

Macht Museum Forschung?!

Praktiken des Forschens und Vermittelns in Geschichtsmuseen und akademischer Geschichtsschreibung

Philipp Koch

Am Ende steht in einem historischen Museum ein vor allem räumliches, visuelles, multimediales sowie ästhetisches und materielles Geschichtserlebnis in einer historischen Ausstellung. Diverse historische, das heißt zeitgebundene Akteur:innen wirken dabei in einem komplexen, nicht immer bewussten, theoretisch reflektierten und häufig auch informellen Entscheidungs-, Aushandlungs- und Aneignungsprozess am Produktionsprozess dieses Geschichtserlebnisses mit. Aber was steht eigentlich am Anfang? Wie verläuft dieser Produktionsprozess von der Idee, Themenauswahl und Fragestellung bis hin zur musealen Präsentation?¹ Von wem und wovon werden diese Prozesse bestimmt oder beeinflusst?² Welche Kriterien gibt es überhaupt für die wissenschaftliche Qualität musealer Geschichtskonstruktionen? Und wer entscheidet darüber, ob eine historische Ausstellung in einem Geschichtsmuseum tatsächlich auf dem jeweils aktuellen Forschungsstand akademischer Geschichtsschreibung und museumsdidaktischer Erkenntnisse realisiert worden ist?³ In welchem Verhältnis stehen und welchem historischen Wandel

-
- 1 Barbara Alder und Barbara den Brok, Die perfekte Ausstellung. Ein Praxisleitfaden zum Projektmanagement von Ausstellungen, 2. Aufl., Bielefeld 2013; Jan-Christian Warnecke, Ausstellen und Ausstellungsplanung, in: Markus Walz (Hg.), Handbuch Museum: Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart 2016, S. 242–245.
 - 2 Vgl. jetzt exemplarisch Teresa Brandt, Paradoxien der Unternehmensgeschichtsschreibung. Wissenschaftliche Arbeit zwischen Berufshabitus und sozialer Abhängigkeit, Bielefeld 2021.
 - 3 Kristiane Janeke, »Nicht gelehrter sollen die Besucher eine Ausstellung verlassen, sondern gewitzter«. Historiker zwischen Theorie und Praxis, in: Zeithistorische Forschun-

unterliegen Machtbeziehungen, praktisches und akademisches Wissen sowie der gegenseitige Transfer und soziale Praktiken in historischen Museen?⁴ Welche Funktionen haben dabei Praktiken des Vergleichens? Fragen, die sich hier weder ausführlich untersuchen noch diskutieren, geschweige denn in der notwendigen akademischen Breite und Tiefe differenziert klären lassen, sondern weiterer empirischer Feldforschung und eigenständiger Studien bedürfen. Im Folgenden kann es daher nur um eine erste Vermessung dieses Themenkomplexes gehen.

Geschichtsmuseen sind mit ihren historischen Ausstellungen als Wissens-, Repräsentations- und Kommunikationsorte sowohl Ausdruck als auch Produkt von Erinnerungskultur, an denen diese verhandelt wird. Ausstellen lässt sich als produktorientierte Praktik der Erzeugung von Geschichtsbildern und Geschichtsvorstellungen und damit als sozialer Kommunikations- und Sinnbildungsprozess verstehen.⁵ Doch die kuratorische Praxis in Geschichtsmuseen ist im Gegensatz zur Ausstellung als Ergebnis dieser Praxis kaum erforscht.⁶

Die vergleichende Betrachtung von Praktiken des Forschens und Vermittelns in Geschichtsmuseen und akademischer Geschichtsschreibung setzt zunächst fachspezifische Kenntnisse des jeweils anderen Zugangs zu historischem Wissen voraus. Doch offenbar nehmen sich die beiden Wissensmilieus nach wie vor nicht ausreichend wahr, was an der Distanz zwischen universitärer Wissenschaft und Museumswissenschaft als Forschung über bzw. im Museum liegen mag.⁷ Ist das Verhältnis von *der* akademischen Geschichtsschreibung⁸ und *den* historischen Museen möglicherweise ein wissenschafts-

gen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, 4 (1–2), 2007. Online unter: <https://zeithistorische-forschungen.de/1-2-2007/4537> (zuletzt aufgerufen am 15.10.2021).

- 4 Lucas Haasis u.a., Was ist und was kann die Historische Praxeologie? Ein runder Tisch, in: Constantin Rieske und Lucas Haasis (Hg.), Historische Praxeologie. Dimensionen vergangenen Handelns, Paderborn 2015, S. 199–236.
- 5 Thorsten Logge, Geschichtssorten als Gegenstand einer forschungsorientierten Public History, in: Public History Weekly 6, 2018 (zuletzt aufgerufen am 16.10.2021).
- 6 Joachim Baur (Hg.), Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010.
- 7 Einleitung. Was geschieht im Museum – und wie können wir es beschreiben? Ein Gespräch der Herausgeber anstelle einer Einführung, in: Heike Gfrereis, Thomas Thiemeyer und Bernhard Tschöfen (Hg.), Museen verstehen. Begriffe der Theorie und Praxis, Göttingen 2015, S. 7–12, hier: S. 9.
- 8 Vgl. dazu nur die grundlegenden Hinweise bei Lutz Raphael, Geschichtswissenschaft im Zeitalter der Extreme. Theorien, Methoden, Tendenzen von 1900 bis zur Gegen-

kommunikatives Konfliktfeld um akademische Reputation und öffentliche und mediale Aufmerksamkeit und Rezeption? Geht es hier womöglich um den Verlust von Deutungsmacht historischer Meistererzählungen und damit politischer Wertschätzung? Verbirgt sich dahinter eine sozioökonomische Konfliktlinie um die Sicherung knapper finanzieller und personeller Ressourcen?⁹ Die Frage nach der gesellschaftlichen Legitimation der Disziplin ist so alt wie das akademische Fach selbst und trifft ebenfalls die historischen Museen. Julia Roos hat jüngst eindrucksvoll gezeigt, dass Kontroversen über die Frage, welche Geschichte das Museum zeigt, in einer Zeit einsetzten, in der nicht nur von einer Krise des Museums, sondern auch der Geschichte gesprochen wurde. Durch die reale Tatsache der Gründung und Existenz historischer Museen seien diese seit den 1970er Jahren wieder mehr und mehr zur Selbstverständlichkeit geworden – weniger durch eine theoretische Untermauerung ihrer Legitimität.¹⁰ Was wissen Museum und akademische Geschichtsschreibung gegenseitig voneinander? Wie sehen sie sich selbst, wie sehen sie die jeweils anderen und was erwarten sie voneinander?

Begriffe: Geschichtsmuseum und historische Ausstellung

Die fachwissenschaftliche Verortung ist nur eine von zahlreichen Optionen zur Typologie von Museen.¹¹ Henker hat vor Kurzem das Fehlen einer grundlegenden Definition für den Begriff »Geschichtsmuseum« betont. Im engeren Sinne ordnet er dieser Museumsgattung die wenigen großen bundesstaatlichen Einrichtungen und Landesmuseen zu, die ihre Museums- und Ausstellungsplanungen trotz ihrer Verschiedenheit mit einer hervorgehobenen Rolle der Geschichtswissenschaft sowie der Bereitschaft zur aktiven

wart, München 2003; und Ders., *Klassiker der modernen Geschichtswissenschaft: Hintergründe einer Auswahl*, in: Ders. (Hg.), *Klassiker der Geschichtswissenschaft Bd. 1*, München 2006, S. 7–19.

- 9 Frank Bösch und Constantin Goshler, *Der Nationalsozialismus und die deutsche Public History*, in: Dies. (Hg.), *Public History. Öffentliche Darstellungen des Nationalsozialismus jenseits der Geschichtswissenschaft*, Frankfurt und New York 2009, S. 7–23, hier: S. 7.
- 10 Julia Roos, *Ausstellungen als öffentliches Ärgernis. Die bundesdeutsche Museumskontroverse der 1970er Jahre um das Präsentieren von Vergangenheiten*, Berlin 2018, S. 374f.; und zum Strukturwandel Raphael, *Geschichtswissenschaft*, S. 218–220.
- 11 Markus Walz, *Grundprobleme der Museumstypologie*, in: Ders., *Handbuch*, S. 78–80.

Teilnahme und Weiterentwicklung von aktueller Geschichtskultur fundierten und begleiteten.¹² Dagegen plädiert Thiemeyer für ein weites typologisches Verständnis und definiert (kultur-)historische Museen als Museen, »die sich an den Erkenntnisinteressen historisch arbeitender Disziplinen wie der Geschichts- oder der (volkskundlichen) Kulturwissenschaft orientieren (die durchaus divergieren) – allerdings ohne die stark ästhetisch ausgerichtete Kunstgeschichte.«¹³ In der musealen Praxis haben sich derartige Einrichtungen in der 1994 gegründeten Fachgruppe Geschichtsmuseen des Deutschen Museumsbundes zusammengeschlossen. Die Fachgruppe bildet dabei ein heterogenes und vielfältiges Spektrum verschiedenster historischer Museen ab, deren gemeinsames Kennzeichen ein Mindestmaß an hauptamtlichem Museumspersonal ist. Ehren- und nebenamtlich geführte Einrichtungen sind kaum vertreten. In der Fachgruppe sind Museen unterschiedlicher Rechtsformen von kommunalen Regiebetrieben über öffentliche oder private Stiftungen bis hin zu Kapitalgesellschaften zusammengeschlossen, die vielfältigste Formen öffentlich-privater Finanzierung aufweisen.¹⁴

Die Museen verstehen sich vor allem als das anschauliche Gedächtnis der Lebenswelt und zugleich als einzigartige Werkstätten des Geschichtsbewusstseins ihrer jeweiligen Arbeits- und Wirkungsorte.¹⁵ Der klare Bezug auf historisch definierte Räume wie Orte, Städte, Regionen oder Länder dominiert in der Außendarstellung gegenüber einer explizit vermittelten geschichtswissenschaftlichen Ausrichtung dieser Museen.¹⁶ Die meisten von ihnen haben sich seit dem Bildungsboom der 1970er Jahre von spartenübergreifenden, alle historischen Bereiche erfassenden Museen zu Spezialmuseen für Geschichte

12 Michael Henker, Geschichtsmuseen im engeren Sinne, in: Walz, Handbuch, S. 103–106, hier: S. 106.

13 Thomas Thiemeyer, Geschichte im Museum. Theorie – Praxis – Berufsfelder, Tübingen 2018, S. 3.

14 Rolf Wiese, Wirtschaftliche Aktivitäten von Museen, in: Walz, Handbuch, S. 351–354.

15 Hans Lochmann, Museumsorganisationen: Standesverbände – Selbsthilfe – Lobbyismus, in: Walz, Handbuch, S. 333–335. Die Fachgruppe versteht sich als Forum für spezifische und allgemeine Fragen der Berufspraxis. Sie fördert Kommunikation und Zusammenarbeit zwischen ihren Mitgliedern und sucht den Austausch und die Diskussion mit kulturellen und wissenschaftlichen Organisationen und Einrichtungen, die die klassischen kulturellen Aufgaben der Museen – Sammeln, Erhalten, Erforschen, Vermitteln und Zeigen – tangieren. Vgl. online unter: <https://www.museumsbund.de/pr-ofil-geschichtsmuseen/> (zuletzt aufgerufen am 14.10.2021).

16 Walz, Grundprobleme, S. 79.

gewandelt. Sie teilen sich dieses lokal oder regional begrenzte Fachgebiet oft mit Archiven, Gedenkstätten und Erinnerungsorten, soweit diese Institutionen in ihrem räumlichen Umfeld überhaupt existieren.¹⁷ Ob und wie viele Historiker:innen diese Institutionen leiten oder in anderen Funktionen für diese hauptamtlich tätig sind, ist offen. Empirische Studien über den Stellenwert der akademischen Geschichtswissenschaft in der Gruppe dieser Geschichtsmuseen fehlen ebenso wie umfassende Informationen über die Personalstrukturen der deutschen Museen.¹⁸ Selbst an mittleren und großen stadt- und regionalgeschichtlichen Museen dürften vermutlich nicht nur akademisch vorgebildete Historiker:innen historische Ausstellungen kuratieren, sondern verschiedenste Wissenschaftler:innen unterschiedlichster Disziplinen die Themen- und Objektauswahl sowie Präsentation, Inszenierung und Szenografie beeinflussen.¹⁹

Doch reichen diese Zuschreibungen, um die verschiedenen Arten des historischen Museums zu definieren? Welche Gattungen von Geschichtsmuseen lassen sich empirisch unterscheiden? Die statistische Gesamterhebung der

-
- 17 Jan Gerchow, *Geschichtsmuseen. Stadt- und regionalhistorische Museen*, in: Bernhard Graf und Volker Rodekamp, *Museen zwischen Qualität und Relevanz. Denkschrift zur Lage der Museen. Kurzfassungen*, Berlin 2016, S. 110–111; Claudia Gemmeke und Franziska Nentwig (Hg.), *Die Stadt und ihr Gedächtnis. Zur Zukunft der Stadtmuseen*, Bielefeld 2011; LWL-Museumsamt für Westfalen (Hg.), *Stadtmuseen. Konzepte, Perspektiven, Erfahrungen*, Münster 2016. In diesem Zusammenhang wären nicht nur die Debatten um die Gründung des Deutschen Historischen Museums (eröffnet 2006) und des Hauses der Geschichte (eröffnet 1994) zu berücksichtigen, sondern die Rekrutierungs- und Personalpolitik mit Blick auf den Produktionsprozess der jeweiligen Dauerausstellungen zu untersuchen. Vgl. Moritz Mälzer, *Ausstellungsstück Nation. Die Debatte um die Gründung des Deutschen Historischen Museums in Berlin*, Bonn 2005; Andrea Brait, *Im Kampf um die Konstruktion des »deutschen« Geschichtsbildes. Zur Entwicklung von historischen Nationalmuseen in Ost- und Westdeutschland*, in: Detlev Brunner u.a. (Hg.), *Asymmetrisch verflochten? Neue Forschungen zur gesamtdeutschen Nachkriegsgeschichte*, Berlin 2013, S. 21–34.
 - 18 *Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Institut für Museumsforschung, Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2014*, Berlin 2015, S. 49.
 - 19 Herman Kossmann, *Narrative Räume. Der Werkzeugkasten der Szenografie*, in: Stapferhaus Lenzburg, Sibylle Lichtensteiger, Aline Minder und Detlef Vögeli (Hg.), *Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe und Konzepte für die Praxis*, Bielefeld 2014, S. 50–66; Gregor Isenbort (Hg.), *Szenografie in Ausstellungen und Museen VIII. Museum und Stadt. Stadt und Museum. Ausstellung als sozialer Raum*, Stuttgart 2018; Thomas Thiemeyer, *Inszenierung*, in: Gfrereis, *Museen*, S. 45–62.

bundesdeutschen Museen durch das Institut für Museumsforschung hilft hier nur bedingt weiter, weil sie der Definition der Fachgruppe des Museumsbundes nicht folgt.²⁰ 70,5 Prozent aller Museen, die 2019 statistisch erfasst wurden, dürften der Kategorie der Geschichtsmuseen zuzuordnen sein, die sich mehr oder weniger professionell an den Erkenntnisinteressen und Methoden historisch arbeitender Disziplinen wie der Geschichtswissenschaft orientieren.²¹ In die Gruppe dieser Geschichtsmuseen fallen Einrichtungen, die sowohl hauptamtlich als auch ehrenamtlich betreut werden. Zu ihnen gehören die wenigen nationalen Geschichts-, Landes- und Stadtmuseen der Metropolen ebenso wie mittlere Häuser oder die quantitativ deutlich überwiegenden kleinen Museen.²² Eindeutige typologische Kriterien für die Einordnung, wann ein Museum welcher Größenklasse zuzuordnen ist, fehlen. Art und Umfang der Sammlung, Größe der Ausstellungsfläche, Anzahl der absoluten Besuche oder die Zahl des hauptamtlichen akademischen und nicht wissenschaftlichen Personals könnten praktikable definitorische Merkmale für entsprechende empirische Studien sein. Der Museumsverband für Niedersachsen und Bremen e.V. hat 2017 für eine derartige Umfrage eine eigene Definition entwickelt.²³ Danach sind von den rund 700 Museen des Verbandes beinahe 80 Prozent als kleine Häuser einzuordnen. Im Untersuchungsraum sammeln ehrenamtlich geführte Museen eher handwerkliche, landwirtschaftliche und technische Dinge, während Kunst und Kunstgewerbe einen höheren Stellenwert für die Sammlungen der hauptamtlich geführten Museen besitzen.²⁴ Die aktuelle Regionalstudie belegt eine Vielfalt unter den kleinen Geschichtsmuseen, die die Diversität der mittleren und größeren Häuser erahnen lässt. Die mannigfaltige Struktur der historischen Museen dürfte sich zudem in einer entsprechenden Bandbreite an Praktiken des Forschens

20 Walz, Grundprobleme, S. 78f.

21 Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Institut für Museumsforschung, Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2019, Berlin 2021, S. 41.

22 Walz, Grundprobleme, S. 79; Matthias Henkel, Friedrich Scheele und Markus Walz, Lokalität als Thema: Orts-, Stadt- und Regionalmuseen, in: Walz, Handbuch, S. 107–113; Hans Lochmann, Kleine Museen – eine Einführung, in: Oliver Freise, Fakten und Impulse. Zur Lage der kleinen Museen in Niedersachsen und Bremen 2017/18. Mit Beiträgen von Sebastian Baier und Hans Lochmann, Hannover 2019, S. 11–14.

23 Oliver Freise, Warum eine Befragung »Zum Stand der niedersächsischen und bremischen kleinen Museen 2017/18«?, in: Ders., Fakten, S. 15–19, hier: S. 17.

24 Freise, Fakten, S. 27–29.

und Vermitteln widerspiegeln, für die eine eigene Typologie erst noch zu entwickeln wäre.

Die fehlende typologische und empirische Eindeutigkeit, welche Museen denn überhaupt in die Kategorie der Geschichtsmuseen fallen, dürfte ein relevanter Grund für die Distanz zwischen Museum und akademischer Disziplin sein. Die wachsende Spezialisierung und Ausdifferenzierung der Museologie einerseits und der Geschichtswissenschaft andererseits dürfte – angesichts der wachsenden Internationalisierung der Fachdisziplin – die zweite wesentliche Ursache für die Abgrenzung zwischen wissenschaftlichem Anspruch und musealer Praxis sein. Insofern könnten die paradoxen Wirkungen von Geschichtsmuseen auch in Zukunft fortbestehen: In der Publikumsgunst stünden sie ganz oben, bei professionellen Historiker:innen wie bei Museumsprofis aus den Kunstmuseen aber würden sie nur auf geringes Interesse, wenn nicht gar Geringschätzung stoßen.²⁵

Im Gegensatz zur geschichtsmusealen Unübersichtlichkeit ist die Zahl an Hochschulen mit einem akademischen Angebot in historisch arbeitenden Disziplinen wesentlich kleiner.²⁶ Die akademische Geschichtsschreibung in Deutschland ist daher trotz aller Binnendifferenzierung und Spezialisierung sowie unterschiedlichster Theorien und Methoden viel homogener als die vielfältige Landschaft der historischen Museen. Auch die Studierenden und das akademische Personal als Produzent:innen und Rezipient:innen universitärer Geschichtswissenschaft bilden eine deutlich einheitlichere Gruppe als das zunehmend diverse Museumspublikum, obwohl die Welt der Historiker:innen nach dem Bildungsboom der 1970er Jahre sozial und kulturell etwas offener wurde.²⁷ Jedes Museum verfügt über ein ihm spezifisches Besuchspublikum, das sich nach Besucher:innentypen und Kriterien wie Besuchshäufigkeiten, Besuchsgründen, Geschlecht, Alter, Bildungsabschlüssen, Stellung im Erwerbsleben, der vorherigen Beschäftigung mit der ausgestellten Geschichte bzw. den exponierten Themen oder der Art und den Medien der vorherigen

25 Jan Gerchow, *Museen*, in: *Aufriss der Historischen Wissenschaften* Bd. 6, Institutionen, Stuttgart 2002, S. 316–399, hier: S. 316.

26 Vgl. Statistisches Bundesamt, *Statistisches Jahrbuch 2019*, S. 103ff. Online unter: <http://www.destatis.de/DE/Themen/Querschnitt/Jahrbuch/statistisches-jahrbuch-aktuell.html> und Datenbank auf www.studieren.de (zuletzt aufgerufen am 14.10.2021).

27 Raphael, *Geschichtswissenschaft*, S. 218; Karen Hagemann, *Gleichberechtigt? Frauen in der bundesdeutschen Geschichtswissenschaft*, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe, 13 (1), 2016. Online unter: <https://zeithistorische-forschungen.de/1-2016/5333> (zuletzt aufgerufen am 15.10.2021).

Beschäftigung mit historischen Inhalten weiter differenzieren lässt.²⁸ Insofern hat sich die Auswahl eines Themas einer historischen Exposition vor allem an den potenziellen Interessen dieses spezifischen Museumspublikums zu orientieren und folgt nur bedingt akademischen Trends. Das Publikum erwarte in historischen Museen, so Bettina Altendorf, heute gleichzeitig wertvolle Unikate, kritische Geschichtsdarstellung in möglichst kurzen Texten und moderne interaktive Medien, alles zusammen sinnvoll in Geschichtsbildern arrangiert und schon dadurch für die Betrachtenden leicht verständlich. Der erste Eindruck musealer Gestaltung werde identifiziert mit der Epoche: ordentlich oder chaotisch, hell oder dunkel, farbenfroh oder düster, verwinkelt oder geradlinig. »Umso wichtiger ist, den Besucher in die Lage zu versetzen, sich in der historischen Kulisse inhaltlich zu orientieren, zum Beispiel durch die Erkennbarkeit der musealen Inszenierung gegenüber dem originalen historischen Objekt. Präzise Angaben [...] helfen dem Besucher, den einzelnen Gegenstand als konkreten Teil der Vergangenheit zu sehen und die Inszenierung des Geschichtsbildes durch eine Vielzahl historischer Objekte als museale Konstruktion aus der rückblickenden Gegenwart.«²⁹ Die vielfältigen Erwartungen des rezipierenden Publikums beeinflussen so die konzeptionelle Ausrichtung einer historischen Ausstellung in viel stärkerem Maße, als sich die Erwartungen einer akademisch geprägten Leser:innenschaft auf die Produktion eines geschichtswissenschaftlichen Textes auswirken. Doch was ist unter einer historischen Ausstellung überhaupt zu verstehen?

Eine Ausstellung ist eine zeitlich begrenzte Präsentation von Objekten im Raum zu Demonstrationszwecken, die den Prinzipien von Inszenierung und objektbasierter, fragmentarischer, dreidimensionaler, räumlicher und simultaner Narration folgt: Geschichte(n), die das Objekt erzählen soll, wird oder werden über Texte und audiovisuelle Medien zugewiesen. Das Exponat dient als Erinnerungsspeicher für die Betrachtenden, sodass es im individuellen Gedächtnis subjektive Geschichte(n), Erinnerungen, Wissen, Erkenntnisse oder Gefühle aktivieren kann. Die Rezipierenden erzeugen die Botschaft.

-
- 28 Vanessa Schröder, *Geschichte ausstellen, Geschichte verstehen. Wie Besucher im Museum Geschichte und historische Zeit deuten*, Bielefeld 2013, S. 145–172; Birgit Mandel, *Kontemplativer Musentempel, Bildungsstätte und populäres Entertainmentcenter. Ansprüche an das Museum und (neue) Strategien der Museumsvermittlung*, in: Hartmut John und Anja Dauschek (Hg.), *Museen neu denken*, Bielefeld 2008, S. 75–87.
- 29 Bettina Altendorf, *Museen der Geschichte*, in: Christiane Schrübbers (Hg.), *Moderieren im Museum. Theorie und Praxis der dialogischen Besucherführung*, Bielefeld 2013, S. 105–116, hier: S. 106f.

Die Inszenierung der Objekte bedingt eine auratische Rezeptionssituation, weil Raum und Exponate ohne narrative Bedeutung physisch-materiell ausstrahlen.³⁰ Kuratorische und gestalterische Praktiken provozieren so einen performativen Akt, der die Rezeption der Exponate mit allen Sinnen zu einer höchst individuellen Angelegenheit unter höchster Anstrengung macht. Die mentalen und physischen Rezeptionsanforderungen an Ausstellungen als Orte »wissenschaftlicher Erkenntnis mit ästhetischen Mitteln«³¹ sind ungleich vielfältiger und komplexer als bei der Rezeption linearer literarischer Texte der akademischen Fachdisziplin.³²

Pohl hat aus akademischer Sicht ohne Anspruch auf Vollständigkeit acht Kriterien vorgeschlagen, die historische Ausstellungen in jedem Fall – und sei es rudimentär, ansatzweise, stark verkürzt oder sehr vereinfacht – erfüllen sollten, damit ein Museum historisch korrekt sei.³³ Die museale Präsentation solle auf Basis eines Fragehorizonts erarbeitet sein, ein offenes Geschichtsbild vermitteln, den Konstruktionscharakter, die Kontroversen und die Multiperspektivität von Geschichte darstellen und zur Reflexion über die Vergangenheit anregen. In jedem Fall müsse der Fragehorizont des Publikums einbezogen werden, weil es gerade dessen Fragen und nicht etwa nur solche der Wissenschaft seien, die Geschichte konstituierten. Am Ende dürfe, so Pohl, durch das eigene Expert:innenwissen auch ein engagiertes und zur Kritik fähiges Publikum durch fachliche und pädagogische Überlegenheit nicht überwältigt werden.³⁴

Historische Ausstellungen sind demnach Praktiken des Zeigens, die Konventionen folgen, die den Erkenntnisinteressen historischer Disziplinen geschuldet und selbst zeitgebunden sind. Eine Ausstellung ist unwiederholbar –

30 Thiemeyer, *Geschichte*, S. 123; Roman Weindl, *Die »Aura« des Originals im Museum. Über den Zusammenhang von Authentizität und Besucherinteresse*, Bielefeld 2019.

31 Thiemeyer, *Geschichte*, S. 2.

32 Holger Höge, *Rezeptionsverhalten der Ausstellungsgäste*, in: Walz, *Handbuch*, S. 270–273, hier: S. 273.

33 Karl Heinrich Pohl, *Wann ist ein Museum »historisch korrekt«? »Offenes Geschichtsbild«, Kontroversität, Multiperspektivität und »Überwältigungsverbot« als Grundprinzipien musealer Geschichtspräsentation*, in: Olaf Hartung (Hg.), *Museum und Geschichtskultur. Ästhetik – Politik – Wissenschaft*, Gütersloh 2006, S. 272–286, hier: S. 274f.

34 Ebd., S. 279ff.

unabhängig, ob sie zeitlich auf Dauer oder befristet präsentiert wird.³⁵ Sie hat einen Lebenszyklus, der an Gegenwart und den Ausstellungsraum gekoppelt ist. »Als was uns die Dinge erscheinen, folgt vor allem Erwartungen der Rezipienten und museumsspezifischen Präsentationsweisen, denen sie unterworfen werden. Die Dinge sind nicht Werk, Exemplar oder Zeuge, wir machen sie zu solchen und weisen so alten Dingen neuen Wert zu.«³⁶

Ausgewählte Praktiken des Recherchierens und Forschens

Wie sehen die sozialen Praktiken des Recherchierens und Forschens in historischen Museen in der heutigen »Gesellschaft der Singularitäten«³⁷ aus? Wo sind Gemeinsamkeiten zur akademischen Geschichtswissenschaft und wo werden ihre Grenzen überschritten? Exemplarisch werden diese Fragen im Fokus des Mediums der historischen Ausstellung diskutiert.

Im Gegensatz zu wissenschaftlichen Studien ist ein Forschungsinteresse nur selten impulsgebend für die Auswahl eines historischen Ausstellungsthemas. Zumeist wird die inhaltliche Relevanz aus der vorhandenen Literatur abgeleitet und setzt keine eigene Forschungsleistung voraus. Die Frage, wer sich wann bereits unter welchen Perspektiven mit dem Thema beschäftigt hat, ist wie in der akademischen Fachdisziplin der Ausgangspunkt. Die Forschungsergebnisse werden genutzt und für die Realisierung der Präsentation gebündelt. Dabei können sich Fragestellungen entwickeln, die bislang von der Forschung nicht gestellt worden sind.³⁸ Für kleine und mittlere Geschichtsmuseen mit lokal oder regional stark eingegrenzten Untersuchungsräumen kann sich jedoch in Abhängigkeit vom örtlichen Forschungsstand die Notwendigkeit eigener historischer Grundlagenforschung ergeben, wenn ohnehin

35 Dauerausstellungen sind ebenfalls zeitlich begrenzt. In großen Museen hat sich ihr Lebenszyklus inzwischen auf zehn bis 15 Jahre verkürzt. Dagegen sind die Zyklen in mittleren und kleineren Museen, den spärlichen finanziellen Mitteln geschuldet, oft wesentlich länger und reichen manchmal bis in die jeweilige Gründungsphase Ende des 19. oder Anfang des 20. Jahrhunderts zurück.

36 Thiemeyer, *Geschichte*, S. 135f.

37 Andreas Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, 3. Auflage, Berlin 2020.

38 Janeke, *Besucher*.

weiße Flecken in der jeweiligen Geschichtsschreibung bestehen.³⁹ Derartige Desiderate wachsen vor allem dort, wo es an Nähe zu und Anbindung an universitäre(n) Lehrstühle(n) fehlt, an Vernetzung mit der akademischen Geschichtswissenschaft mangelt oder die Regional- oder Landesgeschichte keinen Stellenwert an der Universität (mehr) besitzt.⁴⁰ Daran ändern verdienstvolle Förderprogramme wie das Projekt »Forschen in Museen« der Volkswagenstiftung wenig.⁴¹ Dagegen stellen sich nicht nur die acht Forschungsmuseen der Leibniz-Gemeinschaft auf, von denen zumindest fünf im weitesten Sinne für historische Forschung stehen.⁴² Auch die nationalen Geschichts-, Landes- und Stadtmuseen in den Metropolen sind im Bereich der Grundlagenforschung und sammlungsbezogenen Forschung sehr aktiv. Dies erklärt sich einerseits aus ihrer oft gegenüber den mittleren und kleineren Häusern besseren personellen und finanziellen Ausstattung, die entsprechende Forschungsleistungen vielfach erst ermöglicht.⁴³ Neben dieser aktiven Forschungsrolle unterliegen sie aber andererseits durch öffentliche und kulturpolitische Diskurse und Kontroversen wesentlich schneller Sach- und Legitimationszwängen, sich mit neuen Trends forschend auseinanderzusetzen. Diese Push- und Pull-Effekte gehen ebenfalls von den (inter-)nationalen und regionalen Museumsverbänden sowie den staatlichen oder kommunalen Museumsberatungsstellen aus. Aktuelle Debatten über die Ethik in Museen zur Präsentation menschlicher Überreste, dem Zeigen von Objekten kolonialer Herkunft oder aus dem Kontext möglicher Raubkunst sowie Kontroversen um Deutung, Macht und Partizipation in historischen Ausstellungen belegen

-
- 39 Ewald Hiebl und Ernst Langthaler (Hg.), *Im Kleinen das Große suchen. Mikrogeschichte in Theorie und Praxis*, Innsbruck 2012.
 - 40 Walter Rummel, *Landes- und Regionalgeschichte – Komplementärdisziplinen im gesellschaftlichen Umfeld*, in: Sigrid Hirbodian, Christian Jörg und Sabine Klapp (Hg.), *Methoden und Wege der Landesgeschichte*, Ostfildern 2016, S. 29–40; Lena Krull, *Landesgeschichte und Public History. Fachgeschichte und Perspektiven*, in: *Jahrbuch für Regionalgeschichte* Bd. 37, 2019, S. 91–112, hier: S. 108ff.
 - 41 Volkswagenstiftung (Hg.), *10 Jahre, 10 Thesen. Forschung in Museen*, Wolfsburg 2019.
 - 42 Deutsches Bergbau-Museum Bochum (DBM) – Leibniz-Forschungsmuseum für Georessourcen; Deutsches Museum (DM), München; Deutsches Schifffahrtsmuseum (DSM) – Leibniz-Institut für Maritime Geschichte, Bremerhaven; Germanisches Nationalmuseum (GNM) – Leibniz-Forschungsmuseum für Kulturgeschichte, Nürnberg; und das Römisch-Germanische Zentralmuseum (RGZM) – Leibniz-Forschungsinstitut für Archäologie, Mainz.
 - 43 Markus Walz, *Forschungsgattungen – Forschungsmuseen – Forschung in Museen*, in: Ders., *Handbuch*, S. 202–206.

eine mediale und wissenschaftskommunikative Dynamik, die viele kleine und mittlere Geschichtsmuseen an ihre Forschungsgrenzen stoßen lässt. Ein Indiz dafür ist der relativ niedrige Anteil forschungsbezogener Publikationen im Zusammenhang mit Ausstellungen und Sammlungen.⁴⁴

Häufig knüpfen Ausstellungsideen an aktuelle gesellschaftliche Diskurse oder neue Erkenntnisse historischer (und anderer) Forschungen an, manchmal entstehen sie im Zuge eigener Objekt- oder Sammlungsforschungen. Vermeintlich bekannte und unbekannte Sammlungsobjekte werden unter aktuellen Fragestellungen und mit neuen Methoden historisch, aber auch archäometrisch neu beschrieben, untersucht und analysiert und ihr didaktisches, narratives oder biografisches Ausstellungspotenzial neu vermessen. Der Produktionsprozess einer historischen Ausstellung basiert jedoch auf einer Fülle an Werturteilen, die nur selten offen und transparent dargelegt werden. Das Auswahlproblem, welche Gegenstände zu Exponaten erhoben werden, ist ein vielschichtiger Prozess, der nicht nur von historisch ausgebildetem Museumspersonal entschieden wird. Exponate seien, so Thomas Thiemeyer, zur Schau gestellte Archivalien, die Kurator:innen zuvor als Quellen befragt hätten.⁴⁵ Und, so bliebe zu ergänzen, gegen deren Exponierung die Sammlungsleitung keine konservatorischen Einwände hatte und deren inhaltliches Vermittlungspotenzial durch die Museumspädagogik bestätigt wurde.

Geschichtsmuseen stellen wie die klassische akademische Geschichtsschreibung ein Spiegelbild für gesellschaftliche und politische Entscheidungs- und Aushandlungsprozesse, ihre mediale Rezeption und öffentliche Wahrnehmung dar. Die Praktiken des Recherchierens, Auswählens, Interpretierens und Vermittelns für historische Ausstellungen differieren nicht nur von Haus zu Haus, sondern unterscheiden sich selbst innerhalb eines Museums von Thema zu Thema. Die sozialen Praktiken unterliegen einem Wandel, der sich aus der Pluralität und Komplexität des Mediums Ausstellung ergibt. Dies unterscheidet sie von den Praktiken der akademischen Geschichtsschreibung. In den großen und größeren Geschichtsmuseen dürfte der Grad an wissenschaftlicher Spezialisierung und Internationalisierung deutlich größer sein als auf Ebene der mittleren und kleineren Geschichtsmuseen mit ihren zumeist eng begrenzten Wirkungsräumen.

Die Konzeption einer historischen Ausstellung ist heute nur noch selten die Aufgabe einzelner Kurator:innen. Im internen Projektmanagementpro-

44 Ebd., S. 202 und 205.

45 Thiemeyer, *Geschichte*, S. 122f.

zess einer historischen Ausstellung geht es zuerst um Praktiken des vergleichenden Auslotens zu Erwartungshorizonten und Erfahrungsräumen von Einzelpersonen und Gruppen unterschiedlicher Größe. Diese bringen jeweils heterogene, plurale, diverse, intellektuelle, akademische, interkulturelle Voraussetzungen sowie kognitive und empathische Fähigkeiten in den Prozess mit ein. Dessen Ziel ist die Entwicklung eines gemeinsamen Verständnisses eines Ausstellungskonzeptes, das der Vielfalt der individuellen Bedürfnisse und heterogenen Interessen der Produzent:innen und Rezipient:innen gerecht werden könnte und auf aktuellen wissenschaftlichen Forschungsdiskursen fußt. Theorien und Methoden der akademischen Geschichtswissenschaft bilden dabei nur einen von mehreren Zugängen.

Am Anfang steht eine Idee bzw. oft ein historisches Jubiläum,⁴⁶ die oder das Anlass und Auftakt für den Beginn eines Projektmanagementprozesses einer historischen Ausstellung in einem Geschichtsmuseum ist. Ehe Geschichte(n) in Geschichtsmuseen erzählt und visualisiert werden können, stellen sich den Ausstellungsmacher:innen ausgehend von der Idee oder dem Jubiläum zunächst viele Fragen: Wer sind die Auftraggeber:innen? Handelt es sich um eine autonome Entscheidung innerhalb der Museumsorganisation, die top down oder bottom up getroffen wurde? Gibt die Museumsleitung hierarchisch Idee oder Thema vor, werden sie vom Museumsteam gemeinsam entwickelt oder von einzelnen Kurator:innen zur Diskussion gestellt? Gibt es externe Auftraggeber:innen, zum Beispiel den kommunalen oder privaten Museumsträger?

Selbst in kleinen und mittleren Häusern arbeitet oft akademisches Personal verschiedener Disziplinen mit je eigenem Wissenschaftsverständnis und Berufsethos bei der Entwicklung einer Konzeption zusammen. Es gilt, die geschichtswissenschaftlichen Anforderungen mit konservatorischen Notwendigkeiten und museumspädagogischen Vermittlungsansätzen in einen Dialog zu bringen. Das Spektrum solcher Aushandlungsprozesse ist dabei breit, wie viele historische Ausstellungen belegen. Hehre wissenschaftliche Ansprüche und akademische Abgrenzungsmechanismen, aber ebenso Sta-

46 Achim Landwehr, *Magie der Null. Zum Jubiläumsfetisch*, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* Heft 33–34, 2020, S. 4–9; Winfried Müller (Hg.), *Das historische Jubiläum. Genese, Ordnungsleistung und Inszenierungsgeschichte eines institutionellen Mechanismus*, Münster 2004; Paul Münch (Hg.), *Jubiläum, Jubiläum... Zur Geschichte privater und öffentlicher Erinnerung*, Essen 2005.

tuskämpfe um die Relevanz der eigenen Disziplin oder der Person prallen manchmal unversöhnlich aufeinander.⁴⁷

Jahrestage wie zuletzt das Gedenken an den Ersten Weltkrieg, die Revolution von 1918/19 oder die Mondlandung 1969 führen sowohl zu historischen Jubiläumsausstellungen der Geschichtsmuseen als auch zu neuen Publikationen und Forschungsüberblicken der Geschichtswissenschaft.⁴⁸ Als Reaktion auf die öffentliche und politische Nachfrage werden Gedenk- und Erinnerungstage zunehmend marktwirtschaftlich und medial als Event genutzt, was die Entstehung einer routinisierten Jubiläumskultur in Museen wie auch der Fachdisziplin befördert hat.⁴⁹ Geschichtsmuseen können sich ihr zwar nicht völlig entziehen, müssen aber eine autonome, selbstbewusste Ausstellungspolitik mit eigenen Jubiläumspräsentationen dagegensetzen. Letztlich berührt die Frage von selbst- oder fremdbestimmten Ausstellungsprojekten grundsätzliche Themen der Freiheit von Kultur, Wissenschaft und Forschung, die in der akademischen Fachdisziplin ebenfalls kontrovers diskutiert werden.⁵⁰

Wichtige forschungsrelevante Aspekte, die im Verlauf der Entwicklung eines Grobkonzeptes einer historischen Ausstellung zu klären sind, sind Fragen nach möglichen Partizipationsformen externer Dritter.⁵¹ Deren Interessenla-

47 Andreas Kilb, Deutsches Historisches Museum. Ende eines Dramas. Raphael Gross wird Leiter des DHM, in: *Die Zeit* vom 26.11.2016.

48 Daniel Groth, Raum – Waffe – Körper. Der Erste Weltkrieg in deutschen und österreichischen Museen und Ausstellungen, St. Ingberg 2020; Ulrich Wyrwa, 1918/19. Markstein der deutschen Demokratie. Neuerscheinungen zum 100. Jahrestag der Revolution, in: *Neue Politische Literatur* Bd. 66, 2021, S. 3–35; oder auch Christoph Fasel, Ein großer Schritt für die Menschheit. 50 Jahre Mondlandung, Darmstadt 2018.

49 Landwehr, Magie, S. 7; Jacqueline Nießer und Juliane Tomann (Hg.), *Angewandte Geschichte. Neue Perspektiven auf Geschichte in der Öffentlichkeit*, Paderborn 2014; Marko Demantowsky, Vom Jubiläum zur Jubiläumitis, in: *Public History Weekly* 11/2014. Online unter: <https://public-history-weekly.degruyter.com/2-2014-11/vom-jubilaeum-zur-jubilaeumitis> (zuletzt aufgerufen am 16.10.2021).

50 Eckart Conze, Die Historikerkommission des Auswärtigen Amtes. Zeitgeschichte zwischen Auftragsforschung, öffentlicher Debatte und wissenschaftlichem Fortschritt, in: Christoph Cornelißen und Paolo Pezzino (Hg.), *Historikerkommissionen und historische Konfliktbewältigung*, Berlin und Boston 2018, S. 109–118; Landwehr, Magie; Christian Mentel, Die Debatte um »Das Amt und die Vergangenheit« und ihre Folgen, Version: 1.0, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 06.01.2018. Online unter: http://docupedia.de/zg/Mentel_debatte_amt_v1_de_2018 (zuletzt aufgerufen am 16.10.2021).

51 Ivana Scharf, Dagmar Wunderlich und Julia Heisig, *Museen und Outreach. Outreach als strategisches Diversity-Instrument*, Münster 2018.

gen und Erwartungen können Fragestellungen, Themen und Objektauswahl nachhaltig beeinflussen, was wiederum auf die Forschungspraktiken zurückwirken kann. Die Frage nach den Zielen und Wirkungen der geplanten Ausstellung und den Zielgruppen, die mit ihr angesprochen werden sollen, ist frühzeitig zu klären. Es geht dabei um die Erarbeitung einer Narration, das heißt, um die Frage, was das Museum eigentlich wie erzählen will, ohne sein Publikum zu überwältigen. Wie will es mit ihm kommunizieren? Bei zeitlich befristeten Sonderausstellungen wird die Abgrenzung zur Geschichtswissenschaft besonders deutlich, denn die kommunikative Bandbreite einer Präsentation reicht von Informieren, Provozieren, Belehren, Partizipieren, Kritisieren bis hin zur diskursiven, dialogischen und offenen Diskussion.⁵² Schließlich bleibt festzulegen, was die Ausstellung konkret leisten soll und was mit ihr vermittelt werden soll. Welche kuratorischen Ansätze braucht es, um welche Formen von Narrativen zu entwickeln, ohne die Erwartungen des eigenen Ausstellungspublikums aus dem Blick zu verlieren? Der Brückenfunktion zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft kommt für das Ausstellungsthema eine Schlüsselstellung zu.⁵³

Zwei idealtypische Methoden lassen sich bei der inhaltlichen Erarbeitung einer Ausstellung unterscheiden: Zum einen lässt sich ein Thema ausgehend von der Sammlung, das heißt konkreten materiellen Objekten, entwickeln; zum anderen inspirieren aktuelle gesellschaftliche, politische, wirtschaftliche oder kulturelle Probleme, Herausforderungen und Diskurse (oder historische Jubiläen) zu Leitfragen, aus denen historische Ausstellungen erwachsen können. Dies setzt allerdings voraus, dass die materielle Überlieferung der Sammlung ausreicht oder durch entsprechende Leihgaben ergänzt werden kann. Nach den Vermittlungszielen richtet sich schließlich eine Hierarchie von Fragestellungen, Exponaten, Texten und Medien, die inszeniert und szenografiert werden.⁵⁴

52 Thomas Dominik Meier und Hans-Rudolf Reust (Hg.), *Medium Museum. Kommunikation und Vermittlung in Museen für Kunst und Geschichte*, Bern 2000; Felix Ackermann, Anna Boroffka und Gregor H. Lersch (Hg.), *Partizipative Erinnerungsräume. Dialogische Wissensbildung in Museen und Ausstellungen*, Bielefeld 2013.

53 Peter Gerjets und Stephan Schwan, *Evidenzbasierte Entwicklung innovativer Vermittlungsformate zur Unterstützung des Wissenserwerbs*, in: Henning Mohr und Diana Modarressi-Tehrani (Hg.), *Museen der Zukunft. Trends und Herausforderungen eines innovationsorientierten Kulturmanagements*, Bielefeld 2022, S. 429–453.

54 Flügel, *Einführung*, S. 119f.

Am Schluss sollten auch die Grenzen des Mediums der historischen Ausstellung in Geschichtsmuseen nicht ausgeblendet werden. Es gibt zahllose historische Themen, für die keine musealisierten Objekte in den Sammlungen überliefert sind und die sich nicht für eine Präsentation in einem Geschichtsmuseum eignen oder sich durch dieses Medium keinesfalls darstellen, visualisieren und vermitteln lassen.⁵⁵ Die fachliche Expertise der Historiker:innen im Berufsfeld Museum sollte darin bestehen, die Leistungen und Grenzen des Mediums der historischen Ausstellung für die (De-)Konstruktion geschichtlicher Themen zu erkennen.

Ausgehend von diesen Rahmenbedingungen bedeutet Forschen im Museum, mit den wissenschaftlichen Methoden der jeweiligen Fachdisziplin – hier der Geschichtswissenschaft – und anderer akademischer Disziplinen⁵⁶ sowie außerakademischen Expert:innen der Citizen Science⁵⁷ nach neuer Erkenntnis zu suchen, das neue Wissen zu dokumentieren, in Medien⁵⁸ zu veröffentlichen und durch die Wissenschaft intra- und interdisziplinär diskutieren⁵⁹ zu lassen. Idealtypisch lassen sich vier Formen des Forschens im Museum erkennen: a) Grundlagenforschung über Sammlungsobjekte ohne konkrete Intention; b) museologische Forschung zur Erschließung und Bewertung von Ob-

55 Kristiane Janeke, Zeitgeschichte in Museen – Museen in der Zeitgeschichte, Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 08.03.2011. Online unter: http://docupedia.de/zg/janeke_zeitgeschichte_in_museen_v1_de_2011 (zuletzt aufgerufen am 16.10.2021).

56 Im Geschichtsmuseum z.B. Anthropologie, Archäologie, Archäometrie, Bildwissenschaft, Ethnologie oder Kunstgeschichte.

57 Hier verstanden als forschende, nicht wissenschaftliche Expert:innen jenseits der institutionalisierten und akademisch organisierten Geschichts- und Museumswissenschaft, die über praktisches, zumeist nicht oder nur ansatzweise dokumentiertes Erfahrungswissen und eigenes Forschungswissen verfügen und deren Wissens- und Erfahrungsraum mit wissenschaftlichen Methoden für den Erkenntnisgewinn genutzt werden kann. Peter Finke (Hg.), *Freie Bürger, freie Forschung. Die Wissenschaft verlässt den Elfenbeinturm*, München 2015; Kristin Oswald und René Smolarski (Hg.), *Bürger, Künste, Wissenschaft. Citizen Science in Kultur und Geisteswissenschaften*, Gutenberg 2016; René Smolarski und Sina Speit, Was kann Public Interest Design aus Sicht der Geschichtswissenschaften sein?, in: Christoph Rodatz und Pierre Smolarski (Hg.), *Was ist Public Interest Design?*, Bielefeld 2018, S. 95–112.

58 Monografie, Aufsatz, Essay, Dauer- oder Sonderausstellung, Katalog, Vortrag, Film, Blog. Vgl. auch Christian Bunnberg und Nils Steffen (Hg.), *Geschichte auf YouTube. Neue Herausforderungen für Geschichtsvermittlung und historische Bildung*, Berlin und Boston 2019.

59 Kommentare, Rezensionen, Foren, Blogs, Tagungen.

jekten nach fachwissenschaftlichen Kriterien; c) intentionale, interdisziplinäre Forschung, um Objekte für die Museumsaufgaben sammeln, bewahren, dokumentieren, ausstellen, vermitteln zu können; und d) rezipierende historische Recherche eines aktuellen Forschungsstandes.

Die Sammlungen der meisten Geschichtsmuseen sind historisch gewachsen und könnten der akademischen Geschichtswissenschaft in vielen Fällen zusätzliches Forschungsmaterial zur Verfügung stellen. Denn schriftliche Quellen haben sich nicht nur in Archiven und Bibliotheken, sondern auch in den meisten Museen erhalten. Hier schlummert vielfach – von der Fachdisziplin vergessen – mancher Schatz in den archivalischen Museumssammlungen kleiner und mittlerer Häuser, der helfen könnte, so manche Überlieferungslücke zu schließen. Daneben bieten die Sammlungen der akademischen Forschung eine Fülle materieller, bildlicher oder mündlicher Quellen.⁶⁰

Abschließend bleibt ein Blick auf die Forschungsakteur:innen zu werfen. Stellt die Dissertation nach wie vor den Einstieg in eine akademische Karriere in der Geschichtswissenschaft dar,⁶¹ ist eine Promotion in den historischen Museen für eine Leitungsfunktion zumindest wünschenswert, oftmals unerlässlich. Als Nachweis für eigenständiges wissenschaftliches Arbeiten wird sie vom Deutschen Museumsbund ebenfalls für die Sammlungs- und Ausstellungsleitung sowie für das wissenschaftliche Volontariat empfohlen.⁶² Soweit die Theorie, die aber nur in den staatlichen Nationalmuseen, den Landesmuseen und großen Stadt- und Regionalmuseen Praxis sein dürfte, wie die letzte empirische Studie zur Situation des akademischen Personals an deutschen Museen aus dem Jahre 2011/12 nahelegt.⁶³ Kleine und mittlere

60 Andrea Brait, »Sachquellen, ja, die gehen etwas unter«. Zu den Potentialen einer Quellengattung und den Gründen, die ihren Einsatz im Geschichtsunterricht verhindern, in: Sebastian Barsch und Jörg van Norden (Hg.), *Historisches Lernen und Materielle Kultur. Von Dingen und Objekten in der Geschichtsdidaktik*, Bielefeld 2020, S. 137–155.

61 Raphael, *Geschichtswissenschaft*, S. 34.

62 Deutscher Museumsbund e.V. (Hg.), *Museumsberufe – Eine europäische Empfehlung*, Berlin 2008, S. 19; Deutscher Museumsbund e.V. (Hg.), *Leitfaden Professionell Arbeiten im Museum*, Berlin 2019, S. 31, 42, 46 (Naturwissenschaftler in der Kulturerbeforschung) und 76; sowie Deutscher Museumsbund e.V. (Hg.), *Leitfaden für das wissenschaftliche Volontariat im Museum*, Berlin 2018, S. 7 und 27f.

63 Günter Bernhardt, Michael Henker, Susanne Köstering u.a., *Zur Situation der wissenschaftlichen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter an den Museen in Deutschland: Umfrage zur Eingruppierung 2011/12*, S. 8–10.

Kommunen können sich wegen ihrer vielfach angespannten Haushaltslage oft kein promoviertes bzw. wissenschaftliches Personal für ihre Museen leisten.⁶⁴ Nur knapp die Hälfte der Museen beschäftigt außerdem weiteres akademisches Personal, über dessen Qualifikation aber keine Erkenntnisse vorliegen.⁶⁵ Im Gegensatz zu den Universitäten kann von einem akademischen Mittelbau in Museen kaum gesprochen werden. Bezieht man die in der Erhebung fehlenden kleinen Museen in die Analyse ein, dürfte bei einer Zahl von rund 6.800 Museen in Deutschland sehr wahrscheinlich weniger als ein Drittel über wissenschaftliches Fachpersonal der verschiedensten Disziplinen verfügen. Darum dürfte die Zahl der Historiker:innen in deutschen Museen vermutlich kaum vierstellig sein. Von diesen dürften sich zudem nur die wenigsten mehr oder weniger mit ihrem gesamten Zeitbudget den oben beschriebenen Forschungsfeldern in Museen widmen können. Insofern ist ohne weitere empirische Studien fraglich, ob die Zahl der historisch ausgebildeten Museumsbeschäftigten und ihre verfügbaren Stellenanteile für Forschung in Museen auch nur annähernd an die Zahl und die zeitlichen Ressourcen des an den geschichtswissenschaftlichen Lehrstühlen, Seminaren und Instituten forschend tätigen Personals heranreichen. Die Frage nach den Praktiken des Forschens lässt sich nicht von den institutionellen Rahmenbedingungen der Forschung trennen.

Ausgewählte Praktiken des Vermittels

Was wissen akademische Geschichtswissenschaft und Museen eigentlich über ihre Rezipient:innen und die Rezeptionsprozesse der von ihnen konstruierten Geschichtsmedien? Was wissen sie über deren Reichweiten und Wirksamkeit? Was nehmen Rezipient:innen tatsächlich auf, wie verarbeiten sie die dargebotenen Informationen und welche Effekte bewirken diese hinsichtlich Wissen, Geschichtsvorstellungen oder Haltungen?⁶⁶

64 Philipp Koch, Stadtmuseen in der Neuausrichtung – Das Beispiel Mindener Museum: Ist Geld allein der Nerv des Museums?, in: LWL-Museumsamt, Stadtmuseen, S. 85–93.

65 Bernhardt, Situation, S. 14ff. und 25.

66 Barsch und van Norden, Lernen; Alois Ecker, Historisches Lernen im Museum. Historical learning in the museum, Frankfurt a.M. 2018; Hannah Röttle, »Objektbegegnungen« im historischen Museum: eine empirische Studie zum Wahrnehmungs- und Rezeptionsverhalten von Schüler:innen, München 2020.

Zwei gegensätzliche Positionen bestimmen dabei den Diskurs. Es gibt Objekte, die wie Kunstgegenstände bewusst für die visuelle Rezeption produziert worden sind, und Alltagsgegenstände, die ihren ursprünglichen Kontext verloren haben.⁶⁷ Die Wahrnehmung beider Objektsorten hängt in Ausstellungen einerseits vom Vorwissen und der (Un-)Kenntnis kulturell festgelegter Wertmaßstäbe ab und andererseits von zahlreichen weiteren Faktoren, auf die noch einzugehen sein wird. Die Konfliktlinie verläuft zwischen denjenigen, für die Exponate selbstreferenziell funktionieren und wie Kunstwerke ohne museale Inszenierung, Szenografie und Kontextualisierung ausstrahlen, und denjenigen, die das für die Wahrnehmung durch ein diverses Publikum für notwendig halten.⁶⁸ Zugespißt ließe sich vielleicht sagen, es geht hier um kuratorische Vermittlungspraktiken von Exklusion und Inklusion.

Die Motivation des Publikums, historische Ausstellungen zu besuchen, ist so vielfältig wie die Besucher:innen selbst. Holtwick benennt sieben »Verlockungen«, die sie zu einem Ausstellungsbesuch aktivieren: »1. einen Schatz finden, 2. Geheimnisse enträtseln, der Zugang zu Verborgenen, 3. etwas Verbotenes genießen, 4. das eigene Leben wiederfinden und persönliche Erinnerungen kommunizieren, d.h. (Selbst-)Erkenntnisse erwerben, 5. das Eintauchen ins Imaginäre, 6. Zugehörigkeit signalisieren und 7. Wissen erwerben.«⁶⁹ Seine Liste ist ausdrücklich nicht abschließend – zu ergänzen wären: 8. die (De-)Konstruktion von musealen Geschichtsbildern und -narrationen oder 9. die Vergewisserung von Authentizität im Zeitalter der Singularitäten.⁷⁰

Historische Ausstellungen können, müssen aber nicht Wahrnehmungen mit allen Sinnen sein. Gesellschaftliche Konventionen zum Verhalten in Museen und Ausstellungen (»Anfassen verboten ...«) beeinflussen Praktiken des Aneignens durch das rezipierende Publikum, das individuelle, diverse körperliche und intellektuelle Voraussetzungen, heterogenes Vorwissen und eine oft unterschiedliche Motivation zum Ausstellungsbesuch mitbringt. Das Museum wird außerdem auf verschiedene Weisen besucht, die sich alle auf das Rezeptionsverhalten und die Praktiken des Aneignens einerseits, aber auch die des Vermittelns andererseits auswirken. Das Publikum kommt

67 Thiemeyer, *Geschichte*, S. 127.

68 Ebd.

69 Bernd Holtwick, *Schaulust und andere niedere Beweggründe. Was lockt Menschen in historische Museen? Oder: Wann machen Museen Spaß?*, in: Hartung, *Geschichte*, S. 184–198.

70 Weindl, *Aura*.

allein, in Gruppen, freiwillig, gezwungen, nutzt bewusst oder unbewusst audiovisuelle Medien, Handouts, Repliken usw. – soweit diese verfügbar sind. Es kommt mit und ohne inhaltliche Vorbereitung und mit vielfach unbekannten Erwartungen. Und schließlich trifft es auf eine historische Ausstellung und kann möglicherweise personale Vermittlungsprogramme nutzen, die von museumspädagogisch mehr oder weniger qualifiziertem und empathischem Personal mit verschiedensten Methoden angeboten und durchgeführt werden.⁷¹ Lernen und Bilden in musealen Ausstellungen ist in erster Linie als eine ästhetische Erfahrung in einem produktiven, selbst erzeugenden Wissens- und Erfahrungsaufbau zu verstehen, der nicht unbedingt an die Narration der Ausstellung gebunden ist.⁷² Die Dimensionalität des jeweiligen Ausstellungsraums, die Architektur der Präsentation, die Wegeführung, Farben, Licht, Geräusche bis hin zu Gerüchen lassen neben multimedialen Elementen, Texten und Objekten in Verbindung mit gezielten Interaktionen, Interventionen und performativen Mitteln diesen musealen Wissens- und Erfahrungsraum komplex werden, was sich unmittelbar auf die Praktiken der Rezeption und das Besucher:innenverhalten auswirkt, die wiederum die Praktiken des Zeigens und Vermittelns beeinflussen. Manche Ausstellungen lassen es sogar zu, einen Standpunkt zu haben und ihn allein durch das Bewegen im Raum selbst zu verändern. Dies bedarf aber Fähigkeiten und Fertigkeiten des ganzheitlichen, peripheren, fokussierenden oder multiperspektivischen Sehens und des Reflektierens.⁷³ Ein historisches Museum kann in einer Geschichtsausstellung immer nur versuchen, seinem Publikum Angebote zu machen, Temporalität, Kausalität und Linearität des Gezeigten kritisch zu brechen und die Komplexität von Geschichte räumlich, textlich oder medial aufzulösen.⁷⁴ Die multimediale Komplexität des Mediums der historischen Ausstellung bleibt aber Stärke wie Schwäche zugleich und seine Rezeption in erster Linie vom Publikum abhängig.

71 Exemplarisch sei hier nur auf zwei Aspekte wie das dialogische Führen oder das komplexe Feld der Museumspädagogik verwiesen.

72 Annette Noschka-Roos, Theorien zur Bildung im Museum, in: Beatrix Commandeur, Hannelore Kunz-Ott und Karin Schad (Hg.), *Handbuch Museumspädagogik. Kulturelle Bildung im Museum*, München 2016, S. 43–55.

73 Uwe Christian Dach, *Sehenlernen im Museum. Ein Konzept zur Wahrnehmung und Präsentation von Exponaten*, Bielefeld 2015; Gerjets und Schwan, *Entwicklung*.

74 Britta Hochkirchen, *Absockeln als Chance für das historische Lernen im Museum. Das Potenzial der Kulturtechnikforschung für die Ausbildung narrativer Kompetenzen*, in: Barsch und van Norden, *Lernen*, S. 217–233.

Dagegen sind historische Seminare an Universitäten bis heute vor allem Orte wissenschaftlicher Erkenntnis mit sprachlichen (narrativen) Mitteln von und für eine akademische Elite. Die Darstellungsform der akademischen Geschichtsschreibung ist weiterhin die Veröffentlichung von Texten in einer Fachsprache samt einem organisierten Publikationswesen von Druckwerken in zumeist renommierten Verlagen.⁷⁵ Allerdings sind sowohl der *material turn* als auch Digitalität längst in der Geschichtswissenschaft des 21. Jahrhunderts angekommen.⁷⁶ Das Schreiben fachwissenschaftlicher Texte unterscheidet sich jedoch deutlich von Texten für historische Ausstellungen. Das beginnt beim Vokabular und endet beim Satzbau oder der Satzlänge.⁷⁷ Gute Historiker:innen im Museum sind am Ende eben auch Personen, die einen fachwissenschaftlichen Forschungsstand kurz und prägnant für Menschen mit unterschiedlichem Vorwissen und verschiedenen Bildungshintergründen lesbar und verständlich ohne inhaltliche Fehler übersetzen können.

Soziale Praktiken des Forschens und Vermittelns in Museen und akademischer Geschichtsschreibung unterscheiden sich insofern voneinander, weil die institutionellen Rahmenbedingungen zwischen Geschichtsmuseen und Universitäten differieren. Neben den strukturellen Herausforderungen dürfen ebenso wenig die personellen Aspekte vergessen werden. Haltung, ethische Werte und Führungsverhalten bestimmen einen offenen oder engen Raum sozialer Praktiken in historischen Museen wie in der Fachdisziplin entscheidend mit. Sie bestimmen das (Macht-)Verhältnis von etablierten Museumsleitungen wie Lehrstuhlinhaber:innen und Mittelbau.⁷⁸ Ethische Normen sozialer Praktiken müssen im Alltag auch (vor-)gelebt und eingefordert werden. Konflikte um Macht, der Streit um (akademische) Reputation, das Einhalten von Konventionen der akademischen Fachdisziplin oder der Museologie sind keine Fragen der Größe einer Institution oder eines Ausstellungs- oder Forschungsprojekts. Dies ist manchmal auch eine Frage, wer sich den Verstoß gegen eingeschriebene Regeln der jeweiligen Disziplin leisten

75 Cord Arendes, Karoline Döring u.a. (Hg.), *Geschichtswissenschaft im 21. Jahrhundert. Interventionen zu aktuellen Debatten*, Berlin und Boston 2020.

76 Martin Knoll, *Nil sub sole novum oder neue Bodenhaftung? Der material turn und die Geschichtswissenschaft*, in: *Neue Politische Literatur* 59, 2014, S. 191–207.

77 Alder und den Brok, *Ausstellung*, S. 242f.; Evelyn Dawid und Robert Schlesinger (Hg.), *Texte in Ausstellungen und Museen. Ein Praxisleitfaden*, Bielefeld 2002.

78 Hagemann, *Gleichberechtigt*.

kann. Und hier sind etablierte Lehrstuhlinhaber:innen wie Museumsleitungen gegenüber dem Mittelbau bzw. Museumsangestellten deutlich im Vorteil. Die akademische Elite der Geschichtswissenschaften wie der Museologie kann sich den Bruch mit den Konventionen ihres Fachs (theoretisch) erlauben, ohne wirkliche Konsequenzen fürchten zu müssen. Doktorand:innen und Postdoktorand:innen, die um wenige Stellen und Karrieren in Hochschulen wie Museen konkurrieren, müssen sich fachlichen Konventionen viel eher unterwerfen.

Fazit und Ausblick

Mit welchem zweidimensionalen akademischen Medium lässt sich eine Ausstellung zu einem historischen Thema letztlich vergleichen? Eine historische Präsentation in einem Geschichtsmuseum dürfte noch am ehesten einer Art populärwissenschaftlichem Sammelband nahekommen, in dem mehrere Autor:innen (versus Museumsmitarbeiter:innen mit und ohne akademische Ausbildung) unter Federführung von Herausgeber:innen (versus Kurator:innen) unter einer leitenden Fragestellung bzw. Take-Home-Message ein historisches Thema unter ausgewählten Aspekten bearbeiten und narrativ (versus materiell – narrativ – multimedial) darstellen und vermitteln. Die zahllosen Rezensionen in den einschlägigen Print- und Onlineorganen belegen, dass an diesem hehren Anspruch schon auf akademischer Ebene viele scheitern.⁷⁹

Der Präsentation von Geschichtsbildern und Narrationen in historischen Ausstellungen fehlt es dagegen im Gegensatz zur akademischen Geschichtsschreibung an einem theoretisch fundierten intra- und interdisziplinären Diskurs und systematischen Ausstellungsrezensionen in einem organisierten (digitalen) Publikationswesen – sieht man einmal von wenigen Ausstellungen wie »Verbrechen der Wehrmacht« oder besonders den Kunstaussellungen in den Feuilletons nationaler Medien ab. Den kritischen Diskurs bei sachlichen Fehlern, Vereinfachungen oder ästhetischen Mängeln übernimmt zumeist das Publikum über verschiedenste Medien bis hin zu den aufstrebenden Bewertungsportalen im Internet, allen voran die Google-Rezensionen. Allerdings fehlt es hier oft an Transparenz, Nachvollziehbarkeit und Rückverfolgbarkeit. Im wis-

79 Nicolai Hannig und Hiram Kümpfer, Rezensionen: finden – verstehen – schreiben, Schwalbach/Ts. 2012.

senschaftlichen Diskurs ist es dagegen bis heute Konvention, zur fachlichen Kritik persönlich zu stehen.

Historische Museen und historische Ausstellungen sind ebenso plural, divers und heterogen wie ihre sozialen Praktiken (Sammeln, Bewahren, Dokumentieren, Recherchieren, Forschen, Ausstellen und Vermitteln), die ihre Mitarbeiter:innen anwenden, welche zwar auch, aber eben nicht nur akademisch gebildet und manchmal Historiker:innen sind. Verschiedene Fachdisziplinen (Historiker:innen, Gestalter:innen, Kurator:innen, Restaurator:innen, Museumspädagog:innen u.a.) können, müssen aber nicht immer die Auswahl der Objekte, die szenografische Gestaltung, Inszenierung und Kontextualisierung von Exponaten in Texten und Medien sowie andere Ausstellungsfaktoren beeinflussen und dadurch das künftige Geschichtsbild der Ausstellungsbesucher:innen prägen. Im Wechselspiel zwischen den fünf musealen Kernaufgaben des Sammelns, Bewahrens, Erforschens, Ausstellens und Vermittelns hat sich heute eine plurale, interdisziplinäre Methodenvielfalt entwickelt, die über die klassische historische Methode weit hinausreichen kann, aber nicht muss. Die sozialen Praktiken beruhen darum nicht nur auf historischen Methoden, sondern auf einem breiten, interdisziplinären Methodenpool unterschiedlichster Wissenschaften sowie auf Erfahrungswissen. Die Rekonstruktion der vielfältigen theoretischen Bezüge in historischen Ausstellungen fällt daher nicht nur dem Publikum schwer – sie ist aber nicht unmöglich. Der augenscheinliche Mangel an Theorie und theoretischer Fundierung des geschichtskulturellen Mediums der historischen Ausstellung ist in der Praxis ein wesentlicher Unterschied zu den überwiegend literarischen Medien der akademischen Geschichtsschreibung. Dies spiegelt sich in einem vielfach fehlenden wissenschaftlichen Diskurs über die Praktiken dieses Mediums wider. Historische Ausstellungen in Geschichtsmuseen erfüllen teilweise wesentliche Kriterien der Ansprüche der akademischen Geschichtswissenschaft an Wissenschaftlichkeit nicht. Es mangelt ihnen oft besonders an intersubjektiver Überprüfbarkeit, Transparenz, Theoriebezug und Erkenntnisfortschritt. Dieses akademische Defizit versuchen die Kurator:innen historischer Ausstellungen häufig mithilfe von Ausstellungskatalogen zu kompensieren, die aber nur eine begrenzte Leser:innenschaft finden.

Bei der Konzeptionierung und praktischen Realisierung historischer Ausstellungen bleibt ein Schlüsselproblem: Wie reagieren ein zunehmend heterogenes, meist aber noch bildungsbürgerliches Museumspublikum und fragmentierte Öffentlichkeiten auf das visuelle Geschichtserlebnis in historischen Ausstellungen? Und ist der medial produzierte Erwartungshorizont

nicht für die spätere Rezeption viel entscheidender? Der Spagat zwischen den Erwartungshorizonten und den Erfahrungsräumen des Publikums und dem wissenschaftlichen Anspruch ist museal ungleich größer als in der akademischen Fachdisziplin. In der akademischen Diskussion vergessen beide Seiten – Museen wie akademische Geschichtsschreibung –, dass ihre Arbeiten die meisten Menschen als sogenannte Nicht-Nutzer:innen eben kaum interessieren. Damit fristen historische Ausstellungen und Geschichtsmuseen angesichts der Ergebnisse der Besucher:innenforschung, von einigen Leuchttürmen abgesehen, ein ähnliches Nischendasein, wie es dem Elfenbeinturm der klassischen universitären Geschichtsschreibung ebenfalls seit Längerem zugeschrieben wird.⁸⁰ Die vergleichende Forschung zu den sozialen Praktiken des Forschens und Vermittelns in historischen Museen und Ausstellungen sowie in den akademischen Geschichtsschreibungen steht eben noch am Anfang.

80 Deutscher Museumsbund e.V. (Hg.), Leitfaden Hauptsache Publikum! Besucherforschung für die Museumspraxis, Berlin 2019; Eva M. Reussner, Publikumsforschung für Museen – Internationale Erfolgsbeispiele, Bielefeld 2010; Thomas Renz, Nicht-Besucherforschung. Die Förderung kultureller Teilhabe durch Audience Development, Bielefeld 2015.