

→ VI. SAMMELN UND AUSSTELLEN IN HISTORISCHER PERSPEKTIVE

Sammeln und Ausstellen sind heute nicht notwendigerweise miteinander verbunden. Privatsammlungen beispielsweise sind häufig nur für ihren Eigentümer interessant und werden daher nicht ausgestellt. Auf der anderen Seite finden Ausstellungen auch auf kommerziellen Veranstaltungen und Messen statt, wo nicht etwa gesammelte Kostbarkeiten, sondern innovative und marktorientierte Produkte im Rampenlicht stehen. Science Centres, die in der Regel zu den naturwissenschaftlich-technischen Museen gezählt werden, haben nur selten auch eine Sammlung.

Historisch gesehen sind es aber gerade die Überkreuzung und auch das Spannungsverhältnis von Sammeln und Ausstellen, die zu Wesensmerkmalen des modernen Ausstellungswesens geworden sind, und nicht das Sammeln oder Ausstellen jeweils alleine. Ohne Sammlungen wären weder kunst- noch kulturhistorische Ausstellungen möglich. Umgekehrt ist aber auch die Sammlung auf einen lebendigen Ausstellungsbetrieb angewiesen. Dieser kann die Sammlung davor bewahren, zu einem Ort selbstzweckhafter Einmottung von historischem Unrat zu degenerieren. Für eine vernünftig geleitete museale Sammlung ist daher die potenzielle Ausstellbarkeit der Gegenstände ein entscheidender Gesichtspunkt, der Sammlungspolitik und konservatorische Praxis bestimmen sollte.

Im Rahmen des Museumsbetriebes sind Sammeln und Ausstellen heute intensiv aufeinander bezogen. Das eine würde ohne das andere sowohl seine Berechtigung, als auch seine technische Durchführbarkeit verlieren. Die Möglichkeit des Ausgestelltwerdens muss dem Sammlungsgut inhärent sein, sonst wäre es lediglich Archivgut. Sammeln ist, so Korff, der »Modus der Potenzialität«, Ausstellen dagegen der »Modus der Aktualität« eines Museums.¹ Aber auch das Umgekehrte ist zutreffend: Das für eine Ausstellung erworbenen Objekt trägt in sich die Möglichkeit, nach seiner öffentlichen Präsentation in die Sammlung aufgenommen zu werden. Von der Perspektive der Sammlung aus ist das Sammeln der Modus der Aktualität, und die Ausstellung verkörpert das mögliche Sammlungsgut.

Erst durch das Bedürfnis, die gesammelten Objekte auch permanent auszustellen, wird eine Vorrats- oder Schatzkammer beziehungsweise ein Sach-

¹ Korff, Speicher und/oder Generator, S. 45.

archiv auch zu einem Museum im modernen Sinne. Und erst durch seine Sammlung wird eine Ausstellungs- oder Messehalle zu einem Museum.

Aber könnte es nicht sein, dass die begriffliche Trennung von Ausstellen und Sammeln einer zeitgenössischen, historisch gewordenen Perspektive entspringt? Zur Beantwortung dieser Frage lohnt sich ein Blick auf die Geschichte des Ausstellens und des Sammelns.

VI.1 Die Anfänge

Das Ausgestellte als *φαντόμενον*

Auf der Suche nach den historischen Wurzeln des Sammelns und Ausstellens stößt man auf den Handel und den Markt. Seit jeher haben Kaufleute Dinge von Wert gesammelt und das Gesammelte auf Marktständen und in Schauabuden ausgestellt, um es zu tauschen oder zu verkaufen.² Doch war dieses kaufmännische Ausstellen kein Ausstellen um der Gegenstände willen. Wenn der Gegenstand um seiner und seiner Bedeutung willen gezeigt werden sollte, anstatt ihn zu verkaufen, so war magisches Denken hierfür der Beweggrund.

Zeigen aus magischen Gründen war nicht notwendigerweise ein Zeigen, das einen konkreten Adressaten hatte. Am Beispiel der ägyptischen Grabstatuen wird dies deutlich. Die Statue des Pharaos Djoser³ beispielsweise stand mehr als viereinhalb Jahrtausende in einer Kalksteinkammer vor seinem Totentempel in Saqqara, vermutlich das erste lebensgroße Königsbild der Kunstgeschichte. Heute steht das Original im Ägyptischen Museum in Kairo, in Saqqara steht nur noch eine Kopie. Die geböschte Stirnwand der Kammer weist zwei Löcher auf. Die Statue sollte durch diese Löcher die Sterne betrachten können. Für die Lebenden aber war die Statue nicht sichtbar. Sie hatte eine magische, keine repräsentative oder gar didaktische Funktion. Wie alle ägyptischen Grabstatuen, so sollte auch diese Figur als alter ego des Verstorbenen dessen Leben fortsetzen. Sie stellte den Verstorbenen nicht dar, sondern war seine Ewigkeitsform⁴ und erfüllte diese Aufgabe unab-

2 Darauf hat schon Walter Benjamin hingewiesen. Ders., Jahrmarkt des Essens, S. 528.

3 Zur Statue Djosers vgl. Lange und Hirmer, Ägypten, S. 51.

4 Zur Funktion der altägyptischen Grabstatuen vgl. Claude Vandersleyen: Grabstätte. In: Lexikon der Ägyptologie. Wiesbaden 1977 Bd. II, S. 868-869. Zur Ewigkeitsform in der altägyptischen Kultur s. Assmann, Ägypten, S. 71 f.

hängig davon, ob sie gesehen wurde oder nicht. Ihr bloßes Anwesen-Sein war das Entscheidende, nicht ihr Wahrgenommenwerden. Auch der 1200 Jahre jüngere Grabschatz Tutanchamuns hatte nicht die Bestimmung, von einem Sterblichen gesehen zu werden. Viele Grabbeigaben entstammten nicht der Hinterlassenschaft des verstorbenen Herrschers, sondern wurden eigens für den Zweck des Begräbnisses angefertigt.⁵ Im Arrangement des Grabschatzes, der »Sammlung«, sollte sich ihr ewiger Wesenskern – als Sitzmöbel, als Schreibutensil, als Truhe – zugunsten des Verstorbenen entfalten. Im Grab wurden die Gegenstände teils nach praktischen Gesichtspunkten der optimalen Platzausnutzung angehäuft, teils aber auch bewusst im Raum platziert – man denke an die Anubis-Figur in Gestalt eines Schakals, die den Zugang zum vergoldeten, von vier Göttinnen umgebenen Kanopenschrein bewachte. Das Zeigen der »Exponete« des Grabes war nicht ein Zeigen für jemanden, sondern ein Sich-Zeigen, ein magisches Offenlegen des Wesentlichen der Gegenstände. Die begriffliche Trennung von Sammlung und Ausstellung ist hier noch nicht sinnvoll. Das Pharaonengrab war ein Gehäuse von gesammelt ausgestellten, oder ausgestellt gesammelten, aber publikumslosen Gegenständen.

Das permanente Zeigen in solchen magisch motivierten Kontexten entspricht der ursprünglichen Bedeutung des Begriffs »Phänomen« als φανόμενον. In der griechischen Philosophie der Antike bedeutet Phänomen das Sich-an-ihm-selbst-Zeigende, das Offenbare.⁶ Zeigen in diesem Sinne ist eine Seinsweise des Seins. Das Sein zeigt sich so wie es ist; das sich Zeigende ist von verfälschendem Schein frei. Dabei gehört das Zeigen dem gezeigten Sein selbst an und bildet mit ihm eine Einheit. Der Mensch ist nicht als Urheber oder Adressat des Zeigens mitgedacht.

Erste Ausstellungen für ein Publikum

Erst in den antiken Kulturen der Griechen und Römer entwickelte sich ein permanentes Ausstellen von Gegenständen, das bewusst an ein Publikum gerichtet war. In den griechischen und römischen Tempeln wurden gesammelte Opfergaben ausgestellt. Die ausgestellten Gegenstände hatten vor allem eine Funktion: von Besuchern des Tempels angeschaut zu werden, so dass diese an der Majestät der Götter teilhaben konnten, aber auch der Per-

5 Jürgen Settgast (Hg.): *Tutanchamun*. Mainz 1980, S. 76.

6 Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 28.

son gedachten, die geopfert hatte.⁷ Doch wurden auch solche Gegenstände ausgestellt, die historische Ereignisse belegten und keine unmittelbar sakrale Bedeutung hatten. Auf der Athener Akropolis der perikleischen Zeit wurden Überreste der einst von den Persern zerstörten Heiligtümer bewusst stehen gelassen, um an die Perserkriege zu erinnern. Auch Trophäen waren dort ausgestellt, beispielsweise der Thron, von dem aus Xerxes den Verlauf der Schlacht von Salamis beobachtet hatte.⁸

In der griechisch-römischen Epoche traten neben die magischen Motive des Zeigens und Sammelns zunehmend auch wissenschaftliche Beweggründe. Die Griechen begannen die Welt als grundsätzlich analysierbar und verstehtbar aufzufassen. Der Beweis wurde zu einer Schlüsselbewegung des sich die Welt aneignenden Geistes. Damit war die Voraussetzung dafür gegeben, dass man aufbewahrte Gegenstände als Beweisstücke betrachtete, welche die Richtigkeit von Hypothesen belegten. Diese Gegenstände konnten nur verifizieren, wenn sie auch gezeigt wurden. Dies war die Geburtsstunde der Musealie als materielles Zeugnis. Das Museion im hellenistischen Alexandria bewahrte materielle Zeugnisse auf, die von einem interessierten Publikum betrachtet und untersucht werden konnten.⁹

Die Römer führten die Rationalisierung des Sammelns und Ausstellens weiter und entwickelten zum ersten Mal ein säkularisiertes und professionalisiertes Ausstellungs- und Sammlungswesen. So gab es in Rom nicht nur private Sammlungen wie die des Cicero oder des Hadrian, sondern auch Kunsthistoriker, Kuratoren und einen wohlorganisierten Kunstmarkt.¹⁰

Vieles deutet darauf hin, dass am Anfang der Sammlungen die römische Kriegsbeute stand.¹¹ In den Triumphzügen der Römer wurde Erbeutetes, das heißt auf kriegerischem Wege Gesammeltes, zur Schau gestellt und ausgestellt. Der siegreiche Feldherr präsentierte anlässlich der öffentlichen Heim-

-
- 7 Théophile Homolle: *Donarium*. In: Chr. Daremburg und Edm. Sallo: *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*. Bd. II, 1. Teil, Paris 1892, S. 363-382.
 - 8 Lambert Schneider und Christoph Höcker: *Die Akropolis von Athen. Antikes Heiligtum und modernes Reiseziel*. Köln 1990, S. 118.
 - 9 Insbesondere verfügte das Museion – das nicht als Museum im neuzeitlichen oder gar modernem Sinne aufzufassen ist – über zoologische und botanische Sammlungen. Vgl. Hubert Concik und Helmuth Schneider: *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Stuttgart/Weimar 2000 Bd. 8, S. 507-510.
 - 10 Pearce, *On Collecting*, S. 91 f.
 - 11 Pomian, *Ursprung des Museums*, S. 26.

kehr Beutestücke, die auf ewig seinen persönlichen Triumph über die Feinde Roms bezeugen sollten. Unter anderem das antike Konstantinopel war mit solchen Beutestücken übersäht. Das Sammeln von Beutestücken diente vor allem der symbolischen Bekräftigung von Macht. Da gesammeltes Beutegut eine politische Bedeutung hatte, wurde es auch gezeigt.

Sammeln und Ausstellen im Mittelalter

Schon für die Antike ist das Sammeln und Ausstellen von Reliquien bezeugt. So berichtet der Historiker Pausanias vom Original des Steins, den Kronos statt seines Sohnes Zeus verschlungen hatte und vom originalem Lehm, aus dem Prometheus die erste Frau und den ersten Mann geformt hatte.¹² Doch zur vollen Entfaltung gelangte der Reliquienkult erst in der Zeit des Christentums. Erste Anfänge des christlichen Reliquienkultes sind für die Zeit um 400 n. Chr. belegt.¹³ Physische Überreste der Heiligen, meist in wertvollen Behältern aufbewahrt, sollten nicht nur das Andenken der verehrten Personen pflegen und im Sinne eines *pars pro toto* deren Anwesenheit garantieren. Sie sollten auch die Seele des Betrachters Gott näher bringen. Mit Reliquien wurde ein reger Handel getrieben. Die Exhumierung und Zerstückelung von Märtyrern mit anschließender Verteilung der Leichenteile unter vielen Kirchen und Sammlern wurde zur verbreiteten Praxis. Gelegentlich war die Gier nach Reliquien so groß, dass man Heilige umbringen wollte, um zu garantieren, dass ihre Gebeine am Ort des Andenkens blieben.¹⁴ Reliquien wurden und werden heute noch in sakralen Räumen ausgestellt und – man denke an das »Grabtuch Christi« in Turin – bei bestimmten Gelegenheiten den Gläubigen gezeigt.

In den Kirchen wurden nicht nur Reliquien ausgestellt, sondern auch andere wertvolle Gegenstände wie Kandelaber, Kelche, Monstranzen, Ziborien, Wandbehänge und Messgewänder. Auch profane Kostbarkeiten und Erstaunliches aus fremden Ländern waren in den Kirchen zu sehen.¹⁵ Nach den Kreuzzügen wurden zunehmend auch Objekte und Raritäten orientalischen

12 Pomian, Ursprung des Museums, S. 30.

13 Ebd. S. 98.

14 Muensterberger, Sammeln, S. 110 und 117.

15 Julius von Schlosser: Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zu Geschichte des Sammelwesens. Braunschweig 1978 (Erstausgabe 1908), S. 19ff. Pomian, Ursprung des Museums, S. 32.

Ursprungs, zum Beispiel militärische Trophäen, in den Kirchen aufbewahrt und gezeigt.¹⁶

Öffentliches Zeigen von Gegenständen wurde aber auch immer schon als Mittel zur Kennzeichnung sozialer Unterschiede eingesetzt. Im ausgehenden Mittelalter nahm dies häufig manieristische Formen an. Dies war beispielsweise bei Festbanketten der höfischen Gesellschaft der Fall, die sich zu prahlerischen Theatern des Überflusses entwickelten. Die Primärfunktionen des Essens und der Bewirtung traten dabei weitgehend in den Hintergrund. Vergoldete Ferkel, Tauben, die aus Zuckerburgen flogen, gebratene Rehe, die, wieder in ihr Fell gesteckt, wie lebendig aussahen, wurden in so gewaltigen Mengen aufgetragen und arrangiert, dass an einen vollständigen Verzehr der Speisen auch nicht im Entferntesten zu denken war.¹⁷ Solche Veranstaltungen waren eher Ausstellungen als Festmahl. Die Bankette waren für das Auge, nicht für den Magen bestimmt. Sie sollten Staunen hervorrufen und Herrschaftsverhältnisse aufzeigen, und nicht sättigen.

VI.2 Die Geburt des Museums

Die neue Bedeutung des Ausstellens und Sammelns

Mit dem Übergang vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit erwachte ein neuartiges Interesse an den materiellen Zeugnissen der Welt. Diese wurde zum Entfaltungsraum für Entdeckung, Eroberung und Erforschung. Die Welt, das war zum einen die äußere Welt, deren Radius sich durch die Entdeckungen der portugiesischen und spanischen Seefahrer, aber auch durch Forscher wie Kopernikus und Galilei radikal vergrößert hatte. Auch die innere, bislang verborgene Welt des Menschen selbst, mit seinen Zukunftsentwürfen und seiner Geschichte, ebenso aber mit seiner physischen Natur, wurde nun intensiver als je zuvor erkundet. Das starke Verlangen nach empirischer Auslotung der äußeren und inneren Welt verband sich mit traditionellen Formen des Zur-Schau-Stellens.

Im Hinblick auf die Entdeckung des inneren Menschen war die Gründung von anatomischen Theatern, zuerst 1594 in Padua, dann nach und nach in ganz Europa, von besonderer Bedeutung.¹⁸ Es handelte sich tatsächlich um

16 Schlosser, Kunst- und Wunderkammern, S. 14, Pomian, kulturelles Erbe, S. 46.

17 Massimo Montanari: Der Hunger und der Überfluss. Kulturgeschichte der Ernährung in Europa. München 1993, S. 111 ff.

18 Robert Jütte: Die Entdeckung des »inneren« Menschen 1500 – 1800. In: Richard

Theater. Die Leichensektionen waren akademische Spektakel, für die Programme gedruckt wurden. Jeder Student konnte die Sektionen nach Zahlung eines Eintrittsgeldes beobachten, von Holzbühnen aus, die wie die Sitzreihen eines antiken Theaters konzentrisch um den Ort der Sektion angeordnet waren. Die Sektionen waren halböffentliche vollzogene Vorstöße in Unbekanntes, die ihre wahrhaft theatrale Faszination nicht zuletzt aus der Lust am Tabubruch zogen. Der erwachende Geist der Naturforschung begann, seinen Herrschaftsanspruch auf alles auszudehnen. Parallel dazu entdeckte dieser Geist den lehrreich-faszinierenden Schock als Mittel der öffentlichen Unterichtung.

Gleichfalls in der Zeit des Übergangs zur Frühen Neuzeit entstanden in Fürstenhäusern, Universitäten und Akademien die ersten großen Sammlungen, die zwar nicht für »die« Öffentlichkeit, aber doch für ein bestimmten Personenkreis im sozialen Umfeld des Sammlers bestimmt waren. Sie waren niemals nur Anhäufungen von wertvollen Gegenständen, sondern immer auch für den Blick des Besuchers arrangiert – manchmal in Form eines Theaters, auf dessen Bühne sich der Interessierte begeben musste, um die gesammelten Schätze anzuschauen.¹⁹ Die Kunst- und Wunderkammern von Fürsten wie Herzog Jean von Berry, Erzherzog Ferdinand von Tirol, Herzog Albrecht V. von Bayern, Kaiser Rudolf II. waren musterbildend für eine neue Art des Umgangs mit seltenen, seltsamen und alten Dingen.²⁰ Im 17. Jahrhundert wurden dann immer mehr Kunst- und Wunderkammern im akademischen Umfeld gegründet. Die Kunstkammern der Londoner Royal Society, der

van Dülmen: Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500 – 2000. Wien/Köln/Weimar 1998, S. 241-258, bes. S. 248.

- 19 Zur Rolle des Besuchers/Betrachters in der Konzeption der Kunst- und Wunderkammern vgl. Hildegard Vieregg: Fürstliche Wunderkammern und frühe Museen – Konzeption und pädagogische Dimension. In: Hildegard Vieregg, Marie-Louise Schmeer-Sturm, Jutta Thinesse-Demel, Kurt Ulbricht: Museumspädagogik in neuer Sicht. Erwachsenenbildung im Museum. Hohengehren 1994, Bd. I, S. 6-31. Ferner Martin Prösler: Museums and Globalization. In: Sharon Macdonald und Gordon Fyfe (Hg.): Theorizing Museums. Oxford/Cambridge 1996, S. 21-44, dort S. 27 ff.
- 20 Dazu ausführlich Schlosser, Kunst- und Wunderkammern, S. 28 ff. Einen Überblick über die aktuelle Forschung bieten Oliver Impey und Arthur Macgregor: The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe. London 2001.

Académie Royale des Sciences in Paris, aber auch die des Universalgelehrten Athanasius Kircher, die größte Kunstkammer des 17. Jahrhunderts, sind Beispiele hierfür.²¹

In den frühneuzeitlichen Sammlerpersönlichkeiten wird ein neuartiger Menschentyp mit neuartigem Selbstgefühl deutlich. Der Sammler war keine rückwärts gewandte, dem Gestern nachblickende Figur, sondern ein Kind neuen, emanzipierten Denkens. Im Laufe der Jahrhunderte nahm er immer mehr die Freiheit in Anspruch, Gegenstände in eine von ihm selbst aufgestellte Ordnung einzusortieren, anstatt sich mit einer fest gefügten, vorgefundenen Ordnung des Seienden abzufinden. Dabei bildete das Sammeln nicht nur mit dem Ausstellen, sondern auch mit dem Forschen und Gestalten eine Einheit. Häufig waren die Kunst- und Wunderkammern mit Werkstätten und Laboratorien verbunden.

Die Systematik der Kunst- und Wunderkammer

Die Ordnungsprinzipien der Kunst- und Wunderkammern wurden von dem niederländischen Arzt Samuel von Quiccheberg in seiner Schrift »*Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi*« (1565) dargelegt, die als erste museologische Schrift nördlich der Alpen gelten kann. Quiccheberg unterscheidet fünf Objektgruppen. Eine erste Gruppe besteht aus antiken Altertümern, die zusammen mit Stammbäumen, Familienporträts, Landkarten und vielem Anderen aufbewahrt werden. Die zweite Gruppe umfasst kunsthandwerkliche Gegenstände, beispielsweise Goldschmiede- und Juwelierarbeiten. Die dritte Gruppe enthält Naturalien, wobei natürliche Gegenstände neben solchen aufgehoben werden, bei denen natürliches Material, beispielsweise ein bestimmter Stein, verarbeitet worden ist. Gegenstände, die den »artes mechanicae« zuzurechnen sind, bilden die vierte Gruppe. Es handelt sich dabei um musikalische, mathematische und astronomische Instrumente, aber auch um Werkzeuge für Drechsler und Goldschmiede, Geräte für Vogelstellerei und Fischfang, chirurgische Instrumente und vieles andere. Der fünften Gruppe schließlich werden bildliche Darstellungen zugewiesen.²² Die fließenden Übergänge zwischen Natur, Mechanik und Kunst sind charakteristisch für die Gattung der Kunst- und Wunderkammern.

21 Horst Bredekamp: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte. Berlin 1993, S. 54 u. 70.

22 Schlosser, Kunst- und Wunderkammern, S. 118 ff. u. S. 143, ferner Bredekamp, Antikensehnsucht, S. 33 f.

Wie in der Systematik Quicchebergs und anderer Autoren der Renaissance deutlich wird, wurde der inhaltliche Zusammenhang zwischen den Gegenständen einer Sammlung mit völlig anderen Augen gesehen als heute. Ähnlichkeit war das entscheidende Kriterium beim Auswählen und Interpretieren, wobei das Gemeinsame, aus dem sich die Ähnlichkeit ergab, im Stoff, in der Herkunft, in der Verwendung und in der Bestimmung der Gegenstände liegen konnte. Ähnlichkeit wurde als Eigenschaft gesehen, die den Gegenständen unabhängig vom erkennenden Subjekt inne wohnte und letztlich göttlichen Ursprungs war. Wie alle Zeichen – Zeichen hier verstanden als Seiendes, das auf anderes Seiendes verweist –, so bildeten auch die Bestandteile einer Sammlung die Welt und damit die Schöpfungsordnung ab.²³ Das interpretierende Sammeln von Gegenständen war gewissermaßen ein Lesen der Schrift Gottes, eher ein Akt des Verstehens von schon Vorhandenem, als ein neuschöpferischer Akt des Auslegens. Die Kunst- und Wunderkammern waren lehrreiche Repräsentationen der Welt, so wie die Welt selbst als Kunst- und Wunderkammer Gottes aufgefasst wurde.²⁴ Indem Gegenstände in ihnen angehäuft wurden, häufte man auch das Wissen an, das in diesen Gegenständen verborgen lag. Dabei wurde dieses Wissen nicht als etwas aufgefasst, das neu zu erwerben war, sondern als etwas, zu dem man zurückkehren konnte. Die Kunst- und Wunderkammern sollten die Rückkehr zum paradiesischen Wissen Adams ermöglichen.²⁵

Neben dem Wunsch, zum adamitischen Wissen zurückzukehren, war die Lust am Ungewöhnlichen und Staunen Erregenden eine wesentliche Triebfeder, um Kunst- und Wunderkammern zu füllen. Unter anderem befriedigten immer komplizierter werdende Automaten, die natürliche Bewegungsabläufe, beispielsweise das Schreiben nachahmten, diese Lust und vereinigten in sich Kunst, Mechanik und Natur.²⁶

Dem frühneuzeitlichen Begriff des Zeichens entsprach es auch, dass das Gesammelte auf die soziale Stellung des Eigentümers hinwies. Die gesammelten Objekte waren unter anderem auch soziale Attribute einer Person, welche die Gottgewolltheit der gesellschaftlichen Ordnung belegten. Francesco I. von Medici (1541-87) richtete sich ein »Studiolo« ein, einen schmalen

23 Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a.M. 1994, S. 78 ff.

24 Bredekamp, *Antikensehnsucht*, S. 70.

25 A.a.O., S. 43.

26 Bredekamp, *Antikensehnsucht*, S. 11 ff.

Raum ohne Fenster, in dem Exponate die hierarchische Ordnung des Seienden repräsentierten. In dieser privaten Schöpfungsordnung konnte Francesco symbolisch als Herrscher eines Miniaturkosmos erscheinen.²⁷

Die Platzierung des Gesammelten im Raum wurde als Mittel entdeckt, die Bedeutungen der Welt freizulegen und sinnfällig werden zu lassen. Das Gedächtnistheater, das Guillo Camillo am Hofe Franz I. von Frankreich baute,²⁸ war eine Ausstellung, welche die verborgenen Dinge des menschlichen Geistes und der Welt nebeneinander sichtbar machen sollte, sozusagen eine Verkörperlichung des Geistes oder eine nach außen gekehrte Seele. Noch John Locke verwendete für den menschlichen Geist nicht nur die Metapher des »white papers«, sondern auch die eines Sammlungsraumes, der sich mit Gegenständen füllt.²⁹

Auch Francis Bacons Vorhaben eines Solomon's House und der Plan von Gottfried Wilhelm Leibniz, ein Theater der Natur und Kunst einzurichten, entsprangen der Absicht, die Schöpfungsordnung nachzubilden und dadurch verstehbar zu machen. Leibniz wollte seltene Pflanzen, Maschinen, Experimente, Musikaufführungen und Theaterstücke zu einem lebendigen, Staunen machenden und inspirierenden Ensemble zusammen fügen³⁰ – sozusagen zu einer archaischen Form des Science Centres.

In der Zeit, als die ersten großen Sammlungen der Neuzeit entstanden, bildeten sich auch wesentliche Grundformen musealer Repräsentationsräume heraus, die bis heute prägend geblieben sind: das Kabinett, ein quadratischer Raum von überschaubarer Größe, der Natur- und Raritätensammlungen aufnahm, sowie repräsentativere architektonische Formen wie die Galleria und die Tribuna, in denen Kunst und historische Zeugnisse untergebracht waren.³¹ Auch die Rotunde wurde zum festen Bestandteil der musealen Raumtypologie. Während Galleria und Tribuna für das Durchschreiten gedacht waren, lag der Zweck der Rotunde darin, den Besucher zum Innehalten

27 Pearce, on collecting, S. 112.

28 Pearce, on collecting, 113, zu Francis Bacons Solomon's House S. 117.

29 John Locke: *An essay concerning human understanding*. Oxford 1975, Bd. II/1, § 2 (15), S. 55. Zu Lockes Metapher vgl. auch Bredekamp, Antikensehnsucht, S. 44.

30 Horst Bredekamp: Leibniz' Theater der Natur und Kunst. In: Horst Bredekamp, Jochen Brüning und Cornelia Weber: *Theater der Natur und Kunst. Wunderkammern des Wissens*. Berlin 2000, S. 13-19.

31 Friedrich Waidacher: *Handbuch der Allgemeinen Museologie*. Wien/Köln/Weimar 1993, S. 100.

zu bewegen.³² Noch in der Museumsarchitektur des 20. Jahrhunderts werden beide Grundformen verwendet. Im Deutschen Museum werden die lang gestreckten, vom Besucher zu durchquerenden Ausstellungssäle durch das repräsentative Rund des sogenannten Ehrensaals ergänzt.

Das Ende der Kunst- und Wunderkammern

Bis ins späte 18. Jahrhundert behielten viele Orte des Sammelns und des Ausstellens den Charakter von Kunst- und Wunderkammern. Im Zuge des Rationalismus und der Aufklärung begann sich dies allmählich zu ändern: Es entstanden die ersten modernen Museen als Orte eines systematisierten und allgemein zugänglichen Wissens. 1661 wurde mit dem Amerbach-Kabinett in Basel das erste allgemein zugängliche Museum gegründet, 1693 folgte das Ashmolean Museum in Oxford. 1753 wurde das British Museum in London eröffnet, dessen Zugang keinen ständischen Beschränkungen mehr unterlag. Von schwer zugänglichen Schatzkammern wurden die Museen allmählich zu Orten, die der bürgerlichen Öffentlichkeit offen standen, die sich in dieser Zeit formierte. Diese Entwicklung schlug sich auch in der Museumsarchitektur nieder: Die repräsentativ nach außen gekehrte, für das Durchschreiten gedachte Galleria löste das Kabinett ab.³³ Erst von dieser Zeit an ist es sinnvoll, vom »Besucher« zu sprechen. Sein Interesse, sich Wissen anzueignen, begann nun das kuratorische Handeln wesentlich zu bestimmen und relativierte die Bedeutung privater, kultischer oder rein wissenschaftlicher Motive des Sammelns und Ausstellens.

Die bislang als zusammengehörig gedachten Bereiche der natürlichen Gegenstände, antiken Skulpturen, Maschinen und Kunstwerke wurden nun so getrennt, wie es der Auffächerung des Gelehrtenwissens in Naturwissenschaften, Geschichte, Technik und Kunst entsprach. Damit wurde den Kunst- und Wunderkammern ihre theoretische Grundlage entzogen und sie lösten sich auf.³⁴

Der Siegeszug des Utilitarismus setzte insbesondere der Einheit von Kunst und Mechanik ein Ende.³⁵ Letztere galt nun als den Künsten überle-

32 Beat Wyss: Das Museum, oder die Rückverzauberung entzauberter Dinge. In: *Museumskunde* 63, 2/1998, S. 74-83, dort S. 78.

33 Waidacher, *Allgemeine Museologie*, S. 85.

34 Friedrich Klemm: *Geschichte der naturwissenschaftlichen und technischen Museen*. München 1973, S. 29 ff.

35 Bredekamp, *Antikensehnsucht*, S. 80.

gen, weil sie als nützlicher eingestuft wurde. Man begann, Maschinen und technische Instrumente getrennt zu sammeln. Die trennscharfen Wissenschaftsgrenzen lösten die Gliederungsprinzipien der Renaissancesammlungen mit ihrem universalen Anspruch ab.³⁶ Je nach ihrer Kategorie wurden nun die Sammlungsgegenstände in verschiedenen Räumen untergebracht. Von nun an beruhte das Sammeln auf einem zirkulären Schluss: Die Sammlungen entstanden auf Grund einer Deutung der Realität, die zu bestimmten Auswahlkriterien führte. Solche Deutungen konnten aber nur anhand von Gegenständen zustande kommen. Die Deutung folgte also den Gegenständen, ging ihnen aber auch voraus. Noch heute sind Sammlungen »Objekt-Zusammenhänge, die aufgrund von Deutungen zustande kommen, die sich an jenen selbst legitimieren.«³⁷

Die wissenschaftlichen Ordnungsvorstellungen bestimmten die Auswahl und Präsentation des Aufzuhebenden und des zu Zeigenden. Die Objekte wurden nun nach abstrakten Skalen, Schemen und Kriterien gemessen, verglichen und geordnet. Gleichzeitig änderte sich der theoretische Hintergrund des Sammelns. Auf Grund eines enttheologisierten Verständnisses von Erkenntnis und Wissenschaft wurde das Sammeln als ein Akt aufgefasst, der die Identität des Gesammelten überhaupt erst stiftete. Die Bedeutung der Gegenstände galt nun nicht mehr als etwas, das in den Gegenständen selbst liegt und dem Akt der Erkenntnis voraus geht.³⁸ Das Verstehen der Welt wurde zum Auslegen der Welt und trug eben dadurch zum Zusammenhang dieser Welt bei. Die Setzung von Identität durch Differenz löste das Auffinden von Ähnlichkeiten ab. Das erkennende Subjekt maß und verglich den Gegenstand seines Interesses nach Maßgabe seiner Kriterien und konstituierte ihn dadurch. Erst jetzt konnte es ihn als Original oder Fälschung in eine von ihm selbst entworfene Ordnung einsortieren oder von dieser ausschließen.

In den Sammlungen des späten 18. Jahrhunderts war nicht mehr das

-
- 36 Gottfried Korff: Museumsreisen (1991). In: Martina Eberspächer, Gudrun Marlene König und Bernhard Tschofen (Hg.): Museumsdinge. Deponieren – Exponieren. Köln/Weimar/Wien 2002, S. 3-11, dort S. 7.
- 37 Michael Fehr: Aufklärung oder Verklärung. In: Jörn Rüsen, Wolfgang Ernst und Heinrich Theodor Grütter (Hg.): Geschichte sehen. Beiträge zur Ästhetik historischer Museen. Pfaffenweiler 1988, S. 110-122, dort S. 111, ferner Fehr, Understanding Museums, S. 16.
- 38 Foucault, Ordnung der Dinge, S. 93 ff., ferner, mit besonderem Blick auf die museale Sammlung: Ritter, Fake, S. 264 f.

räumliche Nebeneinander der Ausstellungsstücke, sondern ihr zeitlich-kausaler Zusammenhang entscheidend. Die Zeit hatte den Raum als wichtigstes Ordnungsprinzip des Gesammelten und Ausgestellten abgelöst.³⁹ Sammlung und Ausstellung wurden zu Verräumlichungen der Zeit, nachdem sie vorher räumliche Repräsentationen des gleichfalls räumlich gedachten Kosmos gewesen waren.

Allerdings verschwand die den Kunst- und Wunderkammern zugrunde liegende Überzeugung nicht völlig, dass die Bedeutung des Gegenstandes in diesem selbst begründet liege. Bis auf den heutigen Tag ist sie als Abneigung vieler Museen – besonders von Kunstmuseen – wirkungsmächtig geblieben, ihre ausgestellten Exponate durch Text zu erläutern. Als Begründung hört man häufig, dass der Gegenstand »aus sich selbst heraus« verständlich sei oder lediglich »zum Sprechen gebracht« werden müsse, so als bräuchte der Besucher nur unter die Oberfläche des Exponates zu blicken, um seiner ewigen Wahrheit gewahr zu werden. Doch wird dabei kein absoluter Standpunkt eingenommen, sondern die Einstellung der Kunst – und Wunderkammer zu den Dingen weitergeführt.

Was den neuen Museumstyp des 18. Jahrhunderts betrifft, so stand das exemplarisch Gesammelte und Ausgestellte auch für den Anspruch auf lückenlose Erfassung eines vorab definierten Weltausschnitts, ähnlich wie sich in den versammelten Tieren der Arche Noah ein Anspruch auf Lückenlosigkeit manifestiert hatte.⁴⁰ Die meist von Angehörigen des Bürgertums angelegten Sammlungen⁴¹ – der Adel hatte seine Pionierrolle in der Geschichte des Sammelns eingebüßt – stellten komprimierte, systematisierte und Lückenlosigkeit beanspruchende Repräsentationen der Kunst, Geschichte oder Natur dar, wie etwa die erste botanische Sammlung des Carl von Linné in Lappland.⁴² Dadurch wurden Sammlungen einerseits zu Schaufenstern in die Welt, ande-

39 Korff, Museumsreisen, S. 8.

40 Fehr, Understanding Museums, S. 14.

41 Nach Angaben des zeitgenössischen Kunsthistorikers Johann Georg Meusel gab es 1789 in Deutschland und der Schweiz 480 bürgerliche, 46 fürstliche und 46 öffentliche Kunst-, Münz- und Naturalienkabinette. Vgl. Korff, Museumsreisen, S. 6.

42 Botanische Sammlungen waren die mit Abstand häufigsten Sammlungen im 18. Jahrhundert. Anke te Heesen: Das Naturalienkabinett und sein Behältnis. Überlegungen zu einem Möbel im 18. Jahrhundert. In: Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte. Preprint 50: Sammeln in der Frühen Neuzeit. 1996, S. 29–56.

erseits zu Widerlagern des dramatischen Traditionsverlusts seit Beginn der Frühen Neuzeit. H. Treinen hat dazu Folgendes angemerkt:

»Die kollektive Wertschätzung authentischer Objekte als Symbole für gedachte Kulturzusammenhänge findet vorwiegend in solchen Epochen statt, in denen sich kulturelle Wandlungsvorgänge abspielen und kognitiv verarbeitet werden; in denen also Traditionen durch Prozesse der Reflexion über Geschichte, durch historisches Bewusstsein, ersetzt werden.«⁴³

Das späte 18. Jahrhundert, die letzten Jahrzehnte des Ancien Régimes, war eine solche Epoche.

Die Initialzündung des modernen Museums

Im Zuge der Französischen Revolution wurden die Museen vollends zu Stiftern und Bewahrern nationaler Identität. Es manifestierte sich in ihnen ein nationaler Konsens über Bewahrenswertes, sei es, dass es sich um historische Zeugnisse, um technische Erfindungen oder um naturkundliche Proben und Überreste handelte. Nachdem im August 1793 die Königsgräber in St. Denis verwüstet worden waren, richtete Alexandre Lenoir im Konvent der Barfüßigen Augustiner einen Platz ein, wo er die Trümmer der bilderstürmerischen Aktion sammelte und inventarisierte.⁴⁴ Auf der Grundlage dieser Sammlung, deren Zustandekommen nicht zuletzt als antagonistischer Reflex gegen die Traditionfeindlichkeit der radikalen Revolutionäre zu erklären ist, wurde 1795 das Musée des Monuments Français gegründet, das erste Nationalmuseum Frankreichs. Lenoir begründete bei dieser Gelegenheit den Primat des Kunstmuseums. Sich auf Winckelmann berufend, sah er das ästhetische Verhältnis zur zweckfrei gedachten Kunst als Mittel an, den Menschen in politisch-gesellschaftlicher Hinsicht zu erziehen. Als »Gefäß der befreiten

43 Heiner Treinen: Strukturelle Konstanten in der Entwicklung des Museumswesens. In: Wolfgang Zacharias (Hg.): *Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung*. Essen 1990, S. 151-166, S. 156 f.

44 André Desvallées: Konvergenzen und Divergenzen am Ursprung der französischen Museen. In: Gottfried Fliedl: *Die Erfindung des Museums. Anfänge der bürgerlichen Museumsidée in der Französischen Revolution*. Wien 1996, S. 65-130. Schulin, Absage an und Wiederherstellung von Vergangenheit, S. 26 f.

Menschheit«⁴⁵ wurde das Kunstmuseum zur direkten Erbin des Prestiges, das die Kunst- und Wunderkammern ausgezeichnet hat. Doch fällt auch die Gründung des wohl ersten Museums für Wissenschaft und Technik im verlassenen Kloster Saint-Martin-des-Champs, des Conservatoire des Arts et des Métiers, in die Revolutionszeit, ebenso des ersten modernen zoologischen Gartens im Jardin des Plantes. Die Französische Revolution machte die Institution Museum endgültig zu einer Einrichtung der bürgerlichen Öffentlichkeit und zu einer Bildungseinrichtung, deren Auftrag allgemeiner Natur war und sich auf alle Individuen bezog. Von nun an waren ständische Beschränkungen des Zugangs zu Museen Relikte des Ancien Régimes.

Die moderne Unterscheidung von »Sammeln« und »Ausstellen«, die heute konstitutiv für das Museumswesen ist, wurde nun überhaupt erst möglich. Vorher hatte es eine Öffentlichkeit, an die sich das Ausstellen hätte richten können, wenn überhaupt, dann nur in Ansätzen – meist im höfischen oder akademischen Milieu – gegeben. Auch waren Sammlungen immer schon gezeigt, das heißt ausgestellt worden – mindestens für den adeligen oder bürgerlichen Sammler selbst, meistens aber auch für verwandte und sozial ebenbürtige Personen, die dem Sammler nahe gestanden hatten. Doch erst das Museum der Moderne wurde von einer Dichotomie bestimmt, die das hermetische Depot und die offen zugängliche Ausstellung einerseits voneinander unterschied, andererseits als komplementäre Bestandteile des Museumsbetriebs aufeinander bezog.

Auch in wissenschaftsgeschichtlicher Hinsicht begann Ende des 18. Jahrhunderts eine neue Epoche. Das akkumulierte Wissen wurde in einer vorher nicht möglich gewesenen Art und Weise dynamisiert. Der wissenschaftliche Blick wandte sich der Vielfalt der Natur nunmehr unter dem Gesichtspunkt der Naturgeschichte beziehungsweise der Naturentwicklung zu. In der Gestalt des Historismus fand der Entwicklungsgedanke auch in die sich neu formierenden Geisteswissenschaften Eingang. Die Bewertung der Technik wurde gleichfalls dynamisiert, indem man ihr eine Tendenz zu unaufhaltsamem Fortschritt zuschrieb. Das Museum wurde nun immer mehr zu einem Ort der Rettung für das, was durch diesen Fortschritt überrollt zu werden schien.

45 Eine Formulierung von Bredekamp, Antikensehnsucht, S. 88 f.

VI.3 Musealisierung in der Moderne

Das Museum als Ort des Alten

Schon im 19. Jahrhundert – und nicht erst in unserer Gegenwart – wurde Musealisierung zu einem Totalphänomen, das alle Bereiche der Gesellschaft erfasste. Angesichts der historisch singulären Wucht von Industrialisierung und Urbanisierung erschien vieles bislang Vertraute, das außer Gebrauch zu geraten drohte beziehungsweise sich einer technischen Instrumentalisierung entzog, nunmehr bewahrens- und ausstellenswert. Das Museum hörte nun endgültig auf, in erster Linie ein Ort des Neuen, gerade erst Entdeckten zu sein. Es mutierte zu einem Ort der Gegenstände, die zwar alt und überholt waren, aber angesichts des drohenden Totalverlustes der alten Lebenswelt gleichwohl als Gegengewichte taugten zur neuen, mental noch nicht verkrafteten Welt der Eisenbahn, der Stahlbauten, der Telegraphie und der Großstädte. Das museale Sammeln war nun zu einer Tätigkeit geworden, deren wichtigste Funktion im Bewahren, Konservieren bestand. Was man unter Fortschritt verstand, spielte sich ohnehin außerhalb der Museumsmauern ab. Die menschliche Weltaneignung, so eine treffende Formulierung Odo Marquards, trat auseinander in Labor und Museum.⁴⁶ Ein antimoderner Impuls, der darauf abzielte, die Einzigartigkeit der Gegenstände angesichts der allmählich bedeutender werdenden Massenproduktion zu retten, prägte die weitere Entwicklung des Museumswesens entscheidend.

Unter dem Gesichtspunkt, Einzigartiges zu retten, hatte sich das Sammeln bisher weitgehend erübrigkt, denn die Dinge waren vor dem Anbruch der Moderne ohnehin einzigartig und unverwechselbar gewesen – ganz zu schweigen vom Mittelalter, das in ihnen Individuen gesehen hatte.⁴⁷ Die jeweiligen Gattungsbegriffe für Gegenständliches – zum Beispiel »Tisch« – hatten ungleiche, stark voneinander abweichende Exemplare umfasst.⁴⁸ Nun, im 19. Jahrhundert, wurden Normierung und Austauschbarkeit der Einzelteile endgültig zu theoretischen Grundlagen industrieller Produktion. Parallel dazu

46 Marquard, Wegwerfgesellschaft, S. 914.

47 Johann Huizinga: Herbst des Mittelalters. Stuttgart 1969, S. 338 f.

48 Sommer/Winter/Skirl, gehen von einer antimodernen, gegen die Auswirkungen der Massenproduktion gerichtete Spitze des Sammelns fälschlicherweise schon für die Zeit der Renaissance. Indessen blieb Massenproduktion bis zum 19. Jahrhundert im Großen und Ganzen eine Seltenheit. Vgl. dies., die Hortung, S. 35 f.

wurde das Museum mehr und mehr zu einem Ort der Erinnerung an die nicht normierte Welt, die sich aus Einzigartigem zusammengesetzt hatte.

Die Ausstellung als Repräsentation des Unverfüglichen

Nationalparks, Völkerschauen und Zirkusse entwickelten sich zu gigantischen Schaubühnen für den öffentlichen Blick. Es wurde entweder das noch nie Gesehene, Exotische gezeigt – beispielsweise die reitenden und Lasso werfenden Cowboys und Indianer in Bill Codys, das heißt Buffalo Bills Zirkus – oder aber das durch technischen und sozialen Wandel Bedrohte, wie die Bison-Herden in den amerikanischen Nationalparks. 1872 wurde in Wyoming der erste Nationalpark der Welt gegründet, der Yellowstone-Nationalpark.⁴⁹ Das große Ausgreifen der amerikanischen Siedler nach Westen näherte sich seinem Kulminationspunkt; die grundsätzliche Begrenztheit des Lebensraumes auch auf dem amerikanischen Kontinent wurde allmählich bewusst. Es war auch die Zeit, als in London, Antwerpen und Berlin zoologische Gärten gegründet wurden – permanente Tierpräsentationen mit exotischen Monumentalbauten und kopierter Wildnis, deren Besuch kein exklusives Vergnügen mehr, sondern ein erschwingliches Massenspektakel war.⁵⁰

Ein entscheidender Grund für die rasche Ausbreitung dieser Einrichtungen ist darin zu sehen, dass die moderne, schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts in globalem Maßstab ausgreifende Zivilisation für das Individuum mehr und mehr undurchschaubar und unüberschaubar geworden war, so dass sich ein Bedürfnis nach Orientierung und Überblick einstellte. Es entstanden Repräsentationen des Unverfüglichen, um auch die fernsten, exotischen Inhalte zu entfernen und in die Lebenswelt des einzelnen Bürgers inserieren zu können. Zum ersten Mal wurde die Illusion greifbar, dass die Menschheit auf einer planetaren Ebene ihrer selbst gewahr werden und jeder an den Eroberungen und Entwicklungen der Zivilisation partizipieren könne. Freilich wurde das bislang für unverfügbar Gehaltene dabei auch zur Ware, zum konsumierbaren Fetisch.

In den Ausstellungen, wo das Unverfügliche nunmehr zugänglich erschien, wurde suggeriert, ein objektiver, vogelperspektivischer Überblick der Vielfalt des Gegenständlichen sei ebenso möglich wie ein Erfassen der unverfälschten Bedeutungsstrukturen der Welt. Die Ordnungen, in der die ausge-

49 Sturm, konservierte Welt, S. 19.

50 Eric Baratay und Elisabeth Hardouin-Fougier: Zoo. Von der Menagerie zum Tierpark. Berlin 2000, S. 92 ff.

stellten Gegenstände dem Besucher entgegen traten, schienen die Realität abzubilden. Die Ausstellung wurde zu einem Modell für die Erkennbarkeit der Welt schlechthin.⁵¹

Das Museum als bürgerliche Institution

Auch in Deutschland wirkte die französische Entwicklung hin zum radikal öffentlichen Museum als Vorbild und regte bedeutende Museumsgründungen an, so die Gründung des maßgeblich von Wilhelm von Humboldt geprägten Alten Museums in Berlin 1830.⁵² Doch galten vorerst nur Kunstwerke als würdiger Gegenstand musealer Präsentation. Diese Grundeinstellung wurde um die Mitte des 19. Jahrhunderts erschüttert. Es entstanden Museen, die das neuartige Selbstbewusstsein des erstarkenden Bürgertums ausdrückten und sich als historische Einrichtungen verstanden, als Einrichtungen, die Identität über Aufbewahrung materieller Geschichtszeugnisse stiften wollten. Die Gründung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg 1853 stand unter liberalen Vorzeichen und war dem Geist der Paulskirchenversammlung von 1848 verpflichtet. In dieser neuartigen Institution drückte sich der Wunsch aus, ein Identitätsgefühl für einen deutschen Nationalstaat, der ja noch gar nicht existierte, zu finden und völkisch zu untermauern. Das Germanische Nationalmuseum war in Deutschland der erste konkrete Schritt auf einem Weg, der das Museum zum Aufbewahrungsort von säkularen Reliquien machte, von Alten Objekten, die der staatsbürgerlichen Erbauung dienten. Im weiteren Verlauf dieses Weges sollten Museen als quasi sakrale Orte an die Seite der Kathedralen treten, wobei sich ihr wissenschaftlicher und pädagogischer Anspruch mit dem Bedürfnis des erstarkenden Staates vermengte, seine Machtfülle historisch zu legitimieren.

Die kulturgeschichtlich orientierte, aus heutiger Sicht ungewöhnlich moderne Sammlungskonzeption des Germanischen Nationalmuseums hatte auch Rücksicht auf die materiellen Zeugnisse des täglichen Lebens und der unterbürgerlichen Schichten genommen. Das Typische, historisch Aufschlussreiche dieser Exponate war über deren ästhetischen Reiz gestellt worden. Dadurch setzte sich das Museum in einen scharfen Kontrast zur aka-

51 Timothy Mitchell spricht in diesem Zusammenhang von der »Welt als Ausstellung« und weist darauf hin, dass sich der Begriff der Objektivität von der Mitte des 19. Jahrhunderts an durchzusetzen begann. Vgl. ders.: *Colonizing Egypt*. Cambridge 1988, S. 19 f.

52 Dazu Hochreiter, *Musentempel*, S. 10.

demischen Geschichtswissenschaft, die von einem politik- und ereignisgeschichtlich orientierten Historismus bestimmt wurde. Es dauerte noch einige Jahrzehnte, bis Sachzeugnisse der Alltags-, Wirtschafts- und Sozialgeschichte endgültig zu Gegenständen wurden, die man einer Aufbewahrung und Ausstellung im Museum für würdig befand.⁵³

Im 19. Jahrhundert wurde das Museum zu einer bürgerlichen Institution. Dies bedeutete auch, dass ein bestimmter Verhaltenskodex für Ausstellungsbesucher festgeschrieben wurde, der das Besondere, über dem Alltag Stehende der Institution Museum unterstreichen sollte. In einer Museumsausstellung hatte man seine Triebe in jeder Hinsicht zu kontrollieren. Lautes Reden, Anfassen von Exponaten und Herumrennen war zu unterlassen. Das korrekte Benehmen im Museum zeichnete sich durch Gedämpftheit, Gemessenheit und Diskretion aus, ein Benehmen also, wie es einem quasi sakralen Ort angemessen war,⁵⁴ allerdings ohne dass das eigene Verhalten – wie etwa beim Gottesdienst – von einem unverrückbaren Ablauf bestimmt worden wäre. Man hatte sich zu benehmen, blieb aber frei, kurzum: Gerade im Museum konnte der Bürger Bürger sein.

Das Museum in der wilhelminischen Epoche

Der Historismus Ranksescher Prägung, der sich einer objektiven und wertneutralen Aufklärung der Geschichte, »wie sie wirklich gewesen«, verschrieben hatte, wurde in der wilhelminischen Epoche von einem historischen Ästhetizismus neuer Art überlagert. Die Verwendung von Zeugnissen materieller Alltagskultur war zwar üblich geworden. Doch sah man sie eher als Dekorationsmaterial denn als Spuren, welche die Rekonstruktion vergangener Welten erlaubten. Sie wurden als Instrumente angesehen, die den »Geist einer Epoche« lebendig werden ließen. Exponatensembles interessierten in erster Linie als Kulissen für die als grandios und heroisch empfundene Gegenwart. In malerischen Inszenierungen – sehr beliebt waren Stubenpräsentationen –

53 Hochreiter, Musentempel, S. 67 ff.

54 Auf die Herausbildung eines spezifisch bürgerlichen Verhaltenskodexes in den Ausstellungsräumen macht die brasiliante Museologin Tereza Christiana Scheiner aufmerksam: The Ontological Bases of the Museum and of Museology. In: Hildegard K. Vieregg (Hg.): *Museology and Philosophy*. München 1999, (ICO-FOM Study Series – ISS 31), S. 103-173, dort S. 151. Sich auf die britischen Verhältnisse beziehend, führt Tony Bennett diesen Aspekt aus. Ders.: *The Birth of the Museum. History, theory, politics*. London/New York 1997, bes. S. 99 ff.

wurde Geschichte einerseits als etwas Alltagsfernes, andererseits als atmosphärisch vertrauter, anheimelnder Hintergrund für ein gegenwartsbejahendes Hochgefühl präsentiert. Diese Meistersinger-Ästhetik wurde zum vorherrschenden Stil in historischen Museen.⁵⁵

Dies änderte sich erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts, als sich das Museumswesen stark differenzierte und neuen Aufgaben zuwandte. Ein wesentlicher Anstoß dafür war das Lauterwerden kulturkritischer Stimmen, die sowohl das Tempo, als auch die Art und Weise der wissenschaftlich-technischen Modernisierung und der sozialen Umwälzungen beklagten. Diese Art von Distanz zur fortschrittsgläubigen Grundstimmung des Kaiserreichs brachte nicht nur die Volkskunde als Wissenschaft hervor, sondern auch das Heimatmuseum, dessen Zweck zunächst in der Konservierung und Verklärung vormoderner Lebensformen gesehen wurde. Ferner entstanden in dieser Zeit die ersten Sozialmuseen, die eine neue Sensibilität gegenüber sozialen Missständen an den Tag legten und konkrete Beiträge zur Verbesserung der Lebenslage der unterbürgerlichen Schichten leisten wollten. Auch die Gründungen von ersten Hygienemuseen sind in diesem Zusammenhang zu sehen.⁵⁶

In Deutschland wie in ganz Europa wurden nach und nach alle kulturellen Bereiche, geographischen Regionen und Ethnien für würdig befunden, in Museumsausstellungen repräsentiert zu werden.⁵⁷ Und das Museum wurde zu einem globalen Phänomen. Seit den 1870er Jahren schlug die Idee des Museums als eines allgemein zugänglichen Sammlungs- und Ausstellungshauses in der ganzen Welt Wurzeln. Es kam zu Museumsgründungen an Plätzen wie Bangkok (1874), Japan (1871, 1877), Oran (1884), Tunis (1889), Costa Rica (1887) und Argentinien (1888, 1889, 1895).⁵⁸

Was die Entwicklung in Europa und insbesondere in Deutschland anbelangt, so bildeten Museen gemeinsam mit Parks, Büchereien, Konzerthallen, Sportanlagen und anderen kulturellen Einrichtungen die Grundlage einer sich mehr oder weniger stumm vollziehenden Bildungsreform, die dazu führte, dass politische Partizipationschancen an die Beherrschung eines bestimmten Bildungskanons gebunden waren. Dabei gerieten die Museen in einen Ge-

55 Hochreiter, Musentempel, S. 103.

56 Zu den Sozialmuseen vgl. die materialreiche Arbeit von Sabine Schulte: Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden von Wilhelm Kreis: Biographie eines Museums der Weimarer Republik. Bonn 2001, S. 306 ff.

57 Pomian, kulturelles Erbe, S. 57.

58 Vgl. M. Prösler, Museums and globalisation, S. 24 f.

gensatz zur Kultur der Massenunterhaltung, die sich rasch entwickelte. Museen standen nun für die Sphäre der hohen, hochwertigen Kultur, wohingegen Kinos, Tanzpaläste, Zeitschriften und schließlich das Radio als Elemente einer angeblich niedriger stehenden Kultursphäre interpretiert wurden. Die Mutation des Museums zu einer dem Bildungsbürgertum vorbehaltenen Mischung aus Tempel und Schatzhaus erschwerte seine Öffnung gegenüber alltags- und mentalitätsgeschichtlichen Fragestellungen, die ja nicht Sache der »hochwertigen« Bildungseinrichtungen zu sein schienen.

Die zunehmende Spezialisierung der Museen war mit einer Verwissenschaftlichung des Sammlungs- und Ausstellungswesens verzahnt. Dies bedeutete zum einen, dass verstärkt Fachwissenschaftler für die Kernaufgaben des Museums herangezogen wurden. Zum anderen wurden Schau- und Studiensammlungen konsequenter als zuvor voneinander getrennt; ihre Betreuung wurde professionalisiert. Die heute übliche Trennung von Sammlung und Ausstellung setzte sich nun endgültig durch.⁵⁹ Noch heute finden sich in einigen Museen deutliche Spuren, die verraten, dass diese Trennung erst jüngeren Datums ist. So bezieht sich der Begriff der »Sammlungen« in der Exponatverwaltung des Deutschen nicht nur auf die Objekte in den von der Öffentlichkeit abgeschotteten Depots, sondern auch auf die Exponate in den Dauerausstellungen, die allgemein zugänglich sind.

Das Museum unter Konkurrenzdruck

Auch das Ausstellungswesen selbst differenzierte sich und erlangte größere Eigenständigkeit gegenüber der Institution Museum. Dies schlug sich unter anderem in Gebäuden oder Geländen nieder, die eigens zum Zweck von Ausstellungen errichtet wurden, wie dem Glaspalast in München oder dem Ausstellungsgelände am Lehrter Bahnhof in Berlin.⁶⁰ Vor allem aber äußerte sich die wachsende Bedeutung des Ausstellungswesens in den Weltausstellungen, welche die Traditionslinie nationaler Gewerbeausstellungen in neuen, gigantischen Dimensionen fortführten. In den Weltausstellungen wurden nicht nur technische Neuerungen präsentiert, sondern auch historische Schauplätze wie römische Amphitheater und die Pariser Bastille, aber auch ganze Schlachtschiffe nachgebaut; hunderte eigens zu diesem Zweck herangeführte Eingeborene spielten in ethnographischen Dörfern archaische Le-

59 Hochreiter, Musentempel, S. 193.

60 Ekkehard Mai: *Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens*. München/Berlin 1986, S. 34.

bensformen vor. Die erste Weltausstellung im Jahre 1851, »The Great Exhibition« in London, stand unter dem Motto »Einheit der Menschheit«.⁶¹ Sie fand im Londoner Crystal Palace eine spektakuläre und bautechnisch innovative Behausung. Weltausstellungen wurden im wahrsten Sinne des Wortes zu Weltereignissen, auch wenn chauvinistischer Ehrgeiz zu ihren stärksten Triebfedern gehörte. Riesige Präsentationsensembles und Pavillon-Reihen zu allgemein interessierenden und aktuellen Themen wie Garten- und Städtebau, Hygiene und Kunst, aber auch der Volkskultur zogen in kurzer Zeit Hunderttausende von Besuchern in ihren Bann und beschäftigten eine Öffentlichkeit, die sich gerade auf solchen Veranstaltungen bewusst wurde, dass sie eine Weltöffentlichkeit war. Die Besucher fanden eine Mischung aus innovativer Ingenieurskunst und Architektur, Unterhaltung, Belehrung und Selbstdarstellung von Industrieunternehmen und Nationen vor.⁶²

Infolge der großen Themenausstellungen, welche die nationale und die Weltöffentlichkeit zu beschäftigen begannen, wurden die Museen anders wahrgenommen. Sie erschienen nun als vergleichsweise klein dimensionierte Einrichtungen mit begrenzter Kapazität. In vielerlei Hinsicht zeigten sich die Großausstellungen den Museen überlegen. Insbesondere konnten sie Exponate ohne den aufwändigen Unterbau einer konstanten Sammlung präsentieren. Ihre begrenzte Dauer war mit größerer Flexibilität und relativ niedrigen Gestehungskosten verbunden. Inhaltlich zeichneten sich diese Ausstellungen durch größeren Gegenwarts- und Alltagsbezug aus. Die Konkurrenz der neuen Großausstellungen stellte die Museen vor neue Herausforderungen. Vor allem machten sie klar, dass es nicht mehr nur Kunst und Kunsthandwerk, Naturalien und historische Monamente auszustellen galt, sondern auch die naturwissenschaftlichen, technischen und sozialen Neuerungen ihrer Zeit.

Insbesondere die neue Gattung der naturwissenschaftlich-technischen Museen formierte sich auf Grund des ambivalenten Einflusses der großen Themenausstellungen. Von diesen ging beides aus: innovative Impulse, die

61 Martin Wörner: Vergnügen und Belehrung. Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851-1900. New York/München/Berlin 1999, S. 4.

62 Einen kompakten Überblick bietet Ulrike Weber-Felber: Die Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts – Medium bürgerlicher Weltsicht. In: Margarete Erber-Groß, Severin Heinisch, Hubert C. Ehalt und Helmut Konrad (Hg.): Kult und Kultur des Ausstellens. Beiträge zur Praxis, Theorie und Didaktik des Museums. Wien 1992, S. 90-102. Ferner Winfried Kretschmer: Geschichte der Weltausstellungen. Frankfurt/New York 1999.

sowohl in das Sammlungs- als auch das Ausstellungswesen hineinwirkten, aber auch Konkurrenzdruck und neue Legitimierungszwänge. Die erste Weltausstellung in London führte zur Gründung des South Kensington Museums. Die Weltausstellung in Wien 1873 war Anstoß für die Gründung des Technischen Museums für Industrie und Gewerbe; das 1912 gegründete Deutsche Hygiene-Museum in Dresden ging aus der ein Jahr zuvor veranstalteten I. Internationalen Hygiene-Ausstellung hervor, die hinsichtlich ihrer Ansprüche und Dimensionen gleichfalls eine Weltausstellung war.

In nahezu allen entwickelten Industrieländern wurden in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts naturwissenschaftlich-technische Museen gegründet, unter anderem in München (Deutsches Museum 1903), Wien (Technisches Museum 1912), New York (Museum of Science and Industry 1930), Chicago (Museum of Science and Industry 1936) und Paris (Palais de la Découverte 1937). In diesen neuen und innovativen Häusern überkreuzten sich die Entwicklungslinien des Wissenschaftsmuseums und des Nationalmuseums, wie im Namen des damals wie heute größten Museums in Deutschland deutlich wird, des Deutschen Museums in München. Noch heute nennt sich das Deutsche Museum ein Haus für »Meisterwerke der Naturwissenschaft und Technik«. Diese Selbstbezeichnung verweist einerseits auf den Anspruch, Bedeutsames zu sammeln und auszustellen, andererseits aber auf einen auch heute noch lebendigen Geniekult der Moderne, der die Geschichte der Wissenschaften und der Technik in erster Linie auf den genialen Geist von Forschern und Ingenieuren zurückführt. Dementsprechend wurden die Exponate des Deutschen Museums im Großen und Ganzen als Fußnoten und Illustrationen naturwissenschaftlich-technischen Fachwissens aufgefasst, die einen Fortschritt vom Primitiven und Einfachen zum Komplexen und hoch Entwickelten dokumentieren sollten, eine Auffassung, die nicht zuletzt Folge des Wunsches der deutschen Ingenieure nach sozialer Anerkennung war.⁶³ Genauso in der Gründung des Deutschen Museums tritt zutage, dass das Kunstmuseum die dominierende Museumsgattung in Deutschland blieb. Wie im Begriff des Meisterwerks deutlich wird, lehnte sich das Deutsche Museum ganz bewusst an das Kunstmuseum an, ja ordnete sich ihm sogar unter, indem es die idealistische, das schöpferische Individuum verherrlichende Schwärmerie für die Kunst auf Naturwissenschaften und Technik übertrug. Die Leitfunktion des Kunstmuseums trat umso klarer hervor, als das Sammeln kulturhistorischer Artefakte vom späten Wilhelminismus an zur Ni-

63 Hochreiter, Musentempel, S. 126 ff.

schenaufgabe von Heimatmuseen verkümmerte. Selbst Volkskundemuseen trennten sich von ihren Sammlungen.⁶⁴

Ausstellungen als Mittel der Volkspädagogik

Allerdings – und dies war der unbestreitbar innovative Tat des Deutschen Museums – verband es die Anlehnung an bildungsbürgerliche Kunst- und Kulturauffassungen mit einem volkspädagogisch geprägten, bewusst auch die Unterschichten einbeziehenden Vermittlungsanspruch. Wie Andrea Hauser zutreffend formuliert hat, war es im 18. Jahrhundert zur Systematisierung und Spezialisierung der Museumsobjekte gekommen. Das 19. Jahrhundert hatte zu einer Historisierung des Ausgestellten geführt. Das 20. Jahrhundert schließlich führte zur Didaktisierung des Ausgestellten.⁶⁵

Um die Wende zum 20. Jahrhundert geriet die gesamte deutsche Museumszene im Sinne einer stärkeren volkspädagogischen Ausrichtung stark in Bewegung. Im Jahr 1903, dem Gründungsjahr des Deutschen Museums, fand in Mannheim die 12. Konferenz der »Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen« unter dem Motto »Die Museen als Volksbildungsstätten« statt. Im gleichen Jahr wurde die »Ständige Ausstellung der Arbeiterwohlfahrt« in Berlin gegründet, das spätere Deutsche Arbeitsschutzmuseum. Gleichfalls um die Jahrhundertwende wurde in den naturkundlichen Museen eine Reform vollzogen, die zum einen eine stärkere Psychologisierung und Pädagogisierung der Ausstellungskonzeption zum Inhalt hatte, zum anderen eine Ablösung von zoologischen Ordnungsvorstellungen durch biologische und ökologische Perspektiven. Die Lebensweisen und Beziehungen der Lebewesen untereinander wurden nun stärker gewichtet.⁶⁶ Bezogen auf das gesamte Museumswesen wurde die bildungsbürgerlich und staatspolitisch motivierte Auffassung allmählich unterlaufen, dass das Museum ein Ort weihevoller Betrachtung des Bedeutungsvoll-Erbaulichen zu sein habe.

Oskar von Miller, der Gründer des Deutschen Museums, wollte durch eine

64 Korff, Objekt und Information, S. 88.

65 Andrea Hauser: Staunen – Lernen – Erleben. Bedeutungsebenen gesammelter Objekte und ihrer Präsentation im Wandel. In: Gisela Ecker, Martina Stange und Ulrike Vedder (Hg.): Sammeln – Ausstellen – Wegwerfen. Königstein 2001 (Kulturtwissenschaftliche Gender Studies Bd. 2), S. 31-48, dort S. 34.

66 Dazu grundlegend Susanne Köstering: Natur zum Anschauen. Das Naturkundemuseum des Deutschen Kaiserreichs 1871-1914. Köln/Weimar/Wien 2003, bes. S. 6 f.

Verbindung traditioneller Exponatpräsentation und praktischer Einbeziehung des Besuchers diesen belehren, zum Staunen bringen und für Naturwissenschaft und Technik begeistern. Vermutlich ohne dass ihm dies bewusst war, nahm er dabei einen Faden aus der Zeit der Kunst- und Wunderkammern wieder auf. Auch diese hatten einst die Präsentation lehrreicher und Staunen erregender Gegenstände mit Forschung, Lehre und praktischem Tun verbunden. Von Millers pädagogischer Anspruch hatte sowohl volkstümliche als auch egalisierende Untertöne. An Erfahrungen der Berliner Urania anknüpfend, eines 1889 gegründeten Volksbildungsinstitutes,⁶⁷ ließ er bewegliche Modelle und Experimente entwickeln, die von den Besuchern selbst bedient werden konnten. Heute nennt man solche Ausstellungselemente interaktiv. Außerdem entstanden auf seine Veranlassung aufwändige, zum Teil bewegliche Dioramen, miniaturisierende Schaubilder und Modelle, welche die jeweilige Technik in ihrer einstigen Anwendung und landschaftlichen Einbettung zeigen.

Das neue Verständnis von Ausstellungen, das sich in solchen neuartigen Exponaten niederschlug, war für die Geschichte des naturwissenschaftlich-technischen Museums richtungweisend. Die Modelle und Experimente bezeichneten die Vermittlung und Veranschaulichung von Wissen. In dieser Hinsicht waren sie nützlich – und hoben sich gerade dadurch von Kunstwerken oder historischen Zeugnissen ab, deren entscheidendes Merkmal ja gerade die Abwesenheit eines konkreten Alltagsnutzens war. Der Zweck der neuartigen Exponate lag nicht mehr in ihnen selbst, sondern darin, naturwissenschaftliches Denken zu schulen und die Akzeptanz der Naturwissenschaften und der Technik zu fördern. Von nun an war das Museum nicht mehr nur ein Ort, wo der Besucher andachtsvoll, in der »Gebärde der Besichtigung«,⁶⁸ vor Zeugnissen vergangener Kulturen verharren sollte. Das Museum bot nun auch die Möglichkeit, durch aktive Aneignung des Ausgestellten die naturwissenschaftlichen Grundbedingungen der Welt kennen zu lernen.

Weimarer Republik und Nationalsozialismus

In der Weimarer Republik wurde die Entwicklung des Museums- und Ausstellungswesens einerseits von Impulsen bestimmt, die aus dem Kaiserreich stammten, andererseits aber auch von neueren Tendenzen, die auf die intel-

67 Vgl. Lührs, vom Schauen und Anfassen, S. 49-53.

68 Horst Rumpf: Die Gebärde der Besichtigung. In: Land Kärnten – Kulturreferat (Hg.): Die Brücke. Kärntner Kulturzeitschrift. Sonderbeilage. 4 (1988).

lektuellen Experimente der 1920er Jahre zurückgingen.⁶⁹ Der schon 1903 formulierte Gedanke des Museums als Volksbildungsstätte wurde aufgegriffen und weiterentwickelt. Typisch für das intellektuelle Klima der Weimarer Republik war eine Umdeutung des Museumsbegriffs: Museum sollte nicht mehr ein Sacharchiv für Altertümer sein, sondern ein Ort der Aufklärung, der alles aufgriff, was die Lebenswirklichkeit der Bürger betraf. Wirtschaftliche und soziale Themen spielten eine immer größere Rolle. Bezeichnend hierfür war die große Ausstellung GESOLEI (Gesellschaft – Soziales – Leibesübungen) in Düsseldorf, aus der das »Reichsmuseum für Gesellschaft und Wirtschaftskunde« hervorging. Visualisierungstechniken wie dreidimensionale Statistiken, die in Otto Neuraths Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum in Wien erstmals gezeigt wurden, und der Einsatz von Tontechnik bereicherten die medialen Möglichkeiten des Museums.

Die Nationalsozialisten machten das Medium Ausstellung ebenso zum Propagandainstrument wie die italienischen Faschisten und die Sowjets. Dabei bedienten sie sich in technischer und ästhetischer Hinsicht durchaus moderner Mittel, auch wenn die Botschaften irrational und inhuman waren. In Ausstellungen wie »Das Wunder des Lebens«, »Ewiges Volk« und »Schaffendes Volk« wurden Großfotos und Fotomontagen, Audioeffekte und animierte Modelle eingesetzt. Die Gestaltung nationalsozialistischer Ausstellungen war zum Teil vom Bauhaus und vom Konstruktivismus bestimmt, wobei auch sowjetische Einflüsse spürbar wurden. Die Organisatoren und Gestalter der NS-Ausstellungen legten auf Inszenierungen besonderen Wert: Symbolhafte Kulissen und begehbarer Bühnenbilder sollten die Massen psychologisch beeinflussen. Die Besucher sollten die nationalistischen, biologistischen und antisemitischen Komponenten der NS-Ideologie nicht nur lernen, sondern auch erleben und erfahren, um sie letztlich zu verinnerlichen. Auch die Institution des Freilichtmuseums – das erste große Freilichtmuseum in Deutschland wurde 1933 in Cloppenburg gegründet – wurde zu einem Instrument, um ideologische Komponenten des Nationalsozialismus sinnlich aufzubereiten. Es verklärte die bäuerliche Lebensweise; eine »inszenierte Agrarromantik«⁷⁰ unterstellte die Höherwertigkeit der germanischen Vorfahren. Ähnlich wie beim Propagandafilm, so war es auch in den Ausstellungen letztlich die emo-

69 Zur Situation des Museumswesens in der Weimarer Republik vgl. Martin Roth: *Heimatmuseum. Zur Geschichte einer deutschen Institution*. Berlin 1990 (Berliner Schriften zur Museumskunde Bd. 7), S. 18 ff.

70 Roth, *Heimatmuseum*, S. 149.

tionale Beeindruckung des Publikums, die zählte. Alles andere wurde als sekundär eingestuft, auch wenn sich Elemente des progressiv-wissenschaftlichen Ausstellungswesens der Weimarer Jahre bis in die Jahre 1937/38 hielten.⁷¹

Der stark szenographielastige Ausstellungsstil der Nationalsozialisten war nach 1945 zunächst diskreditiert. Die 1950er und 60er Jahre zeichneten sich durch einen puristischen Ausstellungsstil aus, der die ästhetische Dimension des Ausstellungsbesuchs betonte.⁷²

Kulturhistorische Ausstellungen nach 1945

In der Bundesrepublik Deutschland fasste ein neues Genre des Ausstellungswesens Fuß: die kulturhistorische Sonderausstellung. Nach bescheidenen Anfängen in den 1950er und 60er Jahren, es seien hier nur die Ausstellung »Karl der Große« 1965 in Aachen und die Ausstellungen des Europarates erwähnt, wurden Landesausstellungen zu Ereignissen mit überregionaler Anziehungskraft. Das Schlagwort Landesausstellung fiel zum ersten Mal 1966 im Zusammenhang der Ausstellung »Weserraum« im Kloster Corvey. 1977, anlässlich des 25jährigen Bestehens des Bundeslandes Baden-Württemberg, bildete die Stauffer-Ausstellung in Stuttgart einen spektakulären ersten Gipfelpunkt dieser Gattung. 671.000 Besucher sahen diese Ausstellung innerhalb von 72 Tagen.⁷³ 1981 folgte das nächste Großereignis vergleichbarer Dimension, die in ihrem Erfolg bis heute nicht übertroffene Preußen-Ausstellung im Gropius-Bau zu Berlin.⁷⁴

Eine Variante der kulturhistorischen Ausstellung war besonders erfolgreich: die »Goldausstellung«. Häufig wurden Schätze des Altertums präsen-

71 Dazu Christoph Kivelitz: Die Propagandaausstellung in europäischen Diktaturen. Konfrontation und Vergleich: Nationalsozialismus in Deutschland, Faschismus in Italien und die UdSSR der Stalinzeit. Bochum 1999, bes. S. 87 ff. und 129 ff.

72 Hauser, Staunen – Lernen – Erleben, S. 40.

73 Mai, Expositionen, S.70, ferner Gottfried Korff: Zielpunkt: Neue Prächtigkeit? Notizen zur Geschichte kulturhistorischer Ausstellungen in der »alten« Bundesrepublik. In: Adolf W. Biermann: Vom Elfenbeinturm zur Fußgängerzone: Drei Jahrzehnte deutsche Museumsentwicklung. Versuch einer Bilanz und Standortbestimmung. Opladen 1996, S. 53-84, dort S. 59.

74 Zur Preußen-Ausstellung von 1981 vgl. Bodo-Michael Baumunk: Geburtszange und Flohfalle neben den Werken Kants. In: Berliner Zeitung Nummer 121, 26./27. Mai 2001, S. 6-7.

tiert: das Gold der Skythen, der Inkas und der Thraker, um nur einige Beispiele zu nennen. Als der Schatz des Tutanchamun 1980 in Köln gezeigt wurde, schoben sich täglich acht- bis zwölftausend Menschen durch das relativ kleine Kölner Stadtmuseum.⁷⁵ Die Anziehungskraft dieser Ausstellungen ist nicht nur dadurch zu erklären, dass »Gold« eine allgemein verständliche Metapher für unerreichbaren Reichtum ist. Das Publikum wurde auch durch die Möglichkeit eines sublimen Voyeurismus fasziniert, durch die Vorstellung, unerlaubt Bloßliegendes und für das Jenseits Bestimmtes schon im Diesseits einsehen zu können.

Die neuartigen, von den Medien intensiv beworbenen und besprochenen Ausstellungen kulturhistorischer Ausrichtung brachen das Public-Relations-Monopol der kunsthistorischen Expositionen und relativierten damit auch die Bedeutung der Kunstmuseen, die bisher als die eigentlichen Kompetenzträger bei der Präsentation authentischer Exponate gegolten hatten.⁷⁶ Sie relativierten aber auch die Bedeutung der Museen insgesamt. Die Erfolge der großen historischen Ausstellungen führten jedermann deutlich vor Augen, dass ihre Gestaltungskosten wesentlich niedriger als die eines Museums waren und ihre Durchführbarkeit nicht notwendigerweise den institutionellen Unterbau einer wissenschaftlichen Institution voraussetzte.

Kulturhistorische Ausstellungen entsprachen einem steigenden Bedürfnis nach Selbstdarstellung und historischer Legitimierung der Bundesländer, womit die Traditionslinie des Nationalmuseums gewissermaßen föderalisiert wurde. Das europäische Denkmalschutzjahr 1975 verstärkte ganz allgemein die Hinwendung zum kulturellen Erbe der Regionen und Kommunen. Auf der regionalen und lokalen Ebene schlug sich der Wunsch, das traditionelle Erbe zu bewahren, vor allem in der Gründung von Heimatmuseen nieder. Besonders in Baden-Württemberg und Bayern kam es zu einer boomartigen Ausbreitung solcher Museen, häufig ohne dass sich die Verantwortlichen der Gemeinden und des Landes über die langfristig notwendigen Aufwendungen für Unterhalt und Betrieb im Klaren waren. Das programmatiche Ziel der sozialliberalen Ära, eine kulturelle Grundversorgung der gesamten Bevölkerung

75 Mai, Expositionen, S. 72 ff.

76 Vgl. die Rezension von Hartmut Boockmann: Stadt im Wandel. Ausstellungsrezension. In: Kunstchronik 39 (1986) S. 1-11, dort S. 1: »Wo originale Gegenstände aus der Vergangenheit gesammelt werden, hat man es mit einem Kunstmuseum zu tun, während ein Arrangement von Fotokopien und Papier und Kopien anderer Art eine historische Ausstellung charakterisieren.«

sicherzustellen, spielte beim Museumsboom der 1970er und 80er Jahre eine große Rolle. In späteren Jahren fügte sich der Trend zum Heimat- und Regionalmuseum in die Modeströmungen des Regionalismus und Folklorismus ein, deren Popularität sich unter anderem im großen Erfolg der Fernsehserie »Heimat« zeigte.⁷⁷

Auf der Bundesebene war es Ende der 1960er Jahre zu einem grundlegenden Wandel des politischen Klimas gekommen, der auch für das Museums- und Ausstellungswesen von Bedeutung war. Der Regierungsantritt der sozialliberalen Koalition 1969 hatte die Scheu vor nationalen Themen verringert, so dass sich auch Museen und Ausstellungsmacher wieder an sie heranwagten. Die 1971 im Berliner Reichstagsgebäude eröffnete Ausstellung »Fragen an die deutsche Geschichte« bildete einen Meilenstein auf dem Weg zu einem Nationalmuseum, der nach der Wiedervereinigung mit neuer Energie beschritten wurde: 1991 wurde das Deutsche Historische Museum im Berliner Zeughaus, 1994 das Haus der Geschichte in Bonn eröffnet.

Die Ausstellung als zentrales Element städtischen Kulturlebens

Der Wunsch nach Abbau sozialer und psychologischer Barrieren, die dem Museumsbesuch entgegen stehen, wurde in den 1970er Jahren zu einem beherrschenden Motiv der Kulturpolitik. In museumsfachlichen Kreisen wurde diese Diskussion unter dem Schlagwort »Lernort oder Musentempel« geführt. Im Kielwasser der von Georg Picht propagierten Bildungsreform wurde die Sozialrelevanz der Museumsinhalte »hinterfragt«, die Alltagsferne der bildungsbürgerlichen Institution Museum kritisiert und »Kultur für alle« gefordert. In dieser Zeit formierte sich auch die Museumspädagogik,⁷⁸ eine Disziplin, welche die Schwellen zwischen Außen und Innen des Museums – räumlich und sozial verstanden – abbauen sollte. Diese egalisierende, vom Gedanken der Chancengleichheit getragene Tendenz entsprach einem internationalen Trend, der stärker als jemals zuvor die individuellen Bedürfnisse des Besuchers in den Vordergrund rückte. Generell wurden seit den 1970er Jahren die Voraussetzungen der Besucherwahrnehmung problematisiert und modifiziert. In diesen Zusammenhang gehört auch, dass interaktive Vermitt-

77 Korff, Aporien der Musealisierung, S. 62 ff.

78 Der Begriff der Museumspädagogik stammt allerdings aus den 1930er Jahren. Vgl. Hüther, Medienverbund, S. 61.

lungsformen in das mediale Repertoire der Ausstellungsmacher aufgenommen wurden.⁷⁹

Was die Verhältnisse in Deutschland betrifft, so ist das Museums- und Ausstellungswesen seit den 1980er Jahren in sich vielfältiger und inhaltlich offener geworden. Seine Präsenz in Presse und Öffentlichkeit hat einen vorläufigen Höhepunkt erreicht.⁸⁰ Die Überzeugung, dass auch sozialhistorische Inhalte, insbesondere die Lebenslage von Unterschichten, lohnende und notwendige Ausstellungsthemen sind, ist heute selbstverständlich. Dies hat sich nicht nur in Ausstellungen wie »Stadt im Wandel« (Braunschweig 1985), »Aufbruch ins Industriezeitalter« (Augsburg 1985) und »Leben und Arbeiten im Industriezeitalter« (Nürnberg 1987) gezeigt, sondern auch in der Gründung von Industrie- und Technikmuseen wie dem Landesmuseum für Technik und Arbeit in Mannheim (Eröffnungsjahr 1990) und dem Museum für Arbeit (Eröffnungsjahr 1997) in Hamburg. Aber auch exotische (z.B. die Kulturen in China und Altmeiko), kulturanthropologische (»Sehsucht«, Bonn 1993; »Krank Warum?«, Dresden 1995) und schließlich naturwissenschaftliche Themen (Gen-Welten 1998, Dresden/Bonn/München/Mannheim/Vevey) erfreuen sich seit den 1980er Jahren einer großen Beliebtheit bei Ausstellungsmachern und -besuchern. Insgesamt gesehen ist die Ausstellung, vor allem die zeitlich begrenzte Sonderausstellung, zu einem Kristallisierungspunkt und Schlüsselmedium städtischen Kulturlebens geworden, das die ganze Vielfalt der überhaupt denkbaren Kultur- und Wissenschaftsthemen auszuloten versucht.

Event-Kultur

Legten die reformerischen Kräfte der 1970er und 80er Jahre besonderen Wert auf Einebnung der Unterschiede zwischen Museum und Alltag, so betont eine gegenläufige, noch heute wirkungsmächtige Tendenz das besondere, außeralltägliche des Museums- und Ausstellungsbesuchs, macht diesen aber auch zur konsumierbaren Ware, wodurch seine Außeralltäglichkeit wiederum relativiert wird. Der Erwerb des Produktes Ausstellungsbesuch steht grundsätzlich jedem offen und verspricht mindestens ebenso viel Vergnügen wie Bil-

79 Dazu François Dagognet: *Quel musée demain?* In: Jacques Heinard und Roland Kaehr: *Temps Perdus Temps Retrouvé*. Neuchatel 1985, S. 99-109.

80 In dieser Hinsicht lohnt die Lektüre des gerade in ausstellungshistorischer Hinsicht sehr dichten und materialreichen Aufsatzes von Grütter, *Zur Theorie historischer Museen und Ausstellungen*, bes. S. 180 ff.

dung. Das Ausstellungswesen ist auf dem Wege, zu einem Teil der Kulturindustrie zu werden, die ihre Produkte absetzen will.

Es ist in diesem Zusammenhang charakteristisch, dass die so genannte Event-Kultur seit einigen Jahren eine Grundströmung des kulturellen Lebens in Deutschland bildet.⁸¹ Sie setzt vor allem auf spektakulär inszenierte Ereignisse und lässt dadurch den programmatischen Gedanken der kulturellen Grundversorgung, der die 1970er und 80er Jahre bestimmte, verblassen. Die Event-Kultur äußert sich nicht zuletzt in einem Ausstellungsgigantismus. Als typisch in vielerlei Hinsicht erwiesen sich Vorbereitung und Durchführung der Weltausstellung EXPO2000 in Hannover mit ihren zahlreichen Ausstellungspavillons, vor allem aber dem Themenpark, einer Riesenausstellung auf einer Fläche von circa 100.000 qm. Die EXPO2000 präsentierte sich als eine gigantische Unterhaltungs- und Ausstellungsmaschinerie, die unter dem vagen Motto »Mensch-Natur-Technik« stand. Die bis zum Abschluss der EXPO nicht verstummenden Zweifel am Sinn der Riesenveranstaltung erwiesen sich aus der Perspektive der Museen als berechtigt, weil sich die einst fruchtbare Verbindung von Weltausstellung und Museum nicht wiederholen ließ. Von so genannten Nachnutzungskonzepten profitierten in erster Linie Agenturen und Erlebnisparks, nicht aber die Museen.

Nicht nur die Großausstellungen betonen die Differenz zum Alltag und nutzen dies als Verkaufsargument. Auch die Science Centres, die nach großen Anlaufschwierigkeiten nun auch in Deutschland Fuß zu fassen scheinen, stilisieren den Museumsbesuch zu einer Tat für abenteuerliche Herzen. »Sie befinden sich außerhalb des Universums. Hier betreten sie es!«, steht effektvoll über dem Eingang des UNIVERSUMS, eines neueren Science Centres in Bremen. Dies ist insofern bemerkenswert, als die Science Centre-Bewegung in einer Zeit entstanden war, als gerade die Einebnung der Unterschiede zwischen Museum/Ausstellung und Alltag propagiert wurde.

Eine typische Auswirkung der Event-Kultur auf das Ausstellungswesen ist die gestiegene Bedeutung szenographischer Mittel – vor allem in Sonderausstellungen. Sogar für die naturwissenschaftlichen Ausstellungen, die sich traditionellerweise durch einen eher nüchternen Stil auszeichnen, ist die Inszenierung wieder salonfähig geworden, auch wenn sie nicht unumstritten ist.⁸² Dabei scheuen die Gestalter vor kräftigen Effekten nicht zurück und

81 Zu den allgemeinen Tendenzen im Museumswesen seit den 1980er Jahren vgl. Korff, Zeitpunkt, S. 69 ff.

82 Vgl. in diesem Zusammenhang die kritisch-distanzierte Rezension Rainer Flöhls

bringen sozusagen einen Schuss Jahrmarkt in das Bildungswesen. Im Deutschen Hygiene-Museum in Dresden lief der Besucher der Ausstellung »Gen Welten« (1998) durch eine überdimensionale Spritze in einen Bereich hinein, der das menschliche Blut behandelte. Gerade der neue Mut zur Inszenierung hat dazu beigetragen, dass die in Deutschland besonders breite Kluft zwischen »hochwertiger« und »niedriger« Kultur, zwischen bildungsbürgerlichem Dünkel und Massenvergnügen schmäler werden konnte und das Museums- und Ausstellungswesen viel von seinem elitären Ruf verloren hat. Mit Sicherheit ist ein nicht unwesentlicher Teil des Publikumserfolges deutscher Museen und Ausstellungen in den letzten Jahren auf diesen inszenierungs-freudigen Stil zurückzuführen.

Neue Tendenzen des Ausstellungswesens

Mit Blick auf die inhaltliche Entwicklung des Ausstellungs- und Museumswesens heute ist der Einfluss der als »Postmoderne« bezeichneten Strömung hervorzuheben. Dies zeigt sich in der gestiegenen Wertschätzung des Fragmentarischen und Assoziativen, eine Geisteshaltung, die mit großer Skepsis gegenüber wissenschaftlichen Dogmen und Wahrheitsansprüchen sowie systematischen Gliederungsprinzipien verbunden ist. Neben dieser Tendenz ist es vor allem das Betreiben, Wissenschaft allgemein verständlich zu machen und auch das Verständnis für sie zu erhöhen, das die inhaltliche Ausrichtung bestimmt. Dabei sind amerikanische und britische Vorbilder des »Public Understanding of Science and the Humanities« (PUSH) richtungweisend. Verständlichmachung von Wissenschaft heißt in diesem Zusammenhang nicht mehr, dass enzyklopädisches Wissen ausbreitet wird. Vielmehr sollen Lernbarrieren verschwinden, Komplexität reduziert und Dinge auf den Punkt gebracht, Abstraktes veranschaulicht, der Besucher einbezogen und nicht zuletzt der Vergnügungsanteil beim Gang durch die Ausstellung vergrößert werden.⁸³

Was die Wissenschaftlichkeit der heutigen Ausstellungen anbelangt, so äußert sie sich nicht selten in einer Selbstreflexivität, welche die historische und soziale Bedingtheit des ausgestellten Wissensstands selbst zum Ausstellungsthema macht. Ein Beispiel hierfür war die umstrittene, gleichwohl sehr erfolgreiche Wehrmachtausstellung des Hamburger Institutes für Sozialfor-

zur Sonderausstellung »Gen-Welten«. Ders.: Staunen statt urteilen. In: FAZ vom 29.05.1998.

83 Dazu A. Lepenies, Wissen vermitteln im Museum, bes. S. 42.

schung, in deren überarbeiteter Fassung auch der Entstehungsprozess der Ausstellung selbst berücksichtigt worden ist.⁸⁴

Entgrenzung des Museums

In den letzten Jahren ist in Deutschland eine Tendenz zur Dezentralisation des Museumswesens deutlich geworden, die sich in der Auslagerung von Sammlungsbeständen und der Einrichtung von Ausstellungsdependancen fernab vom Mutterhaus äußert. Das Deutsche Museum beispielsweise hat seinen Zweigmuseen in Schleißheim und Bonn im Mai 2003 ein weiteres nahe der Münchner Theresienwiese hinzugefügt, das so genannte »Verkehrszentrum«. Das Haus der Geschichte in Bonn hat 1999 ein Zweigmuseum in Leipzig eröffnet, das Zeitgeschichtliche Forum. Die Tendenz zur Dezentralisation hat auch dazu geführt, dass Wanderausstellungen eine größere Rolle im Kulturgeschehen spielen.⁸⁵ Die Bedeutung der Mutterhäuser wird dadurch relativiert.

Parallel zu diesem Prozess der Dezentralisation sind heute Anzeichen einer Entgrenzung des Museums feststellen, das heißt einer Überwindung der konventionellen, sich an den Ausmaßen des Gebäudes oder der Fläche orientierenden Konturen der Institution. Dabei wird versucht, das Museum in

84 A.a.O., S. 46. Ob allerdings der von Lepenies verwendete Begriff des »konstruktivistischen Museums« geeignet ist, die aktuelle Museumslandschaft überschaubarer zu machen, muss bezweifelt werden. Der Begriff bleibt unklar. Ist damit nun gemeint, dass sich das Museum der philosophischen Schule des Konstruktivismus verpflichtet fühlen sollte? Wenn Selbstreflexivität zu den Charakteristika dieses Museumstyps zählt, wie Lepenies auf S. 55 betont, auf welche Aspekte des »Selbst« bezieht sich diese Reflexivität? Auf die Ausstellungsinhalte im Sinne einer Berücksichtigung der Kontextabhängigkeit von Wissenschaft, oder auf die Methode der Wissensvermittlung im Sinne einer Einbeziehung des Besuchers (beide Formen der Selbstreflexivität sind keineswegs neu)? Auch dass sich der Besucher sein Ausstellungserlebnis selbst »konstruiert«, ist nicht neu, sondern liegt im Wesen des Mediums Ausstellung, so dass dieses Merkmal nicht als Kriterium eines besonderen Ausstellungstyps taugt.

85 Es sei hier nur auf die Wanderausstellungen des Hauses der Geschichte in Bonn verwiesen, das im Jahr 2002 sechs Wanderausstellungen in 25 Museen und anderen Kultureinrichtungen zeigte. Vgl. Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): *Tätigkeitsbericht 2001-2002*. Freiburg i. Br. 2003, S. 35 ff.

den Alltag auszulagern, anstatt – wie es noch in den 1970er Jahren propagiert wurde – den Alltag ins Museum zu holen. Es ist, als wäre diese Tendenz auf den Fluchtpunkt eines offenen Museums hin ausgerichtet, »in dem die Sammlung die Totalität des Erbes ausmacht, das Gebäude die Totalität des Territoriums und das Publikum die Totalität der Bevölkerung«.⁸⁶ Im Gegensatz zur Tendenz, das Außergewöhnliche des Museums- und Ausstellungsbesuches hervorzuheben, wird die Differenz zwischen Ausstellung und Alltag, Gezeigtem und Welt hier bewusst klein gehalten. Bei Museumskonzepten der »Neuen Museologie« wie den »Ecomusées«⁸⁷ oder dem »integrated museum«⁸⁸ wird dies besonders deutlich. Betonen die Ecomusées vor allen den ursprünglichen Kontext des Exponates, indem sie auf dessen Dislokation bewusst verzichten und für eine Musealisierung am historisch überlieferten Ortszusammenhang plädieren, so legt das Konzept des »integrated museum« besonderen Wert auf die soziale Offenheit der Institution, auf seine Ausrichtung an der Lebenswelt und dem Erwartungshorizont der Besucher.

Innovationsversuche im Sinne einer Aufhebung der Differenz von Ausstellung und Alltag gehen heute aber auch von Institutionen aus, die dem Museumswesen nicht unbedingt verbunden sind, wodurch einmal mehr zutrage tritt, dass Musealisierung zu einer Grundtendenz der Epoche geworden ist. Vor allem Firmen äußern immer mehr Interesse daran, das Innenleben ihres Unternehmens auf eine kontrollierte Art und Weise vorzuzeigen und für den Blick interessierter Besucher – die vor allem als potenzielle Kunden gesehen werden – zu öffnen. Neu ist diese Tendenz nicht, hatte doch schon General Motors 1933 eine komplette Produktionsstraße in die Automesse nach Chicago verlagert. Während dieser Messe war weiter produziert worden; die Besucher hatten dies hinter einer Glasscheibe verfolgen können.⁸⁹ Heute versucht man, den Erlebniswert beispielsweise eines Autokaufs dadurch zu steigern, dass man die Teilhabe und Zeugenschaft des Kunden am Produktions-

86 Hochreiter, vom Musentempel zum Lernort, S. 238.

87 Gottfried Korff: Die »Ecomusées« in Frankreich – eine neue Art, die Alltagsgeschichte einzuholen. In: Die Zukunft beginnt in der Vergangenheit. Museums geschichte und Geschichtsmuseum. Herausgegeben von Mitarbeitern des Historischen Museums Frankfurt. Frankfurt a.M. 1982, S. 78-88.

88 Der Begriff stammt von Kenneth Hudson. Ders.: Museums for the 1980ies. A Survey of Trends. Paris/London 1977, dort S. 15 ff.

89 Lutz Engelke: Die Zukunft hat keine Bilder. In: Museumskunde 66 (1/2001), S. 37-42, dort S. 38.

prozess suggeriert. Dies ist in der Gläsernen Manufaktur der Volkswagen AG in Dresden der Fall, wo der Kunde die Entstehung seines persönlichen Phaetons verfolgen darf. Ob dieser kommerziell motivierte Versuch, einen Ausschnitt der Arbeitswelt ohne mediale Brechung zu zeigen, einer Authentizitätsprüfung standhalten kann, erscheint allerdings zweifelhaft. Die Produktion, die der Besucher beziehungsweise Kunde verfolgen kann, ist inszeniert und verdient den Namen Produktion kaum mehr. Die wesentlichen Schritte der Produktion erfolgen entweder dezentral in der Zulieferindustrie, oder sie entziehen sich nach wie vor dem Blick des Besuchers. Solche Werbeaktionen können das synekdochische Prinzip des Ausstellens nicht aushebeln. Die Schnittmenge von Wirklichkeit und Ausstellung kann sehr groß werden, eine Differenz aber – und sei es auch nur in Form von Texttafeln oder Hinweisschildern zur Lenkung des Besucherstroms – wird es immer geben.

Die neuen Medien als Herausforderung?

Anfang der 1990er Jahre wurde Multimedia zu einem Zauberwort des Ausstellungswesens, das für eine wesentliche Bereicherung der eingesetzten Medientechnik stand. Viele Ausstellungen – man denke an die Anfang der 1990er Jahre eröffneten Abteilungen des Deutschen Museums zur Telekommunikation und zur Mikroelektronik – wurden digital hochgerüstet. Heute, nach den ausstellungstechnischen Materialschlachten des Jahres 2000 (Sieben Hügel, EXPO 2000, Auto-Stadt Wolfsburg), scheint die Digitaleuphorie ihren Höhepunkt überschritten zu haben. Nach ernüchternden Erfahrungen mit den technischen und didaktischen Aspekten und angesichts knapper Budgets scheinen die klassischen Medien des Museums wieder gleich berechtigt neben die Hypermedien zu treten: das dreidimensionale Exponat, der gedruckte Text und die personale Vermittlung durch Vorführ- und Aufsichtspersonal. Der Kunsthistoriker Horst Bredekamp hat vor kurzem im Wissenschaftskolleg zu Berlin die »Stunde der Objekte« ausgerufen, da die These von der »Virtualität allen Seins« zusammengebrochen sei.⁹⁰

Anders ist der Ausbreitung der Internet-Technologie seit Mitte der 1990er Jahre zu bewerten. Auf Grund dieser epochalen mediengeschichtlichen Zäsur können Museen endgültig nicht mehr von sich behaupten, als Ort des permanenten Zeigens etwas Besonderes zu sein. Parallel zur Totalmusealisierung der Gesellschaft, die schon ganze Industrieviere erfasst hat, und vor

90 Dazu Arno Orzessek: Das Ding kehrt zurück. In: Süddeutsche Zeitung vom 11. Juli 2003, S. 14.

dem Hintergrund einer ohnehin schon allgegenwärtig erscheinenden Werbung heizt das World Wide Web die Inflation des öffentlichen Zeigens weiter an. Nahezu alles scheint heute dem Zwang zu unterliegen, sich ständig weltweit zu zeigen, wobei man gerade im Internet der Illusion eines umfassenden Bildes und der lückenlosen Information unterliegen kann. Umso eher stellt sich für die Museen und ausstellenden Institutionen die Notwendigkeit, sich mit ihren spezifischen Inhalten und Erlebnisangeboten – und weniger als fest umrissener Raum – gegen die Konkurrenz der Medien zu behaupten und die Qualität des Zeigens zu sichern.

Die neue Einheit von Sammeln und Ausstellen

Für die Antike und das Mittelalter ist es kaum möglich, Sammeln und Ausstellen zu trennen. Das Gesammelte wurde gezeigt, und das Gezeigte wurde gesammelt; die Übergänge von sammelndem Zeigen und zeigendem Sammeln waren fließend. Erst in der Frühen Neuzeit entstand die uns heute geläufige Dichotomie von Sammeln und Ausstellen. Heute scheint sich der Kreis zu schließen. Die Bereiche des Sammelns und des Ausstellens nähern sich einander so an, dass die Grenze zwischen ihnen mitunter nur noch schwer auszumachen ist. Dabei verschmelzen bei rechtem Lichte betrachtet nicht Sammeln und Ausstellen zu einer Einheit, sondern das Ausstellen verdrängt das Sammeln beziehungsweise nimmt es in sich auf. Sammlungen werden für das Publikum geöffnet und mutieren zu Ausstellungen, wie das Beispiel des Übermaxx zeigt, des neuen Schaudepots des Bremer Überseemuseums. Sonderausstellungen, Erlebnisparks und Science Centres entstehen nur selten auf der Basis einer permanenten Sammlung, aus der Exponate entnommen werden, sondern in der Regel als Veranstaltungen, deren Organisatoren entweder ohne Alte Objekte auskommen oder sich die gewünschten materiellen Zeugnisse je nach Interessenlage aus Museen der ganzen Welt zusammen klauben, um sie gegebenenfalls nach Abbau der Ausstellung wieder zurück zu schicken.

Letztlich ist dies gleich bedeutend mit einer Krise des musealen Sammelns. Diese Krise schlägt sich unter anderem in der Verwahrlosung bedeuter Sammlungen nieder.⁹¹ Über die Hälfte der Museumsobjekte, dies ergab eine Umfrage, ist dringend restaurierungsbedürftig.⁹² Heute können

91 Dazu der Artikel von Katja Thimm: Pleitegeier Archaeopteryx. In: Der Spiegel. Nr. 44/28.10.2002, S. 172-175.

92 Die Umfrage wurde von Museumsämtern und -verbänden der Bundesländer ge-

sich Institutionen profilieren, die zwar ausstellen, aber keine oder keine bedeutende Sammlung haben. Hierzu zählen nicht nur die Science Centres. Auch Häuser wie die Kunst- und Ausstellungshalle in Bonn und der Gropius-Bau in Berlin sind typisch für diese Tendenz.

Auch durch die Hypermedien hat der Gegensatz von Sammlung und Ausstellung an Schärfe verloren. Wenn die Aussage oder Unterhaltsamkeit eines Sammlungsobjektes vermittelt wird, so muss dieses nicht mehr notwendigerweise in der Ausstellung anwesend sein. Die Internet-Technologie schließlich hat die Möglichkeit eröffnet, Ausstellungen im Cyberraum, ohne reales Pendant zu zeigen.⁹³ Ein Beispiel ist das Museum of Jurassic Technology (Die Internet-Anschrift lautet: www.mjt.org). Aber auch die Arbeiten des telematischen Künstlers Roy Ascott mit der Vision eines »neuronalen Museums« loten die Möglichkeiten aus, das konventionelle Museum durch digitale Technik zu überwinden.⁹⁴

Diese Entwicklungen wirken sich gravierend auf das Verhältnis von Ausstellung und Sammlung, von Zeigehandlung und Referenzobjekt aus. Letztlich befördern sie die weitere Loslösung des Mediums Ausstellung von der Institution Museum, einen Prozess, der in vollem Gange ist und mittel- bis langfristig betrachtet zum Tod des Museums in seiner uns heute geläufigen Form führen kann.

meinsam mit dem Deutschen Museumsbund und dem Institut für Museumskunde durchgeführt. Vgl. Pressemitteilung des Deutschen Museumsbundes vom 22. November 2002.

- 93 Zu diesem Gesichtspunkt vgl. Rosemarie Beier-de Haan: Post-national, trans-national, global? Zu Gegenwart und Perspektiven historischer Museen. In: Hans-Martin Hinz (Hg.): Das Museum als Global Village. Versuch einer Standortbestimmung am Beginn des 21. Jahrhunderts. Frankfurt a.M. 2001, S. 43-63, dort S. 47.
- 94 Zu Roy Ascott und den Arbeiten anderer Künstler vgl. Hünnekens, Expanded Museum, S. 135 ff.

