtlern sowie Völkerkundlern galten diese als die einzigen, die aufgrund ihrer Ausbildung mit Realien umzugehen verstanden.³⁷ Aktuell dominiert in den musealen Ausstellungen immer noch das an Kunst- und Kunstgewerbemuseum angelehnte Prinzip.³⁸ Im Bereich der Sonderausstellungen werden auch zunehmend andere Präsentationsstrategien umgesetzt, so dass objektorientierte wie auch kontextualisierte Formen der Präsentation nebeneinander existieren.³⁹

Auch gegenwärtig spiegeln sich diese unterschiedlichen Überzeugungen in der Präsentationsästhetik wider, wie sich anhand zweier Beispiele zeigen lässt. Bei der Ausstellung „Otto der Große – Magdeburg und Europa“⁴⁰ entschieden sich die Ausstellungsmacher für eine objektorientierte Präsentation im Sinne von Kunstausstellungen. Nur Originale und keinesfalls Repliken oder Rekonstruktion sollten gezeigt werden.

37 Hoffmann, Detlef: Künstler und Wissenschaftler als Produzenten kulturhistorischer Ausstellungen? In: Rüsen, Jörn (Hrsg.): Geschichte sehen. Pfaffenweiler 1988, S. 138.

38 Dies steht im Gegensatz zu den angelsächsischen und skandinavischen Ländern und deren historischen Museen mit umfangreich inszenierten Dauerausstellungen.

39 Die Unterscheidung zwischen Dauerausstellung und Sonderausstellung ist auch deshalb von Bedeutung, da dies Einfluss auf die Art der Konzipierung der Ausstellung hat. Die temporäre Begrenzung erleichtert es den Entscheidungsträgern, in der Präsentationssprache unkonventionellere Wege zu gehen und experimentierfreudiger als die Museen neue Ideen umzusetzen. So lieferten in der Vergangenheit Sonderausstellungen innovative Impulse für neue Darstellungsformen. Frühe Beispiele dafür sind die Gewerbe- und Weltausstellungen ab Mitte des 19. Jahrhunderts. Obwohl sie in erster Linie der Wirtschaftsförderung dienten, hatten sie mit ihren modernen Ausstellungstechniken nachhaltigen Einfluss auf die museale Darstellung, wie es etwa in dem *Stubenprinzip* oder in der originalgetreuen Nachbildung von Häusern und der Vorführung von Dorfleben im Freilichtmuseum praktiziert wurde. Auch lässt sich bei Sonderausstellungen eine spezifische Objektauswahl treffen, die sich in den thematischen Kontext einfügen lässt. Das Museum ist je nach Sammlungskonzept wesentlich stärker als die Sonderausstellung durch seinen Bestand an historischen Objekten bestimmt.

40 Europaratsausstellung in Magdeburg im kulturhistorischen Museum vom 27.08.01–02.12.01.

„Eine grundsätzliche Entscheidung war es, ausschließlich Originale zu zeigen und auf jegliche Kopien zu verzichten. Die Ausstellungsarchitektur mit wenigen, würdigen Inszenierungen und keinen flackernden Bildschirmen wahrte die Würde des Originalobjekts des 10. Jahrhunderts, in großen Teilen verehrte oder liturgisch verwendete Denkmale christlicher Kultur.“⁴¹

Vorrangiges Ziel der Ausstellung war, wie dies im Kurzführer zur Ausstellung formuliert wurde, die historische Bedeutung Ottos des Großen für die deutsche und europäische Geschichte hervorzuheben. „Leihgaben aus ganz Europa zeichnen das Bild einer herausragenden Herrscherpersönlichkeit in einer Zeit des Umbruchs und der Erneuerung.“⁴² Die Illustrierung dieser historischen Herrscherfigur war demnach ein deutlich definiertes Ziel dieser Ausstellung. Demgegenüber vermied die Gestaltung jedoch weitgehend inszenatorische Kontextualisierungen der Objekte. Vielmehr sollte eine sachliche und zurückhaltende Ausstellungsarchitektur gewährleisten, dass die Objekte ihre Wirkung entfalten konnten. Kostbare Handschriften, Elfenbeinarbeiten, Werke aus Gold, Silber und Edelsteinen wurden ausschließlich in Vitrinen gezeigt, begleitende Objektbeschriftungen gaben kunsthistorische Detailinformationen. Die historische Wissensvermittlung erfolgte über Raumtexte. Sie bestanden aus einer Kombination aus Kapitel- und Thementexten (ebd.).⁴³ Diese Art der Präsentation führte dazu, dass primär die Bewunderung der Kunstwerke durch den Besucher im Vordergrund stand, was durchaus auch der Absicht der Ausstellungsgestalter entsprach. „Indem die Räume

41 Hasse, Claus-Peter: „Einfach atemberaubend und beeindruckend“ – Zur Durchführung und Resonanz der 27. Ausstellung des Europarates und Landesausstellung Sachsen-Anhalt. In: Ministerium für Wirtschaft und Arbeit des Landes Sachsen-Anhalt, Kulturhistorisches Museum Magdeburg (Hrsg.): Otto der Große, Magdeburg und Europa. Auf den Spuren Ottos des Großen in Sachsen-Anhalt. Magdeburg 2002. S. 23.

42 Puhle, Matthias (Hrsg.): Otto der Große, Magdeburg und Europa, Kurzführer. Main am Rhein 2001.

43 Eine darüber hinausgehende Vermittlung der Inhalte wurde vom Ausstellungsareal mit ihren Originalobjekten abgegrenzt. Als Ergänzung gab es einen museumspädagogischen Bereich, einen Computer-Visualistik-Raum sowie ein Medienkunstprojekt. Diese Angebot konnte der Besucher als Informationsinseln benutzen. Eine Verknüpfung mit den Ausstellungsobjekten erfolgte nicht.

durch die Alabaster und die Vitrinen diffus beleuchtet wurden, betonte die Lichtregie die ästhetische Inszenierung der Exponate.“⁴⁴

In Konzeption und Gestaltung bediente sich die Ausstellung somit der gängigen Präsentationsform eines Kunstmuseums. Das Ziel der Ausstellung, nämlich die Vermittlung der historischen Herrscherpersönlichkeit, wurde durch die Art der Präsentation, die auf den ästhetischen Genuss abzielte, nicht unterstützt. Die ästhetische Bewunderung von Kunstwerken dominierte das Anliegen der Geschichtsvermittlung, historische Fragestellungen spielten eine untergeordnete Rolle. Ein inhaltlicher Anknüpfungspunkt zwischen Gegenwart und der tausend Jahre alten Geschichte wäre zum Beispiel die historiographische Rezeptionsgeschichte, die im wissenschaftlichen Katalog von dem Frankfurter Historiker Johannes Fried dokumentiert ist.⁴⁵ Hier wird deutlich, dass die Rezeption abhängig vom Kontext der jeweiligen Zeit ist und aus heutiger Sicht nicht immer unkommentiert hingenommen werden kann. Dies betrifft zum Beispiel die Funktionalisierung des Herrschers im Dienste nationalsozialistischer Ideologien.

„Die Zahl derer, die hier zusammenzucken und sich an die Ostforscher Albert Brackmann und Hermann Aubin erinnern, die um 1940 Kaiser Otto als deutschen Kulturbringer unter den kulturunfähigen Völkerschaften des späteren Polen priesen, dürfte gering sein.“⁴⁶

Seibt kritisiert die Ausklammerung dieser Thematik im Ausstellungsrundgang, wäre dies doch eine Möglichkeit gewesen, „eine Brücke über den Abgrund von tausend Jahren bauen zu können.“ (ebd.) Trotz erläuternder Schautafeln ist eine explizit historische Verortung des Gesehenen kaum möglich. Das Sehen erschöpft sich im wiedererkennenden Sehen oder in der Identifikation des Objekts mit Hilfe der Beschriftung.⁴⁷

44 Köster, Gabriele/Pöppelmann, Heike: Otto der Große, Magdeburg und Europa – Texte und Bilder einer Ausstellung. In: Ministerium für Wirtschaft und Arbeit des Landes Sachsen-Anhalt, Kulturhistorisches Museum Magdeburg 2002, S. 29.

45 Fried, Johannes: Otto der Große, sein Reich und Europa – Vergangenheitsbilder eines Jahrtausends. In Puhle, Matthias (Hrsg.): Otto der Große, Magdeburg und Europa. Mainz 2001. S. 537-562.

46 Seibt, Gustav: Das Reich der Nationen, Magdeburgs große Ausstellung über Kaiser Otto den Großen. In: Die Zeit vom 30.07.01.

47 Godau, Sigrid: Inszenierung oder Rekonstruktion? Zur Darstellung von Geschichte im Museum. In: Fehr, Michael/Grohé, Stefan (Hrsg.): Geschichte – Bild – Museum. Köln 1989, S. 201.

Ein zweites Beispiel beschreibt die gegenteilige Situation. Bei der bayerischen Landesausstellung in Aschaffenburg „Das Rätsel Grünewald“⁴⁸ integrierten die Ausstellungsmacher die Kunstobjekte in ein Gesamtensemble, in dem das historische Gliederungsprinzip maßgebend war. Die Hängung hebt die überaus hochrangigen Kunstwerke von den weniger bedeutenden Archivalien nicht ab.

„Die Ausstellungsmacher wären der Ehre weiterer Originalstücke auch gar nicht gewachsen gewesen. Sie haben die Zeugnisse des Außergewöhnlichen, [...], seltsam lieblos in die viel zu dichte Folge banaler historischer Beweisstücke eingereiht.“⁴⁹

Auch berücksichtigten die Ausstellungsmacher nicht, dass Kunstwerke Raum zum Verweilen und Betrachten benötigen.

„Vor Grünewalds Grisailen vom Heller-Altar, die eine geradezu soghafte Tiefe entwickeln, [...], ist kaum Platz zum Stehen. Die ‚Beweinung‘ in ihrem Klimasarg hat man direkt neben einen heftig frequentierten Durchgang geklemmt.“ (ebd.)

Die gleichwertige Präsentation der hochrangigen Kunstwerke neben Archivalien erschwerte das Betrachten der Objekte und schränkte den ästhetischen Genuss ein. Dies wurde den hochwertigen Kunstwerken in ihrer kunsthistorischen Bedeutung nicht gerecht. Die Wirkung der Aura der Objekte konnte sich durch die aneinanderreihende Präsentation nicht entfalten. Der nur schwer lösbare Konflikt zwischen historischer und ästhetischer Erfahrung führt zu der Frage, welche davon die wertvollere ist. Eine Lösung dieser Frage könnte folglich Antworten geben, in welcher Form Präsentationskonzepte zu entwickeln sind. Für die Gegenwart stellt Stierle fest, dass historisches Bewusstsein im Vergleich zu ästhetischer Erfahrung wesentlich höher bewertet wird.

„Daß das historische Bewußtsein die höchste Form des Bewußtseins, ja die gegenwärtig einzig noch legitime Form des Bewußtseins sei, darf in den Geisteswissenschaften weithin und in den philologischen Disziplinen insbe-

48 Landesausstellung konzipiert vom Haus der Bayerischen Geschichte in Aschaffenburg, Schloss Johannisburg vom 30.11.–28.02.03.

49 Knapp, Gottfried: Der Mann, von dem man nichts wusste – Wie die Bayerische Landesausstellung in Aschaffenburg „Das Rätsel Grünewald“ zu lösen versucht. In: Süddeutsche Zeitung vom 30.11./1.12.02.

sondere als ein Grundkonsens bei allen sonstigen Divergenzen der Meinungen und Methoden angesehen werden.“⁵⁰

Für den Umgang mit den Werken der Kunst hat dies weitreichende Konsequenzen. Das wissenschaftliche Interesse der Kunstinterpretation ist gegenwärtig immer noch in erster Linie darauf gerichtet, das Werk als eine Form des historischen Bewusstseins zu begreifen und dieser erneut mit historischem Bewusstsein zu begegnen. Das Werk erscheint als Ort, von dem vielfältige Wege in die Geschichte weisen. Es steht in einem Zusammenhang und in einer Tradition von Themen und Inhalten, die sich zu überdauernden, immer neu aufgenommenen Topoi verdichten können (ebd.). Stierle wendet sich in seiner Argumentation gegen die Vorstellung der Einheit von historischem und ästhetischem Bewusstsein. Er ist überzeugt von einem unaufhebbaren Konflikt zwischen historischer und ästhetischer Erfahrung. Dieser Konflikt bedeutet jedoch nicht, jede historische Besinnung für das Kunstwerk als irrelevant abzuweisen, aber die Bedeutung des Historischen erscheint unter der Voraussetzung dieser Trennung in einem anderen Licht. Stierle hält die Affirmationen, die sich geschichtlich aus dem Kunstwerk gewinnen lassen, für trügerisch, da sie nicht selten als in das Werk hinein projizierte Wünschbarkeiten erscheinen. „In jedem Fall heißt Historisierung des Werks seine Integration in eine der möglichen historiographischen Diskurse und damit zugleich seine Reduktion als Werk.“ (ebd., S. 59)

Jedoch ist damit das Spannungsverhältnis nicht erschöpft. Ästhetische Erfahrung ist gerade bei Werken der Vergangenheit ohne historisches Wissen undenkbar. So ist zum Beispiel dem Laien das Entschlüsseln der Symbolik mittelalterlicher Tafelmalerei nicht möglich, wenn er nicht mit der christlichen Ikonographie vertraut ist. Diese fremde Bildsprache bedarf einer Übersetzung als Zugang zu dem Werk. Dennoch darf solches historisches Wissen als Fundierungsbedingung der ästhetischen Erfahrung nicht mit dem Fundierten, der ästhetischen Erfahrung selbst, verwechselt werden (ebd., S. 60).

Die ästhetische Komponente eines Ausstellungsumfeldes erzeugt eine eigene Dynamik mit Bedeutungszuschreibungen, die auch konträr zu den inhaltlich beabsichtigen Aussagen der Ausstellungsmacher wirken können. Rüsen weist darauf hin, in der ästhetischen Qualität der visuellen Kommunikation nicht nur eine sekundäre Größe zu sehen, wie dies

50 Stierle, Karlheinz: *Ästhetische Rationalität – Kunstwerk und Werkbegriff*. München 1996, S. 42.

von Seiten der Wissenschaftler zum Teil der Fall ist, sondern er fordert, dem Eigenleben der Ästhetik besondere Aufmerksamkeit zu widmen.

„Das Medium der sinnlichen Anschauung kann selber zur Botschaft von Geschichte werden, es kann sich gegenüber den wissenschaftlichen und politisch vorgegebenen Inhalten verselbständigen und sich als Darstellungsform selber inszenieren. Die ästhetische Form selbst kann zum historischen Inhalt werden, und dann wird die politisch-praktische und wissenschaftlich-kognitive Seite geschichtlicher Darstellung sekundär, ja wesenslos.“⁵¹

Anstatt jedoch über die „Widerborstigkeit des Ästhetischen im Namen rationaler Strenge und politischer Eindeutigkeit historischer Botschaften zu klagen“ (ebd.), fordert Rüsen, Wissenschaft und Politik sollten sich im interpretierenden Umgang mit der historischen Erfahrung so verhalten, dass deren ästhetische Dimension in ihrem Eigengewicht anerkannt werde. Dies bedeutet, dass die Aufmerksamkeit sich nicht nur auf die ausgewählten Inhalte der Ausstellung richtet, sondern auch Sensibilität dahin gehend entwickelt wird, wie das Gesamtarrangement von Exponaten, Innenarchitektur und Texten wirkt.

„Perhaps more attention could be paid to the educational possibilities of installing objects rather than communicating ideas about them. Free viewers, in other words, and make less intimidated about looking. One way of doing this is to pay as much attention to the possibilities of installing as to the information about what is being installed.“⁵²

Herles spricht von der Verklärung von Objekten als pädagogischem Problem (Herles 1996, S. 74). Wenn Objekte immer unter einem bestimmten Aspekt präsentiert und behandelt werden, so bleiben andere Inhalte und Bedeutungen der Dinge möglicherweise nicht nur ausgeklammert, sondern werden überlagert und geraten aus dem Gesichtsfeld (ebd., S. 88). Dies kann dann auch dazu führen, dass durch die Form der Präsentation eine „Unbewußtmachung“ erfolgt und Einsichten verhindert werden. In Fachsammlungen kann es geschehen, dass sie den Blick auf ihre Objekte auf den der ihnen zugrunde liegenden Wissenschaft einengen. In einer Ausstellung, die unter dem vorherrschenden Gesichtspunkt

51 Rüsen, Jörn: Für eine Didaktik historischer Museen. In: Rüsen/Ernst/Grütter 1988, S. 13.

52 Alpers, Svetlana: The Museum as a Way of Seeing. In: Karp/Lavine 1991, S. 31.

der technischen Entwicklung steht, werden dann beispielsweise Kriegsgeschütze als „Meisterwerke der Ingenieurkunst“ vorgeführt (ebd., S. 89).

Politisch diffiziler gestaltet sich dies, wenn es sich bei den Exponaten um Ausstellungsobjekte des Nationalsozialismus handelt. Die objektorientierte Präsentation militaristischer Gegenstände, die deren problematische Geschichte verschweigt, erregt lediglich im museologischen Diskurs Widerspruch. Im Gegensatz hierzu ist der gegenwärtige Umgang mit den Objekten des Nationalsozialismus bei weitem schwieriger und emotional aufgeladener. Aktuell zeigte sich dies in dem Eklat zur Eröffnung der Dauerausstellung im Münchener Stadtmuseum,⁵³ die von Münchens Oberbürgermeister als „folkloristische SA-Lederhosen-Schau“ bezeichnet wurde.⁵⁴ Sein hauptsächlicher Kritikpunkt bestand darin, dass die Exponate nicht ausreichend in den Kontext eingebunden waren und so verharmlosend gezeigt wurden. Die Hinweise auf den Terror und das nahe KZ waren für Ude nicht ausreichend gegeben. Durch die Abwesenheit von Bildern der Gewalt, des Terrors und des Krieges in Gegenüberstellung zu den NS-Objekten wurde befürchtet, dass dies bei Besuchern unter Umständen zu nicht gewünschten Reaktionen, vielleicht sogar zu Bewunderung führen könnte. Bierkrüge, Kerzenständer oder Figuren von BDM-Mädchen in Trachten wurden in der SS-Manufaktur von Häftlingen aus dem Konzentrationslager in Dachau gefertigt. Das Exponat symbolisiert die doppelte Geschichte von Kitsch und Terror des Dritten Reiches. Auf den ersten Blick jedoch visualisiert es nur die ästhetische, banale Seite des Nationalsozialismus.

Wenn die grausamen Seiten des nationalsozialistischen Regimes in einer Ausstellung nicht vordringlich thematisiert werden und die NS-Objekte mit ihrer Aura wirken können, stellt dies ein gewagtes Unterfangen dar, denn ohne das Wissen des historischen Hintergrundes erscheinen die Objekte zumindest äußerlich harmlos.

53 Im Sommer 2002 sollte im Münchener Stadtmuseum eine Dauerausstellung mit dem Titel „Nationalsozialismus in München – Chiffren der Erinnerung“ eröffnet werden. Oberbürgermeister Christian Ude weigerte sich nach einer ersten Besichtigung trotz des Hinweises, dass Sichtachsen und Beschriftungen noch aufgebaut werden sollten, diese zu eröffnen. Erst nach einer Überarbeitung wurde diese Ausstellung ein Jahr später für das Publikum geöffnet.

54 Zekri, Sonja: Unter der SA-Lederhose wird gejodelt. Düsteres Menetekel oder blinkende Puppenstube: München streitet um eine Ausstellung zur NS-Geschichte im Stadtmuseum. In: Süddeutsche Zeitung vom 09.08.02.



Abbildung 5: Blick in eine Vitrine mit Objekten, hergestellt in der Porzellanmanufaktur Allach in der Dauerausstellung „Chiffren der Erinnerung“ im Stadtmuseum München.



Abbildung 6: Sichtachse zum Bereich „Konzentrationslager Dachau“ in der Dauerausstellung „Chiffren der Erinnerung“ im Stadtmuseum München.

Gerade die Musealisierung kann Nichtigkeiten, wie zum Beispiel den Porzellanfiguren in einer Vitrine, eine auratische Wirkung verleihen. So könnte mit einer derartigen Präsentation ein Weg der Bagatellisierung oder auch Sakralisierung beschritten werden. Auch stellt sich die Frage, ob nicht jeder Ausstellungsmacher, der den Originalen diese Wirkung erlaubt, die „Lügen der Nazis vom schönen Sein fortschreibt.“⁵⁵ Aus diesem Grund gilt bei der Darstellung von NS-Geschichte als Mindeststandard eine strikte Kontextualisierung, die automatisch die verführerische oder verharmlosende Wirkung von Objekten durch Texte und Bilder des Schreckens auffängt. Trotz dieser aufgezeigten Problematik ist zu fragen, ob dies tatsächlich die einzig kanonisierte Art der Präsentation bleiben muss. Zekri äußert die Vermutung, ob es nicht vielleicht sogar lehrreicher wäre, wenn eine NS-Ausstellung ihre Besucher der Verführungskraft, der Verharmlosung vorübergehend aussetzt, ohne sie auf den ersten Blick durch die Bilder des Schreckens zu immunisieren.

„Möglicherweise lässt sich so erfahren, was über historische Fakten, den Konsens der Ablehnung und Empathie mit den Opfern hinausgeht: as uns von jener Zeit und jenen Menschen trennt, wie verführbar, wie leicht zu blenden jeder einzelne ist.“ (ebd., S. 63)

Im Vergleich hierzu erfährt der Besucher im Dokumentationszentrum auf dem Reichsparteitagsgelände in Nürnberg zahlreiche Facetten lokaler Geschichte. Über Videos, Hörbeispiele, wandgroße Photographien und Zeitzeugenberichte kann sich das Publikum über den Aufstieg der NSDAP oder die Organisation der Reichsparteitage informieren. Das brisante und zentrale Thema dieses Ortes, welches an Aktualität bis heute nichts eingebüßt hat, die Manipulierbarkeit jedes Einzelnen, berührt die Nürnberger Ausstellung primär auf kognitiver Ebene. An diesem konfliktgeladenen Thema zeigt sich das Spannungsverhältnis von ästhetischer und historischer Erfahrung. Die historische Erfahrung in öffentlichen Präsentationen zielt durch die Darstellung des Schreckens des Dritten Reiches auf Mitgefühl für die Opfer. Andere Erfahrungshorizonte, beispielsweise wie subtile Strategien der Manipulation wirkten, werden nicht eröffnet.

55 Zekri, Sonja: München – Hauptstadt der Verdrängung. In: *Museumskunde*. 68. (2003) Heft 1. S. 59-63.

„Sie als angebliche Devotionalien aus dem Museum zu verbannen, heißt ein Schlagwort an die Stelle der Kenntnisse vom Funktionieren der NS-Propagandamaschinerie zu setzen. Auch ist es das Gegenteil einer Verharmlosung des NS-Regimes, wenn darüber aufgeklärt wird, mit welchen Mitteln es sich selbst verharmlost.“⁵⁶

Die Fokussierung auf die Opfer des Regimes hemmt einen mehrdimensionalen, objektbezogenen Zugang zum Thema, wie dies in der wissenschaftlichen Zeitgeschichte üblich und notwendig ist.⁵⁷ Vergleichsweise wird es in einer Gedenkstätte kaum möglich sein, die Verführungs- und Integrationsfähigkeit eines totalitären Regimes nachvollziehbar darzustellen, ohne die Grenzen der Pietät zu überschreiten. Alle dokumentarischen, wissenschaftlichen und didaktischen Aktivitäten sind subtil von der Opfergeschichte geprägt und damit auf die Verfolgungsperspektive konzentriert. Insofern würde sich gerade an einem neutralen Ort, wie zum Beispiel in einem Stadtmuseum, die Möglichkeit ergeben, in der Thematisierung der ästhetischen Wirkung von Alltagsobjekten und deren manipulativer Strahlkraft neue Dimensionen des Zugangs zu eröffnen.⁵⁸

56 Till, Wolfgang: Das Stadtmuseum im Netzwerk der Münchener Erinnerungskultur. In: Kulturreferat der Landeshauptstadt München/Bayerische Landeszentrale für politische Bildungsarbeit (Hrsg.): Ein NS-Dokumentationszentrum für München. Ein Symposium in zwei Teilen, Tagungsband. München 2003, S. 275.

57 Aufgrund der unterschiedlichen pädagogischen Möglichkeiten authentischer Orte des Nationalsozialismus wird zwischen Opfer- und Täterorten unterschieden, da diese unterschiedliche Affekte und Emotionen wecken. Opferorte sprechen das Mitgefühl an und fordern Pietät. An Täterorten stehen die Akteure im Zentrum des Interesses. Durch die Andersartigkeit und historische Authentizität ist Dahm überzeugt, dass zusätzliche Neugier und Wissensdrang der Menschen geweckt werden können. Für die historisch-politische Bildung bedeutet dies die Chance, auch Menschen anzusprechen zu können, die Gedenkstätten bisher nicht besuchten. Vgl. Dahm, Volker: Projekt eines NS-Dokumentationszentrums in München. Gutachten des Instituts für Zeitgeschichte, München – Berlin, erstellt im Auftrag der Bayerischen Landeszentrale für politische Bildungsarbeit. München 2002, S. 3.

58 Wie sehr die Ästhetisierung zeitgeschichtlich schwieriger Themen in der Öffentlichkeit gefürchtet wird, wurde auch an der Diskussion um die Kunstaussstellung mit dem Arbeitstitel „Mythos RAF“ deutlich. Siehe Kapitel 3.3, S. 168ff. Bewusst auf die ästhetische Wirkung schockierender Bilder setzte zum Beispiel auch die Ausstellung „Vernichtungskrieg – Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944“, siehe Kapitel 4, S. 191ff.

In der vorangegangenen Thesenstellung habe ich die Frage formuliert, ob die ästhetische oder die historische Erfahrung die wertvollere bildet.⁵⁹ Eine pauschale Antwort kann es nicht geben. Diese Frage muss immer wieder neu gestellt und bewertet werden, in Abhängigkeit der jeweiligen Situation, der Exponatlage, des Inhalts und des gesellschaftlichen Hintergrunds.

„Entscheidend für die ästhetische Dimension der Geschichtskultur ist es vielmehr, daß ihnen eine (relative) Eigenständigkeit in der Sinnbildung des Geschichtsbewußtseins selber zukommt. Es gibt eine genuin und spezifische ästhetische Erinnerungsleistung des Geschichtsbewußtseins, die ihren eigenen Regulativen folgt und nicht unter die kognitive und politische Ausprägung der historischen Erinnerung subsummierbar ist.“ (Rüsen 1994, S. 13)

Die Frage, worin genau die spezifische historische Sinnbildungskraft des Ästhetischen besteht, wurde bislang nur wenig diskutiert. Das lag auch daran, dass in der traditionellen Ästhetik und in den Fachdisziplinen, die sich mit Kunst und Geschichte beschäftigt haben, das Ästhetische und das Historische zumeist als Gegensätze angesehen wurden. Die Konkurrenz zwischen ästhetischer und historischer Erfahrung wird sich tatsächlich nicht aufheben lassen. Sie können sich jedoch gegenseitig bereichern, wenn sie nicht als unvereinbare Gegensätze betrachtet werden, denn „das vernunftlose Erschauern vor der Aura der Kunstwerke ist den Museen ebenso unbekömmlich wie die Austrocknung zum sinnenfeindlichen Dokumentationszentrum.“⁶⁰ Eine kulturhistorische Ausstellung enthält eben nicht nur kognitive Elemente, sondern in bedeutend höherem Anteil als eine literarische Geschichtsverarbeitung auch emotionale Anteile, die die ästhetische Gestaltung der Ausstellung und die Auswahl der symbolischen Artefakte erforderlich machen (Hochreiter 1994, S. 220).

Die Sinne brauchen die Vermittlung der Inhalte durch ein symbolisches Zeichensystem, wenn diese bildungsrelevant sein sollen. Diesen Vorgang bezeichnet Stierle als „ästhetischen Zirkel“, in dem das Werk zugleich die erste und die letzte Instanz der ästhetischen Erfahrung bildet (Stierle 1996, S. 62). Die Frage, was die Werke sagen, ist nach Ansicht von Stierle legitim, doch sie entspringt nicht primär ästhetischer Erfah-

59 Siehe Kapitel 2, S. 85.

60 Sauerländer zitiert in Glaser, Hermann: Zukunft braucht Herkunft. Über die ästhetische Erziehung des Menschen und den gesellschaftlichen Sinngehalt des Musealen. In: Museumskunde. 67. (2002) Heft 2. S. 29.

rung, sondern überschreitet gerade diese. Sie trifft nicht das Werk als Werk, sondern eine in ihm aufbewahrte Aussage, Antwort, Einsicht, Gefühlslage oder ein sonstiges Äquivalent. Geschichtliche wie lebenspraktische *Aneignung* des Kunstwerks sind Formen der Überschreitung des im eigentlichen Sinne ästhetischen Bereichs. Beide aber haben in unterschiedlicher Weise Anteil an jener Form der werküberschreitenden Aneignung, die man kognitive Aneignung nennen könnte. Stierle argumentiert, dass die diskursive Auseinandersetzung in schreibender oder sprechender Form zu einer Vertiefung der ästhetischen Erfahrung führt, jedoch selbst keine ästhetische Erfahrung ist. Dies führt zunächst zu einer partikulierten Betrachtung, die auf besondere Aspekte verweisen kann. Eine Kontextualisierung in einer Ausstellung bedeutet, dass die Objekte unter einer bestimmten Perspektive betrachtet werden. Dies führt zu Eingrenzung, gleichzeitig jedoch bedeutet dies andererseits, dass die Objekte dadurch wieder Sprachfähigkeit gewinnen.

2.4 Museale Orte als Stätten der Differenzerfahrung und Reflexion

Obgleich sich der Gegensatz zwischen historischer und ästhetischer Erfahrung nicht auflösen lässt und dies zu Konflikten in der Wahrnehmung führen kann, lassen sich dennoch Gemeinsamkeiten finden, die sowohl für eine qualitativ hochwertige historische wie ästhetische Erfahrung relevant sind. Weder bei der ästhetischen noch bei der historischen Erfahrung geht es um Eindimensionalität, beiden gleich ist die Sensibilisierung für die Vielschichtigkeit sowohl von Historie, Artefakten und auch gegenwärtigen Erscheinungen. Die Steigerung des Bewusstseins in Bezug auf diese Mannigfaltigkeit kristallisiert sich als zentraler Punkt heraus. Der Auftrag musealer Ausstellungen liegt nicht nur in einer wie auch immer gearteten regulären, formalen Bildung. Gefordert ist vielmehr eine Qualität des Angebots und eine damit verbundene Ermunterung zur schöpferischen Auseinandersetzung. Als eine der elementaren Aufgaben von musealen Ausstellungen kann formuliert werden, dass diese als Stätten der Selbstbildung, als Orte der Reflexion und somit auch der Bildung von Bewusstsein fungieren sollen.

Versuchen Ausstellungen lediglich Vergangenheit mit dem Ziel einer „kompensatorischen Vergangenheitsvergegenwärtigung“ zu rekonstruieren, so lassen sie nicht nur einen Teil der Möglichkeiten ungenutzt, son-

dern sie werden ihrem Auftrag nicht gerecht.⁶¹ Die Intention des Museums besteht zwar auch darin, die Zeit aufzuheben und sich gegen das Verschwinden zu stellen, also zu verlängern, was ansonsten unwiederbringlich vorbei ist. Darin darf jedoch nicht die alleinige Funktion bestehen. Es geht auch darum, bewusst Fragen zu stellen, Sehgewohnheiten zu stören oder Fremdheitserfahrungen zu inszenieren.

„Gebraucht werden die Museen als Stätten der Selbstreflexion. Von diesen gibt es nur wenige und es kann von diesen gar nicht genug geben. Dies könnte eine zentrale Aufgabe, ein Ziel, ein Wert des Museums sein: immer wieder an das Denken im Konjunktiv appellieren. Geschichte darf nicht nur lustvolle Kompensation einer grundstürzenden Gegenwart sein, nicht lauschige Dekoration einer kargen Jetzt Zeit.“ (Rauterberg 2002, S. 39)

Bildwerke und andere Schöpfungen der Vergangenheit können Anlass und Hinweis zur Reflexion historischer und auch gegenwärtiger Wirklichkeiten sein. Die Aufgabe der Museumspädagogik besteht darin, das pädagogische Potential der Objekte zu verstärken (Herles 1990, S. 229). Museale Ausstellungen ermöglichen die Begegnung mit Fremdem im Sinne von zeitlich, räumlich geistig Entferntem. Die Vermittlung des Museums zielt darauf ab, dieses Fremde ein Stück weit zu beleuchten, so dass es zum geistigen Besitz seiner Besucher werden kann. Die grundsätzliche pädagogische Funktion des Museums kann deshalb als Weckung oder Verständnis von Offenheit und Verständnis für historisch und/oder kulturell Fremdes definiert werden. Dies schließt auch Toleranz gegenüber geistig fremden Standorten ein. Herles betont, dass dies vor dem aktuellen Hintergrund pluralistischer Gesellschaften und notwendiger völkerverbindender Verständigungsprozesse ein zeitgemäßes und zunehmend bedeutsames Erziehungsziel sei (ebd. S. 229).

Eine weitere gesellschaftliche Funktion musealer Ausstellungen sollte auch darin bestehen, die Gegenwart zu hinterfragen und für kritische Belange Sensibilität zu wecken. In musealen Ausstellungen geht es nicht nur um die Entwicklung von Verständnis und Wertschätzung, sondern auch um die Fähigkeit zu Kritik an Erscheinungen der eigenen Epoche und Kultur. Im Hinblick auf die inhaltliche Themenwahl bedeutet dies, nicht zeitaktuellen Trends zu folgen, sondern auch hier das gesamte Potential der Möglichkeiten auszuschöpfen und zum Beispiel auch

61 Lübke zitiert in Parmentier, Michael: Zwischen Schule und Freizeitpark. Das Museum als Stätte der Selbstbildung. In: Standbein Spielbein (1997) Heft 49. S. 13.

gesellschaftliche Tabus zu thematisieren oder den Blick auf Randgruppen zu werfen. „Denn nur dann sollten Ausstellungen nach Trends fragen oder gesellschaftspolitische Ereignisse kommentieren, wenn sie zugleich tiefen Zweifel säen.“ (Rauterberg 2002, S. 40)

Ein weiteres Aufgabenspektrum eröffnet sich im Hinblick auf die Sensibilisierung der Sinne, im Speziellen kann auch *Sehen lernen* als Ziel formuliert werden. Der Regisseur Peter Greenaway⁶² kritisiert, dass unsere Bildung fast ausschließlich auf Text ausgerichtet ist. Konträr zu gegenwärtigen gesellschaftlichen Entwicklungen, die zunehmend vom Visuellen geprägt werden, fehlt in der Schule das Lernen der visuellen Sprache. Der Umgang mit Bildern wird wenig gefördert.

„Es bereitet mir große Sorge, dass unsere Bildung dermaßen auf Texte ausgerichtet ist. Wir verwenden viel Zeit darauf, um den Umgang mit einem Text zu erlernen, aber zu wenig, um zu lernen, wie wir dies mit Bildern tun müssen. [...] Kinder lernen das Alphabet, die Wörter, wir reihen Sätze aneinander, sprechen ständig, also sind wir sehr geschickt im Umgang mit Texten, aber sehr schlecht im Umgang mit Bildern. Dass man Augen besitzt, bedeutet nicht, dass man auch sehen kann. Um das Sehen und Formen von Bildern zu schulen, bedarf es der gleichen Verfeinerung wie bei Texten.“⁶³

Auch Glaser plädiert dafür, dem „sensiblen, bildenden, zusammenfassenden Sehen“ durch die sinnliche Erschließung von komplexen Gedanken- und Gefühlsräumen Raum zu geben (Glaser 2002, S. 29). Im Gegensatz zur visuellen Überfrachtung der alltäglichen Umwelt bildet das Museum ein letztes Refugium, in dem Menschen erfahren können, dass es nicht nur werbendes und zerstreues Sehen gibt. Glaser tritt für eine Korrektur des eskalierenden einseitigen Zeitverständnisses ein, das in einer Beschleunigungssucht jedes Gleichgewicht verloren hat. Museale Ausstellungen würden dann auch wieder „Orte der visuellen Stille und Nachdenklichkeit“ werden (ebd.). Die Aufgabe musealer Ausstellungen liegt nicht in der Zerstreuung und Ablenkung. Dieser Bereich der Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit gehört in die Domäne der Unterhaltungsindustrie mit Freizeitwelten und Themenparks.

62 Peter Greenaway ist ein bedeutender Experimentalkünstler, Filmemacher der Gegenwart. Seit 1991 arbeitet er auch als Ausstellungsmacher. Siehe Kapitel 5, S. 279ff.

63 Greenaway zitiert in Kolsteren, Steven: Einblick in den Geist des Mittelalters. Die Mission von Peter Greenaway. In: Deutsche Ausgabe der Groninger Museumskrant. (2001) Heft 1. S. 3.

Wie diese unterschiedlichen Erfahrungsqualitäten ermöglicht werden und welche Strategien dabei zur Anwendung kommen können, soll im folgenden Kapitel diskutiert werden.