

3. DIE MUSEALE KOMMUNIKATION

Mit der zunehmenden Bedeutung von Bildung in Ausstellungen definieren sich Museen nicht nur als Ort der Aufbewahrung, sondern auch als Orte der Kommunikation. Die Vermittlung von Botschaften findet in Ausstellungen auf mehreren Ebenen und in mehrere Richtungen statt. Grundlegende Punkte skizziere ich im Folgenden.

Museale Kommunikation bildet eine Form der Massenkommunikation. Sie ist ein Prozess der Vermittlung von Botschaften und Informationen. Bei einer elementaren Betrachtung des Kommunikationsprozesses steht auf der einen Seite der Absender und auf der anderen Seite der Empfänger der Botschaft. Die Grundform der musealen Kommunikation besteht im Ausstellen von interpretierten Objekten und dem Anleiten der Besucher, die abgesendete zusammengesetzte Botschaft aufzunehmen.¹ Darüber hinaus kann die museale Kommunikation auch durch andere Medien stattfinden, durch alle Arten von Publikationen, durch Video- und Audiomaterial, sowie durch Vorträge oder organisierte Veranstaltungen im Museum. Diese Arten der Kommunikation sind nicht ausschließlich an den Museumsraum gebunden. Die Entwicklung des virtuellen Museums, welches als Ergebnis der Entwicklung von Computertechnologie und Datenvernetzung immer aktueller wird, schuf weitere Formen der Kommunikation.²

- 1 Maroević, Ivo: Museumsausstellungen – Museologische Herausforderung. (unveröffentl. Skript) Zagreb 2001, S. 3.
- 2 Das Medium baut traditionell auf die Authentizität und Materialität seiner Objekte. Seit einigen Jahren werden zunehmend digitale Medien, die im Gegensatz dazu auf dem Prinzip der Simulation basieren, in Ausstellungen eingesetzt. Damit eröffnen sich zahlreiche Fragen. An erster Stelle wird diskutiert, ob die Neuen Medien das Museum bereichern oder gefährden. Einen sehr ergiebigen Beitrag zu dieser Diskussion lieferte Anja Wohlfromm in ihrer Diplomarbeit, in der sie sich in einem Kapitel speziell mit Museen und „Hypermedien“ befasst und dabei auch auf „Virtuelle Museen“ eingeht. Wohlfromm, Anja: Museum als Medium. Neue Medien in Museen. Überlegungen zu Strategien kultureller Repräsentation und ihre Beeinflussung durch digitale Medien. Köln 2002.

Da meist ein Partner im musealen Kommunikationsprozess abwesend ist, ergibt sich die Schwierigkeit festzustellen, ob der Kommunikationsprozess funktioniert und die Botschaften die Empfänger erreichen und diese sie auch verstehen können. Oft entspricht die Ebene, auf der sich Ausstellungen mitteilen, nicht der Ebene der Empfänger. Ein wesentlicher Grund hierfür liegt darin, dass die für Gestaltung und Formulierung der Kommunikationsinhalte Verantwortlichen sich in der Sprache und mit dem Präzisionsanspruch der Fachwissenschaften ausdrücken und damit das Ziel, den Laien anzusprechen, verfehlen können.

In den späten sechziger Jahren unternahm Cameron den Versuch, kommunikationstheoretische Überlegungen auf die museale Kommunikation zu übertragen. Damit entfachte er eine lebhafte Diskussion, die bis heute andauert.³ In der Folgezeit wurden unterschiedliche Modelle entwickelt.⁴ Im Wesentlichen kristallisierten sich zwei Hauptkritikpunkte am einfachen Absender – Empfänger – Kommunikationsmodell heraus.

Zum einen wurde kritisiert, dass die Empfänger, also die Ausstellungsbesucher, lediglich eine passive Rolle einnehmen. Außerdem vernachlässigte dieses einfache Modell die Verschiedenartigkeit der Empfänger und die Tatsache, dass das Publikum aktiv die Botschaften in Abhängigkeit von sozialer Herkunft und Bildungshintergrund interpretiert. Als Antwort auf diese Kritik integrieren modifizierte Modelle eine *Feedback-Schleife*, die dem Besucher die Möglichkeit gibt, auf die Gestaltung der Botschaften Einfluss zu nehmen.

Der zweite wesentliche Kritikpunkt am einfachen Kommunikationsmodell bestand darin, dass der Kommunikationsprozess innerhalb des Ausstellungsteams ebenfalls linear verläuft. Dies spiegelt sich darin wider, dass die verschiedenen Aufgabenbereiche isoliert voneinander arbeiten. Im linearen Modell übernimmt der Kurator die alleinige Aufgabe der Formulierung der Ausstellungsinhalte. Dies geschieht meist ausschließlich im Hinblick auf wissenschaftliche Fragestellungen ohne Berücksichtigung anderer Aspekte, so zum Beispiel gestalterische oder museumspädagogische Belange. Die Vernachlässigung der Besucherper-

- 3 Cameron, Duncan F.: A Viewpoint: The Museum as a Communications System and Implications for Museums Education. In: Curator. 11. (1968) Heft 1. S. 33-40.
- 4 Einen guten Überblick zu kommunikationstheoretischen Überlegungen und deren Übertragbarkeit auf Museen siehe Hooper-Greenhill, Eilean: Communication in Theory and Practice. In: Hooper-Greenhill, Eilean (Hrsg.): The Educational Role of the Museum. London 1994, S. 28-43.

spektive geht zwangsläufig damit einher. Von den Gestaltern wird erwartet, die Ideen des Kurators gut zu verpacken. Dies reduziert deren Aufgabe auf technische und funktionale Aspekte. Ähnliches gilt für die Arbeit der Museumspädagogen. Ohne die Möglichkeit zur gestalterischen sowie inhaltlichen Einflussnahme auf das Konzept wird diesen nach Fertigstellung der Ausstellung die Aufgabe übertragen, ein Vermittlungskonzept zu entwickeln.

„The educator is brought into the process at far too late a stage to contribute to planing, and is forced into a remedial role, making the best of a bad job once the exhibition has opened, (re)interpreting it for those people who take part in events or activities.“ (Hooper-Greenhill 1994, S. 38)

Unter Berücksichtigung dieser Kritikpunkte schlägt der Besucherforscher Miles⁵ ein flexibles Modell für die Produktion von Ausstellungen vor, welches in allen Entwicklungsstadien Besucherforschung integriert. Unterschieden werden kann zwischen drei Phasen der Ausstellungsevaluation.⁶ Am Anfang stehen die *Vorab-Evaluationen*, die bereits vor Konzipierung einer Ausstellung beginnen.⁷ Dabei versucht man, sehr frühzeitig im Planungs- und Zielfindungsprozess relevante Informationen von und über Zielgruppen zu gewinnen, zum Beispiel über deren Vorstellungsbild von Thema und Inhalt einer Ausstellung. Dieses Wissen über Vorkenntnisse, Besuchsabsichten und Präferenzen bildet eine Basis zur Entwicklung alternativer Gestaltungsmöglichkeiten. *Formative Evaluationen* begleiten den Entwicklungsprozess einer Ausstellung.

- 5 Roger Miles, geb. 1937, kam nach seinem naturwissenschaftlichem Studium und diverser Museumserfahrungen 1968 zum British Museum in London, welches sich unter seiner Mitwirkung zu einem Publikumsmagneten entwickelte. Konsequent nutzte er die Möglichkeiten der Besucherforschung und setzte dies in den Ausstellungen um. In Theorie und Praxis setzte er Maßstäbe. Diese Ergebnisse hielt er in zahlreichen Veröffentlichungen fest, darunter das bedeutende Buch „The Design of Educational Exhibits“ (London, 1982).
- 6 Eine zusammenfassende Beschreibung mit gutem Überblick siehe Greweck, Duncan: Before, During and After: Front-end, Formative and Summative Evaluation. In: Lord, Barry/Lord, Gail D. (Hrsg.): The Manual of Museum Exhibitions. Walnut Creek/Lanham/New York/Oxford 2002, S. 44-53.
- 7 Eine ausführliche Darstellung und Diskussion dieser Methode siehe Klein, Hans-Joachim (Hrsg.): Front-End Evaluation – ein nichtssagender Name für eine vielsagende Methode. Karlsruhe 1993.

Ausgewählte Zielgruppen prüfen Ausstellungskomponenten. Anhand dieser Prototypen kann zum Beispiel kontrolliert werden, wie diese benutzt werden oder ob Texte verständlich sind. Die daraus resultierenden Ergebnisse können zu Verbesserungen führen. Die *summative Evaluation* erfolgt nach Eröffnung einer Ausstellung. Neben demographischen Angaben zu den Besuchern nach Alter, Geschlecht, Wohnort und Ausbildungsstand fragt sie meist nach Besuchsmotivation und Erwartungen sowie nach einer Bewertung bestimmter Ausstellungseinheiten oder Serviceleistungen im Ausstellungsumfeld. Außerdem dient sie zur Ermittlung der Wirkung von öffentlichkeitswirksamen Maßnahmen. Besucherorientierung und Besucherforschung sind somit zwei sich bedingende Variablen. Wird Besucherorientierung als Ziel formuliert, muss zugleich der Besucherforschung ein dementsprechend hoher Stellenwert eingeräumt werden.

Kapitel drei und vier dieser Arbeit⁸ bilden die wissenschaftliche Fundierung für die Ausstellungsanalyse in Kapitel sechs. Da die theoretischen Überlegungen nicht losgelöst von der Praxis der Ausstellungsgestaltung formuliert werden sollen, entwickle ich im Anschluss an die Erörterung kommunikativer Strategien als eine Art reflektorische Zusammenfassung einen Fragenkatalog zur Ausstellungsanalyse. Anhand kommunikativer Strategien stelle ich einzelne Komponenten vor, die in den Gestaltungsprozess einfließen und für jede Form der Präsentation relevant sein können, unabhängig davon, ob diese einen narrativen, künstlerischen oder partizipativen Ansatz verfolgen. Diese genannten Präsentationsstrategien stelle ich vor und zeige, wie in unterschiedlicher Gewichtung kommunikative Strategien in eine Gesamtdramaturgie eingebunden werden können.

3.1 Die Gestalter der Botschaft – das Ausstellungsteam

Die diffuse Rolle der Museumspädagogik im Ausstellungsteam

Ausstellungen werden von Menschen gemacht, insofern sind sie von deren Handschrift, Absichten und Überzeugungen geprägt. Idealerweise werden Ausstellungen in einem Team entwickelt, welches sich aus meh-

⁸ In Kapitel vier werde ich mich der Frage der Interpretation widmen, die immer Teil von Ausstellungen ist.

renen Kompetenzen zusammensetzt. Die klassische Variante eines Teams bildet sich aus Vertretern der jeweiligen Fachwissenschaft, der Gestaltung und der Pädagogik.⁹ Seit den siebziger Jahren, in denen sich die Museumspädagogik vor allem der Entwicklung des außerschulischen Lernorts Museum widmete, hat sich das Spektrum museumspädagogischer Aufgaben wesentlich erweitert. Trotzdem ist die Integration von Museumspädagogen in das Ausstellungsteam bis heute eine Ausnahme geblieben, anstatt selbstverständlich zu sein.

Im Jahr 1971 wurde mit dem ausstellungsdidaktischen Experiment „Dürer-Studio“ die Diskussion eingeleitet.¹⁰ Dieses mit großer Breitenwirkung durchgeführte Projekt bestätigte die Meinung der Verantwortlichen, dass „Ausstellungsdidaktik heute zu den wesentlichen Arbeitsbereichen der Museumspädagogik gehört.“¹¹ Dreißig Jahre später, im Jahr 2001, stand das Thema während einer Fachtagung des Bundesverbandes Museumspädagogik erneut im Zentrum der Diskussion. Von Seiten der Museumspädagogen war aufgrund der mangelnden Integration bei Ausstellungsgestaltungen eine große Unzufriedenheit zu spüren. Abermals wurde festgestellt:

„Voraussetzung für eine objektbezogene, museale Kommunikation ist die uneingeschränkte interdisziplinäre Zusammenarbeit von Kuratoren und allen, die mit der Gestaltung beschäftigt sind: Besucherforschung und Marketing, Personal, Pädagogen, Techniker und Multimedia-Spezialisten, Lichtgestalter, usw. Offenheit und Kooperation zwischen den Kompetenzen muß vorhanden sein.“¹²

- 9 In Abhängigkeit von der Größe der Ausstellung kann es sein, dass bei sehr kleinen Ausstellungen diese Kompetenzen eine Person in Personalunion übernehmen muss. Bei großen Ausstellungen erweitert sich dieses Kernteam um weiteres Fachpersonal, so arbeiten temporär im Entstehungsprozess einer Ausstellung zum Beispiel auch Restauratoren, Techniker, Schreiner, Schlosser etc. mit.
- 10 Das „Dürer-Studio“ war eine didaktische Ausstellung als Ergänzung zur Dürer-Ausstellung „1471 Albrecht Dürer 1971“ im Germanischen Nationalmuseum anlässlich des Dürer-Jahres 1971.
- 11 Kunstpädagogisches Zentrum im Germanischen Nationalmuseum (Hrsg.): Zum Beispiel Dürer-Studio. Dokumentation und Kritik eines ausstellungsdidaktischen Experiments. Ravensburg 1972, S. 7.
- 12 Lindner, Ulrike: Bericht zur Fachtagung des Bundesverbandes Museumspädagogik e.V. vom 04.–07.10.01 in Berlin: Zeitzeichen – Leitzeichen – Kommunikation im Museum. In: Landesarbeitskreis für Museumspädagogik Bayern e.V. 23. Mitgliederrundschreiben. (2001), S. 3.

Einhellige Meinung herrschte darüber, dass Didaktik als wissenschaftliche Grundlage unverzichtbar sei und die stummen Exponate durch die Regie des Präsentierens und Inszenierens zum Sprechen zu bringen seien. Ebenso ungeteilte Zustimmung erhielt die Forderung nach einer professionell arbeitenden Museumspädagogik, die eng mit dem Ausstellungsmanagement kooperiert. Die Aktualität des bereits vor drei Jahrzehnten vorgebrachten Anliegens ist offensichtlich, dennoch stehen diesem eine sehr geringe Anzahl an realisierten Ausstellungsprojekten unter Mitwirkung von Museumspädagogen gegenüber. So scheint es nahe liegend zu ergründen, worin die Ursachen liegen, dass Museumspädagogen nach wie vor eher eine Randposition im Bereich der Ausstellungsgestaltung einnehmen.

Die Art und Weise, wie sich Museumspädagogen ins Team einbringen können, pendelt zwischen zwei Polen. Der eine Pol besteht darin, dass der Museumspädagogik die Leitungsfunktion übertragen wird. Inhaltliche Gliederung sowie Objektauswahl unterliegen ihrer Entscheidungsbefugnis und ihrem Verantwortungsbereich. Der Fokus auf die Besucher sowie kommunikative Elemente können so in den Vordergrund treten.¹³ Halbertsma¹⁴ sieht optimistisch eine unverkennbar wachsende Beteiligung von Museumspädagogen am Entwicklungsprozess von Ausstellungen. Er registriert, dass in vielen Fällen bei einer Kooperation von Konservator, Entwerfer und Museumspädagogen in einem Ausstellungsteam „dem pädagogischen Mitarbeiter nach einiger Zeit die Koordination der Ausstellungsprojekte übertragen wird!“¹⁵ Das andere Extrem ist, dass die museumspädagogischen Mitarbeiter nur am Rande an der Planung beteiligt werden. Museumspädagogen dürfen nach Fertigstellung des Ausstellungskonzeptes dieses mit einem Vermittlungskonzept bespielen, ohne jedoch noch auf Inhalt, Gliederung oder Objektauswahl Einfluss nehmen zu können. Beispielsweise fungiert die museumspädagogische Abteilung als Textwerkstatt, der die Objekttexte zur

13 Wie sich dieses dann in der Praxis darstellt, siehe Kapitel 3.3: Partizipativer Ansatz.

14 Nico Halbertsma ist Dozent an der Reinwardt Akademie, eine Fachhochschule für Museologie in Amsterdam. Er unterrichtet das Fach Museumskommunikation.

15 Halbertsma, Nico: Museumspädagogik – zwischen allen Stühlen ?!. In: Standbein Spielbein. (1998) Heft 50. S. 21.

Überarbeitung vorgelegt werden, um diese für den Laien verständlich zu machen. Der Konservator aber bleibt der Endverantwortliche.¹⁶

Während eines Gesprächs mit einer Mitarbeiterin bei der Ausstellung „Europas Mitte um 1000“¹⁷ kam letztere Praktikierweise sehr deutlich zum Ausdruck. Der Einflussnahme der Museumspädagogen auf gestalterische Aspekte in der Ausstellung selbst wurde deutlich eine Absage erteilt, basierend auf der Annahme, dass sich die Wünsche der Museumspädagogen mit denen der Kuratoren decken würden, da beide die Vermittlung im Auge hätten. Dass dies auch auf anderen Wegen erreicht werden kann, scheint nicht im Bereich des Denkbaren.

16 Dies ist auch die typische Form, wie es nach wie vor in Deutschland praktiziert wird. Diese eher konservative Haltung wird an manchen Orten durch die universitäre Ausbildung weiter gepflegt, so zum Beispiel am Institut für Kunstgeschichte in München, das von 2001 bis 2003 einen dreisemestrigen Aufbaustudiengang „Museums- und Ausstellungswesen“ anbot. Obwohl „Vermittlung“ auch als Ziel des Studienschwerpunktes aufgelistet war, lag der Hauptakzent im konservatorischen Bereich. Kommunikative Aspekte und Besucherorientierung in der Gestaltung fanden wenig Berücksichtigung, wie sich dieses dann auch in dem von den Studenten erarbeiteten Ausstellungsprojekt „Großer Auftritt – Piloty und die Historienmalerei“ in der Neuen Pinakothek im Jahr 2003 zeigte. Gegliedert nach kunsthistorischen Kriterien basierte die Präsentation auf einem traditionellem Konzept. Interpretationen durch gestalterische Akzentuierungen wurden vermieden, obwohl Gegenwartsbezüge und Aktualität des Historienmalers Piloty sich geradezu angeboten hätten. Die im Vorwort des Ausstellungskatalogs entwickelte spannende These, dass es eine ungebrochene Tradition des Erzählens von Geschichten in Bildern gebe und somit Piloty ein Vorläufer der Historienfilme sei, spiegelte sich nicht im Ausstellungskonzept wider. Dies hätte zum Beispiel als roter Faden in der Gestaltung dienen können und ein großes Potential an Möglichkeiten eröffnet. Mit der Integration des Mediums „Film“ hätten sich die Verbindungslinien zwischen der Gestaltungs-dramaturgie des Malers Piloty und zeitgenössischen Filmregisseuren über die vergleichende Betrachtung als kunsthistorische Methode aufzeigen lassen. Vgl. Baumstark, Reinhold/Büttner, Frank: Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei. München/Köln 2003.

17 Die Ausstellung „Europas Mitte um 1000“ vom 7.10.01–27.01.02 im Reiss-Museum in Mannheim war die dritte Station der 27. Ausstellung des Europarats, die als deutsch – polnisch – slowakisch – tschechisch – ungarisches Gemeinschaftsprojekt an sechs verschiedenen Ausstellungsorten gezeigt wurde.

„Für die Museumspädagogik wurde Platz gelassen. Da wir verschiedene Teams sind, hieß es, das sind die Möglichkeiten. Sie bekamen frühzeitig die Pläne und sollten überlegen, wie man dies ergänzt. Von vornherein war in der Mitte der Ausstellung ein Aktionsraum geplant mit verschiedenen Möglichkeiten, wie zum Beispiel sich mittelalterlich anzuziehen oder ein Spiel zu machen. [...] Die Museumspädagogen können natürlich nicht sagen, dieses Objekt finden wir an dieser Stelle unpassend, wir hätten es lieber in einer anderen Ecke. Dies geht natürlich nicht. Es ist so, dass ganz bestimmte Vorstellungen von Möglichkeiten der Darstellung existieren. Diese decken sich mit dem, was wir sowieso wollen.“¹⁸

Der Grund für die Reduzierung der Einflussnahme der Museumspädagogen ist auch in Zusammenhang mit Machtkonstellationen innerhalb eines Teams zu sehen, denn je mehr die Vermittlung an Bedeutung gewinnt, desto deutlicher ergibt sich daraus logischerweise eine Begrenzung der fachwissenschaftlichen und konservatorischen Interessen. Die Umverteilung von Verantwortung und die damit verbundene Notwendigkeit zur Zusammenarbeit auf allen Ebenen gestaltet sich als schwierig, wie ein vergleichender Blick nach Amerika offensichtlich macht, wo besucherorientierte Konzepte in größerem Stil bereits umgesetzt wurden.

Anhand ausgewählter Fallstudien an amerikanischen Museen zeigte Dauschek auf, dass Umstrukturierungsmaßnahmen auf Widerstand gestoßen sind. Dieser regte sich vor allem von Seiten der Kuratoren, deren Position in der Hierarchie der Aufgaben geschwächt wurde (Dauschek 2001, S. 182). Die zentrale *Mission* der untersuchten Museen lautet Vermittlung und wird allen anderen Aufgaben übergeordnet. Dies unterscheidet sich von einer additiven Aneinanderreihung des Aufgabenspektrums von Sammeln, Bewahren, Forschen, Präsentieren und Vermitteln, wie dies in Deutschland der Fall ist (ebd.). Mit dem vermittlungs- und außenorientierten Schwerpunkt der Missions werden die klassischen Museumsaufgaben des Sammelns und Forschens von eigenständigen zu unterstützenden Aufgaben. In thematischen Ausstellungen stehen die Objekte nicht mehr zwingend im Mittelpunkt, und die sammlungsbezogenen Fachkenntnisse der Kuratoren sind weniger maßgeblich für Ausstellungen. Auch konservatorische Belange der Objekte stehen manchmal gegen die besucherorientierten Aktivitäten der Museumspädagogen und Marketing-Verantwortlichen. Mit der zentralen Rolle der Vermittlung im Aufgabenkanon der Museen verändert sich auch das Selbstverständnis der Fachwissenschaftler. Viele Museen wenden sich von der an

18 Interview mit Frau Luisa Reiblich M.A., Reiss-Engelhorn-Museum in Mannheim, am 20. März 2002.

einem akademischen Publikum ausgerichteten Geschichtsforschung ab und begreifen ihre Arbeit im Sinne der *Public History* als Beitrag zum öffentlichen Geschichtsverständnis (ebd. S. 184).

In allen von Dauschek untersuchten Museen konnten sich die Kuratoren und Fachwissenschaftler nur schwer in ihren neuen Rollen und Positionen zurechtfinden. Neben einem „berufsinhärenten Konservatismus“ trägt die niedrige Fluktuation in fachwissenschaftlichen Stellen zum Problem bei (ebd.). Auch die Orientierung an wirtschaftlichen Gesichtspunkten und die Auseinandersetzung mit Managementstrategien erwies sich für einen Teil der Fachwissenschaftler als problematisch. Der Konkurrenzkampf zwischen den verschiedenen Berufsgruppen der Fachwissenschaft, des Marketings und der Pädagogik wird zudem durch die Angst vor Prestige- und Arbeitsplatzverlust genährt. Diese Befürchtung mancher Fachwissenschaftler erwies sich als berechtigt. Einige Museen sprachen Kündigungen als einzige Möglichkeit für erfolgreiche Reorganisation aus. Dennoch bildet weiterhin die Sammlung und die fachwissenschaftliche Erschließung die Basis für die Vermittlungsarbeit.

„When you are a collection based organisation and you are not involving your curators, that will be a problem at some point. The institutions that have succeeded well are the ones that were able to get the curators on board with the change.“¹⁹

Aktive Personalentwicklung im fachwissenschaftlichen Bereich, die Kommunikationsfähigkeit und Methoden der Teamarbeit schult, wird angesichts dieser Schwierigkeiten nötig, um die bisher isolierten Aufgabengebieten zu integrieren und zur inhaltlichen Kooperation zu befähigen (ebd.).

Neben der psychologischen Komponente des Verdrängungswettbewerbs besteht ein zweiter entscheidender Gesichtspunkt für die fehlende Integration in Ausstellungsteams darin, dass Unklarheit darüber herrscht, mit welchen Kompetenzen sich Museumspädagogen in ein Ausstellungsteam einbringen können.

„As newcomers to exhibit development, educators have found that their role on the team has remained the murkiest. It has not always been clear just what

19 Interview mit Maureen Rolla, Museum Management Institute, zitiert in Dauschek 2001, S. 185.

they expected to do: and in some cases their responsibilities seemed to overlap those of other team members.“²⁰

Befindet sich die „Museumpädagogik – zwischen allen Stühlen?!“ Diese Frage und zugleich Feststellung trifft Halbertsma. Er sieht in der Museumpädagogik kein definiertes, festumrissenes Fach. (Halbertsma 1998, S. 21) Als Grund dafür kann die fehlende Institutionalisierung der Museumpädagogik angeführt werden. Eine spezielle Ausbildung zum Museumpädagogen gibt es hierzulande nicht.²¹ Das Angebot an Fortbildungsprogrammen ist jedoch groß und vielfältig.²² Dementsprechend unterschiedlich sind Museumpädagogen qualifiziert. Auch resultiert daraus ein sehr facettenreiches Bild über das Tätigkeitsfeld der Museumpädagogik, während die Arbeit am beruflichen Selbstverständnis sich kontinuierlich fortsetzt. Dies zeigt sich daran, dass auf Tagungen immer wieder eine Standortbestimmung der deutschen Museumpädagogik diskutiert wird.²³ Um dem Defizit des diffusen Berufsbildes der

20 Roberts, Lisa C.: Educators on Exhibit Teams: a New Role, a New Era. In: Hirsch, Joanne S./Silverman, Lois H. (Hrsg.): Transforming Practice. Washington D.C. 2000, S. 90.

21 Die Qualifizierung von Museumsmitarbeitern gestaltet sich ebenfalls sehr heterogen. Neben dem klassischen Volontariat an größeren Häusern gibt es mittlerweile universitäre Studienangebote begleitend zum fachwissenschaftlichen Studium (z.B. Universität Hamburg „Museumsmanagement“). Daneben gibt es Aufbaustudiengänge zum Museums- und Ausstellungswesen (z.B. in München, Stuttgart und Oldenburg). Eine vierjährige museologische Fachhochschulausbildung „Museumskunde“ gibt es in Berlin und Leipzig.

22 Stellvertretend sei die Bundesakademie für kulturelle Bildung Wolfenbüttel genannt. Seit mehreren Jahren bietet sie in Kooperation mit dem Bundesverband Museumpädagogik e.V. ein sogenanntes QuAM-Programm an, ein Projekt zur Qualifizierung von Mitarbeitern in kommunikativen Arbeitsfeldern der Museen. Vgl. <http://www.bundesakademie.de> (letzter Zugriff: 10.02.05).

23 Zuletzt auf einer Fachtagung des AsKI (Arbeitskreis selbständiger Kulturinstitute e.V.) im Museumszentrum Lorsch am 25./26. April 2002. Als Ergebnis konnte auch hier keine klare Definition des diffusen Berufsbildes Museumpädagogik geliefert werden. In einer weit gefassten Beschreibung umfasst das Berufsbild ein wissenschaftliches Studium mit fachlichen Kompetenzen, didaktische und pädagogische Grundkenntnisse sowie manuelles Geschick. Vgl.: Jung, Sabine/AsKI: Neue Wege der Museums-

Museumspädagogik entgegenzutreten, entwickelte der Verein für Museumspädagogik Baden-Württemberg ein Positionspapier, welches den Auftrag, das Tätigkeits- und Anforderungsprofil der festangestellten museumspädagogischen Mitarbeiter beschreibt. In dieser Stellungnahme wird der Auftrag der verständlichen und vertiefenden Vermittlung musealer Inhalte für alle Bevölkerungsgruppen als erste These genannt und auf die beratende Funktion bei der Ausstellungsgestaltung hingewiesen:

„Die Museumspädagogin/der Museumspädagoge ist an der Schnittstelle zwischen Fachwissenschaft und Öffentlichkeit tätig, im Team der wissenschaftlichen Mitarbeiter eines Hauses leistet sie/er die ausstellungsdidaktische Beratung.“²⁴

Trotz eines Plädoyers für Teamarbeit behält der Ausstellungsleiter weiterhin die tragende Funktion, der sich die jeweiligen Fähigkeiten und Talente des Teams zu Nutze macht. Teamorientierung bedarf gleichzeitig einer souveränen und entscheidungsfähigen Führungsfigur, denn, wenn alle mitreden, jedoch keiner entscheidet, kann dies dazu führen, dass Teamorientierung ein „schönes Konstrukt auf dem Papier ist“²⁵, jedoch unter Termindruck in der Hektik der Ausstellungsrealität sich dies als äußerst unpraktisch entpuppt. An der Spitze eines Teams, betont Brehm, muss ein Verantwortungsträger stehen, der einerseits „die ideale Ausstellung vor Augen hat“ (ebd.) und andererseits gegenüber der Öffentlichkeit, der Politik und der Fachwissenschaft die Entscheidungen vertreten kann. Zusammenfassend bedeutet dies für die Museumspädagogen, dass eine elementare Voraussetzung für eine gelungene Integration darin besteht, dass die Ausstellungsleitung der Museumspädagogik aufgeschlossen gegenüber steht.²⁶

pädagogik. Publikation zu einer internationalen Fachtagung des AsKI im Museumszentrum Lorsch. Bonn 2003.

24 Stephan, Ralph/Theune-Großkopf, Barbara: Das Berufsbild der Museumspädagogik. Positionspapier des Vereins für Museumspädagogik Baden-Württemberg. In: Standbein Spielbein. (2003), Heft 66. S. 60-61.

25 Telefonat mit Dr. Thomas Brehm, Leiter des Kunst- und Kulturpädagogischen Zentrums in Nürnberg, am 04.08.03.

26 Rese, Bernd: Didaktik im Museum. Systematisierung und Standortbestimmung. Bonn 1995, S. 119.

Ausstellungskompetenz als Kernkompetenz

In der Reflexion über das Personalwesen stellt sich die Frage nach den Kernkompetenzen von Mitarbeitern einer Ausstellung. Dauschek beobachtete in amerikanischen Museen, dass die wissenschaftlichen Kompetenzen im Sinne einer dauerhaften Bereitstellung spezifischer Wissensbestände weniger wichtig geworden sind. Dagegen steigt die Bedeutung von Kommunikation, Gestaltung und Präsentation. Diese Kernkompetenzen fasst Dauschek unter der Bezeichnung *Ausstellungskompetenz* zusammen (Dauschek 2001, S. 224). Diese Ausstellungskompetenz stellt besondere Anforderungen an jeden Mitarbeiter im Ausstellungsteam.

Aufgrund der Komplexität von Ausstellungen ist eine Zusammenarbeit von mehreren Personen, die aus völlig unterschiedlichen Bereichen, zum Beispiel Mediendramaturgie, Technik oder Wissenschaft kommen, zwangsläufig. Diese haben völlig unterschiedliche Arbeitsweisen und eine gänzlich andere Sprache. Auch die Vorstellungen darüber, was in einer Ausstellung dargestellt werden soll, kann sehr divergierend sein. Im Blick auf die gegenwärtige Realität der Zusammenarbeit innerhalb eines Teams stellt Landsmann pragmatisch fest, dass an der Verbesserung des wechselseitigen Verständnisses noch zu arbeiten sein wird.²⁷ Eine gute Kommunikation innerhalb des Teams während der Entwicklung einer Ausstellung bildet jedoch eine wesentliche Basis für ein gelungenes Ausstellungsprojekt und zählt damit zu den Kernkompetenzen.

„Eine Ausstellung kann immer nur so gut sein wie das Team. Ein kreativer Designer, aber ein träges Wissenschaftlerteam werden keine hervorragende Ausstellung schaffen. Ebenso wenig werden ein aufgeschlossenes Wissensteam und ein unsensibler Designer keine wirklich gelungene Ausstellung verwirklichen können.“²⁸

Ausstellungsteams sehen sich mit vielen Problemen konfrontiert. Diese beginnen mit der Setzung von Prioritäten und setzen sich im kontinuierlichen Prozess der Einigung und Kompromissfindung fort. Veränderungen geschehen laufend und bedürfen einer Be- und Einarbeitung. Ein

27 Landsmann, Hannah: „Objekt versus Computer“. Symposium zu einem unter Museumsfachleuten heiß diskutierten Thema. In: Newsletter Jüdisches Museum Wien. (2001) Heft 32. S. 7.

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

wesentliches Problem liegt in der schon zuvor angesprochenen *Einwegkommunikation*.²⁹ Die Forderung nach Integration in das Team der Ausstellung besteht nicht nur von Seiten der Museumspädagogen, sondern auch die Fachleute für Neue Medien betonen, dass durch eine frühzeitige Integration in den Entwicklungsprozess das Potential der technischen Möglichkeiten umfassender ausgeschöpft werden kann.

„Nachdem die Ideen von den Kuratoren ausgebrütet wurden, wird die Umsetzung der Ideen eingefordert. [...] Das bringt uns in ganz große Schwierigkeiten, weil die sogenannten Techniker dann oft nur Dinge umsetzen können und umgekehrt oft auch Kuratoren die Möglichkeit, die in den neuen Medien stecken, nicht einschätzen können.“³⁰

Die Konturen der jeweiligen Fachrichtung brechen auf. Mit dem Ziel der Besucherorientierung nehmen zum Beispiel auch Gestalter vermittelnde Aufgaben wahr. Dies überschneidet sich mit dem Arbeitsfeld der Museumspädagogen.

„Ich sage immer, ich besorge das Geschäft des Museumspädagogen mit. [...] Ich denke ähnlich wie Pädagogen im Sinne von Vermittlung und zielgruppenorientierter Ansprache.“³¹

Die Anforderungen an Fachwissenschaftler verändern sich. Nicht nur der Spezialist für einen speziellen Sammlungsbereich oder eine Fachrichtung ist gefragt, sondern ein flexibler Wissenschaftler, der auf einer akademischen Ausbildung aufbauend Querschnittsfunktionen übernehmen kann. Diese Aufgaben sind nicht durch inhaltliches Fachwissen charakterisiert, sondern gehen in die Breite und richten sich an das allgemeine Publikum des Museums (Dauschek 2001, S. 228). Auch die Gestalter sollten nicht nur in den engen Grenzen eines Designkonzeptes denken, damit dieses sich nicht selbst inszeniert, sondern die dienende Funktion bewahrt. Für Gestalter kann dies bedeuten, dass sie manchmal schmerzlich Abstriche in der Stringenz eines Designkonzepts machen müssen. Hinweise und Objektbeschriftungen sollten primär ihrer Funktion gemäß

29 Zur Kritik am linearen Kommunikationsprozess siehe Kapitel 3, S. 98.

30 Gisinger zitiert in Landsmann, Hannah (Hrsg.): Objekt versus Computer?! Sinn und Unsinn Neuer Medien im Museums- und Ausstellungswesen, 12. Juni 2001, Jüdisches Museum Wien, Protokoll des Symposiums. (unveröffentlicht. Skript) Wien 2001, S. 19.

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

ohne Schwierigkeiten lesbar sein, typographische Experimente dienen nicht immer diesem Ziel.

Die Qualität einer Ausstellung hängt von einer gelungenen ganzheitlichen Kombination sinnlicher, kognitiver, ästhetischer, sozialer, symbolischer und innenarchitektonischer Elemente ab. Dies fordert dementsprechend von den Mitwirkenden eine ganzheitliche Sichtweise, Aufgeschlossenheit, Kommunikation und interdisziplinäre Fähigkeiten.

„Exhibit professionals need to be multilingual, or fluent in the languages of communication, environmental psychology, learning theory, conceptual and spatial design, interpretation and visitor studies. They must be able to sort information, apply a variety of problem-solving techniques, model and evaluate a variety of elements, and guide the development process.“ (McLean 1993, S. 37)

Wer sind diese Allrounder? Diese können sowohl von Seiten der Fachwissenschaft, des Designs, der Pädagogik oder auch aus einem gänzlich anderem Bereich kommen.³² Die optimale Voraussetzung besteht darin, ein Generalist zu sein, der die wichtige Bedeutung der richtigen inhaltlichen und fachlichen Belange kennt, ein Gespür für die Dynamik der dreidimensionalen Ausstellungsumwelt und Sensibilität für die Erwartungen und Interessen unterschiedlicher Zielgruppen hat. Ausstellungen machen erfordert eben nicht nur fachliche Kompetenzen, sondern darüber hinaus auch Offenheit, Neugier, Begeisterungsfähigkeit und ein Gespür dafür, welche Fragen für die Besucher interessant sein könnten und sich im dreidimensionalen Raum verwirklichen lassen. Das noch nicht Vorhandene muss entwickelt werden und verlangt Kreativität. Gerade das Vereinen dieser unterschiedlichen Fähigkeiten mit Blick auf den Besucher kann als Charakteristikum museumspädagogischer Qualifikation bezeichnet werden.

„Die Museumspädagogik als Kompetenz besteht aus einem Bündel an Kompetenzen. Ich verstehe Museumspädagogik nicht als rein pädagogische Aufgabe, sondern ich sehe einen großen Anteil künstlerischer Momente und einen Anteil, der werbewirksam und zielgruppenorientiert ist. Mehrere Punkte fließen zusammen und dieses Bündel lässt einen hier und dort mitreden.“³³

32 Ein sehr erfolgreicher Ausstellungsmacher ist zum Beispiel der Jurist Christoph Vitali, ehemaliger Direktor des Hauses der Kunst, München.

33 Interview mit Frau Rosemarie Zacher M.A., Künstlerin und Museumspädagogin in München, am 30. Juli 2002.

Das traditionelle Aufgabenfeld der Museumspädagogen liegt in der personellen Vermittlung. Bedacht werden muss jedoch, dass neben personellen Vermittlungskompetenzen auch visuelles Vorstellungsvermögen und Teamfähigkeit gefordert sind, welche bei der Mitarbeit bei Ausstellungsprojekten elementar sind. Die Rolle der Museumspädagogik innerhalb des Entwicklungsprozesses einer Ausstellung ist bis heute nicht genau definiert und erschwert dadurch auch die Mitwirkung innerhalb eines Teams. Überspitzt formuliert heißt dies:

„Jemand mit genau einer Kompetenz, kann diese Kompetenz linear massiv vertreten. Der Gestalter hat die Kompetenz der alleinigen Ästhetik, und für die kämpft er unabhängig von Inhalt und Exponaten.“(ebd.)

Zum Aufgabenfeld der Museumspädagogen als Sprecher für die Besucher gehört auch, darauf zu achten, ob die Kommunikation mit den Besuchern funktioniert. Dies bedeutet zum Beispiel, dass sie Vertreter der Interessen der unterschiedlichen Personengruppen sind, Lerntheorien und deren Anwendung in der Ausstellungsgestaltung kennen oder auch Besucherforschung betreiben. Aufgrund der Bündelung der Verschiedenartigkeit der Fähigkeiten erscheint eine klare Abgrenzung der Museumspädagogik von anderen Aufgabenbereichen äußerst schwierig. Dennoch soll im Folgenden der Versuch unternommen werden, die Konturen der kommunikativen Strategien klarer aufzuzeigen. Diese stellen eine Basis für die spezifischen museumspädagogischen Kompetenzen dar. Sie gelten zwar genauso für alle anderen Beteiligten im Team, bilden jedoch nicht deren Kernbereich.

3.2 Dimensionen kommunikativer Strategien

Überlegungen, die eine gezielte Vermittlungsabsicht für eine Ausstellung zum Inhalt haben, führen in den Bereich der Ausstellungsdidaktik. Dieser häufig verwendete Begriff wird in der Museumswelt sehr unterschiedlich interpretiert.³⁴ Die Anwendung des Wortes Didaktik für Aus-

34 Eine Darstellung der zum Teil widersprüchlichen Systematiken der Begriffe Didaktik im Museum/Museumsdidaktik aus erziehungswissenschaftlicher Sicht siehe Noschka-Roos 1994, S. 80ff. Welche Unklarheiten und unterschiedlichen Vorstellungen über eine didaktische Ausstellung existieren, zeigte eine Umfrage der museumspädagogischen Zeitung Standbein Spielbein. Unter anderem sollte der Begriff didaktische Ausstellung defi-

stellungen hält Frau Noschka-Roos für gerechtfertigt. In aktuellen Publikationen findet sich statt Didaktik vermehrt der Begriff Kommunikation. In meiner Studie verwende ich den Begriff Kommunikation, da dies implizit darauf hinweist, dass zunehmend der Besucher nicht mehr nur als Passiv-Konsumierender betrachtet wird, sondern dieser sich als Aktiv-Wahrnehmender in das Geschehen einbringt.

Neutrale Präsentationen gibt es per definitionem nicht. Allerdings existieren unterschiedliche Qualitäten der Formulierung der Interpretation. Allein die Tatsache, Exponate chronologisch zu präsentieren oder nach unterschiedlichen Sachgruppen zu sortieren, genügt dem Anspruch einer besucherorientierten Ausstellung nicht. Hilgers bezeichnet es als vordergründige Didaktik, wenn eine Ausstellung zwar einen illustrativen Titel trägt, aber dennoch lediglich oberflächlich ausgewählte Bilder aneinander reiht. (Hilgers zitiert in Noschka-Roos, 1994, S. 78). Grundsätzlich kann festgestellt werden, dass Objekte sich nicht von allein erklären. „Sie erzählen weder ihre Geschichte noch ihre Bezüge. Haben der Kurator oder das Ausstellungsteam eine Aussage im Sinn, müssen sie sich kommunikativer Strategien bemühen.“ (Wohlfromm 2002, S. 33).

In Anlehnung an die erziehungswissenschaftliche Theoriebildung zur Didaktik unterscheide ich zwischen den vier kommunikativen Strategien der Anschaulichkeit, Handlungsorientierung, Ganzheit und Differenzierung.

Anschaulichkeit – Verdichtung der Aussage mittels Gestaltung

Die haptische Gegenwart der Objekte in ihrer Materialität, Proportion, Farbe und Gestalt ermöglicht eine direkte sinnliche Begegnung und Anschauung. Schon allein aufgrund dieser Tatsache sind Ausstellungen Orte der *Anschaulichkeit*. Insbesondere in einer technisierten Welt mit einer fortschreitenden Immaterialisierung von Information, in der Erlebnisse zunehmend nicht mehr direkt erfolgen, können sich Ausstellungen als Gegenorte positionieren, indem die Museumsexponate im Mittelpunkt stehen und eine intensive Begegnung ermöglichen. Angesichts der

niert werden. Als Ergebnis stellte die Redaktion fest, dass trotz variierender Antworten fast alle den Besucher in den Mittelpunkt rückten. Heinje, Sylvia: Ausstellen. Was sich herausstellt. In: Standbein Spielbein. (1989) Heft 25. S. 8.

Flüchtigkeit medialer Speicher- und Bildwelten spricht der Medienwissenschaftler Ernst vom Museum als „Reservat der Überschaubarkeit“.³⁵ Sollen sich über diese unmittelbare Erfahrung hinaus Erkenntnisse vollziehen, bedarf es der Entwicklung von kontextualisierenden Strategien. Historisches Verständnis entsteht weder durch die bloße Zurschaustellung einzelner Objekte noch allein durch erläuternde Texte, sondern entsteht aus dem Erlebnis des gesamten sinnlichen Beziehungsgeflechtes, in das die Exponate eingebunden sind. Diese ästhetische Dimension der Präsentation von Geschichte meint mehr als Ausstellungsarchitektur und Vitrinenaufbau.

„Es ist vielmehr der Versuch, die Objekte visuell, sinnvoll-sinnlich ästhetisch zu ordnen und zu präsentieren, sie neu zu dimensionieren, (Durch-)Blicke freizugeben, Sichtweisen zu eröffnen, die auch ohne Worte Zusammenhänge ergeben, Bedeutungen in ihrer möglichen Vielfalt ahnen lassen.“³⁶

Ausstellungen sind räumliche und graphische Organisationen in einem vorgegebenen Gebäude und stellen in besonderem Maße Anforderungen an die gestalterische Umsetzung der Thematik, wobei vor allem dem konsequenten Einsatz inszenatorischer Mittel Bedeutung zukommt. Diese haben nicht nur die Aufgabe, den eigentlichen Exponaten einen adäquaten Rahmen zu bieten, sondern die komplexen Inhalte anschaulich und begreifbar zu machen, die Bedeutung der Originale zu verstärken und damit die wissenschaftlich erarbeiteten Aussagen der Ausstellung zu vermitteln. Ergänzend zur textlichen Vermittlung in der Ausstellung lässt die Gestaltung sie zu einem Ort der sinnlichen Wahrnehmung werden.

Anschaulichkeit besagt, dass ein Gegenstand oder eine Situation unmittelbar oder mittelbar über Medien der sinnlichen Wahrnehmung oder Vorstellung zugänglich ist.³⁷ Bereits Pestalozzi verwies auf die elemen-

35 Ernst, Wolfgang: Museale Authentizität in einer Welt der virtuellen Kommunikation? In: Standbein Spielbein. (2002) Heft 63. S. 25.

36 Borsdorf, Ulrich/Grütter, Heinrich Theodor: Überdachte Fragmentarik. Die Ausstellung ‚Vergessene Zeiten. Mittelalter im Ruhrgebiet‘. In: Fröhlich, Klaus: Geschichtskultur. Paffenweiler, 1992 S. 181.

37 Als spezifisches Kennzeichen des Lehrens ist Anschaulichkeit vor allem im vorschulischen Bildungsbereich und in der Grundschule gefordert. Es sei in diesem Zusammenhang jedoch daran erinnert, dass auch der zur Abstraktion fähige Erwachsene durch anschauliche Praxisbeispiele sein Vorstellungsvermögen unterstützen kann. Verwiesen sei hier stellvertre-

tare Bedeutung der Anschauung, da sie das Fundament aller Erkenntnis bildet. Das heißt, Vorstellungsbilder und Begriffe werden durch die unmittelbar sinnliche Wahrnehmung eines Sachverhalts aufgebaut. Denken als Reflexion des Wahrgenommenen kann ohne diese Vorstellung nicht gelingen.³⁸ Und gerade zur Erfüllung des Bildungscharakters von Ausstellungen erscheint mir dieses reflektierte Denken als überaus wichtig. Nicht umsonst zählt das Prinzip der Veranschaulichung zu den ältesten Unterrichtsprinzipien. Die Aufforderung von Comenius „Unterrichte anschaulich!“ ist nach wie vor als didaktisch-methodische Anweisung zu verstehen, die jeder Form der denkenden Auseinandersetzung dienen soll.³⁹

Nicht die Menge der Anschauungsmittel ist entscheidend, sondern die Qualität des Einsatzes. Als Handlungskonsequenz in der Praxis kann dies bedeuten, dass es besser ist, nur ein Beispiel, ein Modell oder ein Diapositiv mit hohem Informationsgehalt und Erklärungswert zu verwenden als viele Beispiele mit Randinformationen und ergänzungsbedürftigem Erklärungswert. So ist die Anschauung der Wirklichkeit notwendig gekoppelt mit einer Darstellung, durch die wesentliche Züge herausgehoben werden, so dass sie besser zu erkennen sind, als es die komplexe Wirklichkeit erlaubt. Anschaulichkeit in der Darstellung ist eng mit einer Steigerung der Wahrnehmungsfähigkeit des Menschen verbunden.

Die kritischen Momente liegen vor allem in dem durch Medien bedingten Gebrauch von Informationsträgern, die zu einer Sachverfälschung, Sachverzerrung oder sinnentstellenden Vereinfachung führen können. Angesichts der Komplexität historischer Ereignisse stellt sich die Kernfrage, wie Veranschaulichung von Geschichte überhaupt methodisch umgesetzt werden kann.

tend auf eine neue Form des Gedächtnistrainings, des *Mind Mappings*, bei der speziell mit visuellen Elementen gearbeitet wird. Vgl. Hertlein, Margit: *Mind Mapping – Die kreative Arbeitstechnik. Spielerisch lernen und organisieren*. Hamburg 1997.

38 Köck, Peter/Ott, Hanns: Wörterbuch für Erziehung und Unterricht. Donauwörth 2002, S. 35.

39 In der heutigen Pädagogik und Didaktik spielt der Begriff Anschaulichkeit eine untergeordnete Rolle. Lenzen stellt fest, dass durch diese Bezeichnung lediglich Leerstellen markiert werden. Mit Verweis auf das Problem Anschaulichkeit wird aktuell auf ein Defizit heutiger Erziehungswissenschaft hingewiesen. Vgl. Lenzen, Dieter: *Pädagogische Grundbegriffe*, Reinbeck b. Hamburg 1989, S. 65.

Berechtigerweise wurde scharfe Kritik an der Tendenz geübt, historische Ausstellungen mit Informationsmaterial zu überschütten, um Geschichtsobjekte zu rekontextualisieren. Als ein Weg in die verkehrte Richtung der Methode der Veranschaulichung stellten sich die als Lesetapeten bezeichneten Präsentationen heraus. Diese *Lernausstellungen* mit lehrbuchartiger Aufbereitung der Stoffe betonten einerseits die kognitive Komponenten ohne Berücksichtigung der sinnlichen Ebene.⁴⁰ Korff spricht in diesem Zusammenhang von einem *Zwei-D-Prinzip* und meint damit die Zweidimensionalität der Flachware. Didaktik und Design dominieren die Gestaltung, vergessen jedoch wird dabei das gesamte Beziehungsgeflecht ganzheitlicher Raumerlebnisse.

„Zwei-D: Didaktik und Design. Diese Kombination rückt die museale Geschichtspräsentation in aller Regel in die Nähe zu einer Ästhetik, die den Charme eines Dentallabors hat, doch von der faszinierenden Fremdheit und Anmutungsqualität der historisch-authentischen Bildwelten nichts verspüren läßt.“ (Korff 2002, S. 330)

Das Konzept der Lernausstellung basierte auf Theorien der empirischen Erziehungswissenschaften der siebziger Jahre. Diese waren prägnante Beispiele für technizistisches Zweck-Mittel-Denken im methodischen Ansatz. Der Lehr-Lernzusammenhang wird kurzgeschlossen und so die damit verbundenen Vermittlungsprobleme ignoriert (Noschka-Roos 1994, S. 124). Ein zweiter Kritikpunkt dieser curricular aufbereiteten Präsentationen lag in der fehlenden Offenheit der Interpretation. Die festgeschriebenen Lernziele verengten den Blick und entmündigten die Besucher, indem diese die Objekte nur in einer bestimmten Form interpretieren sollten.

„Lange Schrifttafeln, Tonbandgeräte und audiovisuelle Apparate hämmern ihnen unbarmherzig und ohne einen Widerspruch oder auch nur eine Frage zu akzeptieren ein, daß sie die ausgewählten Objekte so und nicht anders verstehen müßten und daß es vor allem auf die von sogenannten Museums-Didaktikern ersonnenen Aussagen ankomme, [...]“. (Boockmann 2000, S. 304)

40 Im Jahr 1973 stellte Martin Scharfe auf einer Frankfurter Tagung erstmals sein Konzept der Lernausstellung als curricular geplantes, durchdachtes, kontrolliertes Ausstellungskonzept mit dezidiierter Lernzielformulierung vor. Ausstellungspräsentationen, die in diesem Zeitraum und Umfeld entstanden, wurden intensiv diskutiert, waren jedoch nicht wegweisend. Als der Klassiker für ein textorientiertes Ausstellungskonzept wird in der Literatur oft auf das Historische Museum in Frankfurt verwiesen.

Das Konzept der Lernausstellung definierte Bildung als kritisch-aufklärerische Praxis. Die bisherige Ausstellungstätigkeit der Museen wurde als systemstabilisierend gewertet und abgelehnt. Dadurch ergab sich eine selbstkritische Ironie, in der fraglich war, wer über die neuen Ziele und die Aufklärungsinhalte herrschaftskritisch bestimmen dürfte.

Aufgrund dieser kurz aufgezeigten Problematik, die mit Methoden der Veranschaulichung einhergehen, stellt sich umso mehr die Frage nach der Qualität und der Art und Weise der methodischen Umsetzung. Als Konsequenz auf Veranschaulichungsmethoden zu verzichten, bildet keine Lösung, da der Vergangenheit „der Stachel der zeitlichen Distanz“ genommen werden sollte.⁴¹ Je stärker die Phantasie und Neugier geweckt wird, desto mehr wächst die Bereitschaft, sich auf die Geschichten einzulassen.

Als eine Möglichkeit der analytischen Betrachtung der Sprache von Ausstellungen verweist Waidacher auf Methoden der Semiotik.⁴² Die Erkenntnisse der Sprachwissenschaft können als Modell für die Betrachtung der Aussprache herangezogen werden. Waidacher schränkt zwar ein, dass Kommunikation im Museum nach eigenen Regeln funktioniert und Analogisierungen wegen der völlig unterschiedlichen Artikulation enge Grenzen gesetzt seien. Dies soll jedoch nicht heißen, dass es nicht notwendig und nutzbringend ist, die Erkenntnisse der Sprachwissenschaft auf andere Ausdrucksformen zu übertragen (Waidacher 1999, S. 249ff.).⁴³

Ausstellungen sind Ausdrucksformen einer spezifischen Mittelungsweise, nämlich der musealen Aussage durch Präsentation. Diese Mitteilung bedient sich visueller Zeichen, die in ihrer Gesamtheit die Ausstellungssprache bilden. So wie es im Film die Grundsätze bewegter

41 Zum Thema der Notwendigkeit der Vergegenwärtigung der Vergangenheit siehe auch Kapitel 2, S. 70.

42 Semiotik ist die Lehre von den Zeichen. Die Schwerpunkte semiotischer Forschung liegen bei der Philosophie und Sprachwissenschaft; im Allgemeinen wird die Semiotik gegliedert in Syntaktik (die Beziehungen der Zeichen untereinander), Semantik (die Beziehungen zwischen Bezeichnetem und Zeichen) und Pragmatik (die Beziehungen zwischen Bezeichnetem, Zeichen und Benutzer). Vgl. Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, 2001.

43 Eine kurze Zusammenfassung wichtiger Aspekte der Museums-Semiotik siehe Horta, Maria de Lourdes: *Museum Language and Exhibitions Speeches ... a 'chicken and egg' discussion*. In: Sofka, Vinos (Hrsg.): *The language of exhibitions*. Stockholm 1995, S. 55-60.

zweidimensionaler Formen sind, so sind es im Fall von musealen Ausstellungen die Prinzipien statischer dreidimensionaler Ausdrucksweisen. Die visuelle Sprache enthält die gestalterischen Grundelemente von Raum, Form und Farbe mit einer Fülle von visuellen Variablen. Hierzu zählen Plastizität, Farbpolarität, Gefüge, Ausmaß oder Menge, Stellung in der Fläche und im Raum. Da das Objekt eine Art visuelle Kurzschrift ist, muss seine jeweils angestrebte Aussage durch den Kontext unterstützt werden, in den es gestellt wird. Dieser ist nicht multivalent, sondern trägt auch entsprechend seinem Einsatz verschiedene Bedeutungen (Waidacher 1999, S. 255).

In der Kombination gestalterischer Elemente der visuellen Sprache bildet die museale Ausstellung eine Metapher, bildhafte Veranschaulichung von Geistigem, Substitut für Assoziationen. „Dabei werden die Objekte entweder als Metonymie (Umbenennung) oder als Synekdoche (Mitverstehen des Ganzen durch Präsentation von Teilen) eingesetzt und vertreten somit als repräsentative Elemente die Realität.“ (ebd., S. 251) In die Ausstellungssprache können Erkenntnisse der antiken Rhetorik im Sinne von visuellen Redefiguren in die Ausstellungssprache einfließen.

„Antithese (Gegensatz), Oxymoron (widersprüchlicher Gegensatz), Hyperbel (Übertreibung), Iteration (Wiederholung), Ellipse (Auslassung), Klimax und Antiklimax (Aufreihung mit Wertsteigerung oder -minderung) sind nur einige Beispiele für die Aufnahme dieser allgemein akzeptierten Codes in die Kontextgestaltung von musealen Ausstellungen.“ (ebd.)

Waidacher weist einschränkend jedoch darauf hin, dass auch bei einer semiotischen Betrachtung der Ausstellungssprache nicht vergessen werden darf, dass zwischen der beabsichtigten Bedeutung einer Botschaft und dem Sinn, den ihr der Empfänger verleiht, oft erhebliche Unterschiede bestehen (Waidacher 1999, S. 251).

Fragen an die Ausstellung – Anschaulichkeit

Ästhetische Dimension

- *Wie wird die ästhetische Dimension von Ausstellungen generell berücksichtigt?*
- *Wie wirken Raumarchitektur und Gestaltung zusammen?*
- *Wie ist der Einsatz von innenarchitektonischen Elementen wie Material, Farbe und Licht?*
- *Welche Inszenierungsformen werden eingesetzt?*
- *In welchem Verhältnis stehen Original und sekundäres Museumsmaterial? Ist eine Unterscheidung zwischen Original/Replik möglich?*
- *Wie werden die Objekte präsentiert? Welche Objekte gibt es, wie ansprechend sind diese Objekte? Befinden sich diese Objekte in Vitrinen, wenn ja, in welchen Vitrinen?*
- *Welche Art von Graphiken werden eingesetzt? Zu welchem Zweck werden diese eingesetzt? Treten sie in Konkurrenz zum Objekt?*
- *Welche Arten von Typographie und Text werden eingesetzt?*
- *Welche rhetorischen Mittel werden wie eingesetzt, wie zum Beispiel Übertreibung, Wiederholung, Humor, Brechung, Irritation?*
- *Dominiert das Design die Objekte?*

Inhaltlich – historische Dimension

- *Wie wird der Besucher mit dem raumbestimmenden Thema vertraut gemacht? Werden Thema und Unterthema durch Raumbeschriftungen gegliedert? Wie ist das Grundscheema der Informationsvermittlung angelegt?*
- *Raumtitel: Gibt es diese generell, wo sind diese angebracht? Wie umfangreich sind die Raumtexte? Wie umfangreich sind die Objekttexte? Wie werden die Texte mit den Objekten kombiniert? Wie ist das Verhältnis Objekt – Text, Inszenierung – Text, Inszenierung – Exponat?*
- *Wie trägt die Inszenierung zur Veranschaulichung des Inhalts bei? Kann der Besucher inszenatorische Elemente decodieren?*
- *Führt die Inszenierung zu einer sinnentstellenden Verkürzung?*

Handlungsorientierung – die Besucherinteressen und Erfahren mit allen Sinnen

„Erkläre mir und ich vergesse. Zeige mir und ich erinnere, lass es mich tun und ich verstehe.“⁴⁴ Dieses Zitat des chinesischen Philosophen Laotse drückt eine alte Weisheit aus, die in der pädagogischen Diskussion immer wieder aufgegriffen wurde. Der Grundgedanke besagt, dass sich durch eigenes Tun eine Intensivierung der Erfahrung vollzieht. In der Pädagogik wurde diese alte Idee erneut unter dem Begriff *Handlungsorientierung* in die Diskussion eingebracht. Dies wirkte sich verändernd auf Präsentationsformen in Museen aus. Lag der Schwerpunkt früher nur auf dem reinen Betrachten, gibt es nun vor allem in den technisch orientierten Museen verstärkt Exponate, die ein Anfassen und Ausprobieren nicht nur gestatten, sondern ausdrücklich wünschen. Langsam öffnen sich auch kunst- und kulturhistorische Museen und integrieren interaktive Elemente in die Ausstellungsparcours von Dauer- und Sonderausstellungen.⁴⁵

In der pädagogischen Literatur wird unter dem Begriff Handlungsorientierung jedoch nicht nur auf den Vorgang der Aktivierung und das Lernen mit allen Sinnen verwiesen, sondern weitere Kriterien sind damit verbunden. Dieses ist die Beteiligung der Lernenden bei der Planung und Anknüpfung an deren Interessenslagen, ebenso bedeutet dies einen Gegenwarts-, Lebens- und Situationsbezug der Themen- und Fachinhalte.⁴⁶

Einen Hauptgrund für die Langeweile historischer Museen sieht Parmentier in ihrer Unaktualität. „Das Vergangene erscheint nur noch als

44 Mittlerweile kann dieses Zitat auch empirisch belegt werden: Witzenbacher untersuchte in einer Studie der American Audiovisual Society menschliche Behaltensleistungen: Danach behalten wir zwanzig Prozent von dem, was wir hören, dreißig Prozent von dem, was wir sehen, achtzig Prozent von dem was, wir selber formulieren können und neunzig Prozent von dem, was wir selbst tun. Witzenbacher zitiert in Gudjons, Herbert: Handlungsorientiert lehren und lernen. Schüleraktivierung – Selbsttätigkeit – Projektarbeit. Bad Heilbrunn 1997, S. 19.

45 Aktuelle Beispiele dafür sind die im Jahr 2001 wieder eröffneten British Galleries des Victoria & Albert Museums in London, die archäologische Abteilung im Landesmuseum in Karlsruhe oder das neu eröffnete Rheinische Landesmuseum in Bonn.

46 Schaub, Horst/Zenke, Karl G.: Wörterbuch Pädagogik. München 2000, S. 252. Siehe auch Gudjons 1997, S. 40ff.

Vergangenes: Ausrangiert, abgelegt, übriggeblieben.“⁴⁷ Trotz aller Be-
teuerungen wird die Bedeutung der Vergangenheit für die Gegenwart
nicht sichtbar. Ein Grund dafür liegt nach Vermutung von Parmentier in
der anhaltenden Weigerung der Museumsmacher, die Ausstellung als ein
weiträumiges Vergleichstableau zwischen dem Geschehenen und dem
Aktuellen zu inszenieren (ebd.).⁴⁸

Die Begründung für die Integration des Prinzips Handlungsorientie-
rung basiert auf erkenntnistheoretischen Grundlagen und der Tatsache,
dass sich jeder Mensch sein Wissen selbst konstruiert (Gudjons 1997,
S. 49). Fehlt der Zusammenhang von Lernen und Handeln, von Wissen
und Anwendung, kommt es – wie neuere Forschungen zum Wissenser-
werb betonen – zu „trägem Wissen“. Gemeint ist damit ein Wissen, wel-
ches nicht zur Anwendung kommt und daher auch nicht in ein bestehen-
des Vorwissen integriert und vernetzt wird. Dadurch bleibt es zusam-
menhangslos (ebd., S. 50). In der konstruktivistischen Didaktik, jene
Richtung, die die Selbstkonstruktion allen Wissens durch den Lernenden
betont, wird auf diesen Sachverhalt ausdrücklich verwiesen. Zur Ver-
meidung des Problems trägen Wissens sollten sich Lernende nicht als
passive Rezipienten von Fakten, sondern als aktive, selbst steuernde
Lernende verstehen. Lehrende sollten sich weniger als Vermittler oder
Präsentatoren von Wissen verstehen, sondern mehr als Mitgestalter von
Lernumgebungen und Unterstützer von Lernprozessen. Gudjons folgert
daraus für die Vermittlung, dass sich diese an lebensnahen Bereichen
orientieren sollte. Lernen ist als aktiver Prozess zu verstehen: Vorhande-
nes Wissen verändert sich kontinuierlich durch neue Erfahrungen und
konstruiert sich immer wieder neu. Für die Lehrinhalte sind somit Vorer-
fahrungen und Interesse wichtig. Das Neue und Fremde bedeutet eine

47 Parmentier, Michael: History is bunk. Gibt es eine Alternative zur Chro-
nologie in historischen Museen? In: Standbein Spielbein. (2003) Heft 67.
S. 4ff.

48 Als positives Beispiel für die konsequente Orientierung an gegenwartsbe-
zogenen Fragestellungen und das Aufzeigen ihrer historischen Bedingtheit
ist das Haus der Geschichte Baden-Württemberg nennen. Dieser Ansatz
manifestiert sich bereits in der Architektur des Hauses. Öffnungen im Bo-
den ermöglichen dem Besucher Durchblicke von der Ebene des gegen-
wartsbezogenen Themenparks auf die darunter liegende Ebene der histori-
schen Chronologie. Vgl. Lutum-Lenger, Paula: Die Gegenwärtigkeit der
Geschichte. Eine Ausstellung zur Südwestdeutschen Landesgeschichte seit
1790. In: Haus der Geschichte Baden-Württemberg: Landesgeschichten.
Der deutsche Südwesten von 1790 bis heute. Stuttgart 2002, S. 10-21.

Herausforderung für die Neustrukturierung des bisherigen Erfahrungsschatzes. Auch Gefühle und persönliche Identifikation spielen dabei eine sehr wichtige Rolle. Neben diesen Faktoren betont Gudjons außerdem die hohe Relevanz sinnlicher Erfahrungen (ebd., S. 54). Durch Handeln und Bewegung wird die Gedächtniswirksamkeit gefördert, welche sich wiederum positiv auf die Lernmotivation auswirkt.⁴⁹ Belegen lässt sich dies durch Ergebnisse und Befunde der Gedächtnisforschung.

„Trotz vieler ungeklärter Einzelzusammenhänge gilt es als erwiesen, daß reiz-arme Situationen und einförmige Tätigkeit zur Herabsetzung der psychischen Aktivität, zu Antriebsmangel, Konzentrationsausfällen und Ermüdung führen.“ (Möller zitiert in Gudjons 1995, S. 113)

Lernpsychologisch wurde nachgewiesen, dass der Grad der Erregung der *Formatio reticularis*⁵⁰ zum Beispiel durch Tast-, Geruchs-, Geschmacks-, Gehör- oder Sichteize ganz entscheidend die Aktivierungslage auch des Großhirns und die freigestellte Energie bestimmt. Insofern kann Ermüdung nicht nur Folge von Anstrengung, sondern gerade umgekehrt von mangelnder Beanspruchung sein. Dies ist zum Beispiel der Fall, wenn verschiedene sensorische Einströme in die *Formatio reticularis* ausbleiben. Die pädagogische Konsequenz daraus ist die Bemühung um ein optimales, also weder zu hohes noch zu niedriges Aktivierungsniveau (ebd., S. 55). Handlungsintensives Lernen begünstigt die multidimensionale Kodierung von Informationen. Aufgrund der Beteiligung verschiedener Sinnesorgane schwingen mehrere Gehirnregionen mit. Ein breites Netz bedeutungshaltiger Assoziationen wird ermöglicht. Das Bewegungsgedächtnis ist phylogenetisch und ontogenetisch die früheste Form des Gedächtnisses. Obwohl das Bewegungsgedächtnis im menschlichen Entwicklungsprozess an Bedeutung verliert, „bleibt es doch ein elementarer Mechanismus auf allen Stufen der Erkenntnis“ (ebd., S. 175).

49 Eine positive Wirkung handlungsorientierter Objekte auf die Interessen der Besucher stellte auch Stiller fest, der in einer vergleichenden Betrachtung eine Dauerausstellung mit und ohne Hands-on Objekte untersuchte. Stiller, Jürgen: Formen und Wirkungen handlungsorientierter Informationsvermittlung in der Museumspädagogik. Exemplarisch untersucht an der didaktischen Aufbereitung und dem Besucherverhalten in einer Abteilung des Museums für Kunst und Kulturgeschichte in Dortmund. Dortmund 1993, S. 138.

50 Teilgebiet des Hirnstammes

Die Umsetzung von Handlungsorientierung in musealen Ausstellungen ist umstritten. Befürchtet wird zum Beispiel, dass mit der Installierung von *Hands-on* Objekten in der Ausstellungsumwelt der Status des originalen Exponats ins Hintertreffen gerät. Auch konservatorische Bedenken werden vorgebracht. Darüber hinaus können Hands-on Objekte ein sehr kostenintensives Vorhaben sein. Die Notwendigkeit der ständigen Wartung zur Gewährleistung der Funktionstüchtigkeit kann hohe Folgekosten nach sich ziehen, die bei der Einrichtung zunächst nicht bedacht werden.⁵¹

Interaktivität und Erleben mit allen Sinnen entspricht auf der einen Seite dem Erlebnisbedürfnis der gegenwärtigen Gesellschaft. Gerade das jüngere Publikum sowie auch der eher freizeitorientierte Besucher kann mit dieser Methode erreicht werden. Insbesondere für Kinder gilt, dass sie eine Ausstellung sinnlich-aktiv erfahren möchten. Durch rein kognitive Informationsübermittlung werden sie sehr schnell überfordert und gelangen zu der Überzeugung, dass Museen primär für Erwachsene und darüber hinaus lebensfern seien. Andererseits besteht jedoch auch die Befürchtung, dass damit eine Verflachung und Oberflächlichkeit der Erfahrung einhergeht. Als konzeptioneller Ansatz birgt die Methode der Interaktivität Gefahren, wie Gudjons zu bedenken gibt. Handlungsorientierung darf nicht mit permanenter Aktion und Reizüberflutung verwechselt werden (ebd., S. 55). Dieser blinde Aktionismus führt dann nicht zu der gewünschten vertiefenden Erfahrung. Ohne begleitende Betreuung können die Interaktionen zum Selbstläufer werden mit dem Effekt, dass der eigentliche Inhalt verdrängt und überlagert wird. In den vergangenen Jahren wurden die Schwachpunkte des Hands-on bei unreflektiertem Einsatz deutlich und durch das Schlagwort *Minds-on* erweitert.⁵² Die Erkenntnis, dass Anfassen zwar eine Qualität an sich darstellt, es jedoch nicht zwangsläufig zu einem besseren Verständnis des dargestellten Sachverhalts beiträgt, trug zu einem reflektierteren und kritischeren Umgang mit dieser Methode bei. Als Folge dieser Diskussion wird der Begriff Hands-on nun seit wenigen Jahren doppeldeutig als potientiellles Be-greifen der Dinge verstanden.⁵³

51 Auch Vandalismus und mutwillige Zerstörung stellen in diesem Zusammenhang ein großes Problem dar.

52 König, Gabriele: Kinder- und Jugendmuseen. Genese und Entwicklung einer Museumsgattung, Impulse für besucherorientierte Museumskonzepte. Opladen 2002, S. 98.

53 Unter diesem veränderten Vorzeichen ist auch das Motto der dritten Europäischen Kinder- und Jugendmuseumskonferenz in Lissabon im Herbst

Das Anliegen der Handlungsorientierung, insbesondere alle Sinne anzusprechen, steht auch in Zusammenhang mit den Möglichkeiten der technischen Neuerungen auf dem Gebiet der *Neuen Medien*. Die Hoffnung, dass sich mit dem Einzug elektronischer Medien die Vermittlung von Wissen und Bildung beschleunigen und verstärken würde und sich eine neue Bildungsexplosion ereignen würde, hat sich jedoch nicht erfüllt.

„Wir sind, [...], auf dem Weg, unsere Illusion zu vermehren, etwas zu wissen: Man schaut hin, aber man erkennt nicht. Man weiß, wie man etwas findet, aber man weiß eigentlich nicht, was man finden möchte.“⁵⁴

Neue Medien haben mittlerweile das Odium des Besonderen verloren, ihre Erscheinungsformen im Umfeld des Museums sind vielfältiger Art.⁵⁵ Sie werden zur begleitenden Vermittlung von Inhalten in Form von akustischen Systemen, Filmen, Touch-Screens, Video- und Audiostationen eingesetzt. Auch lassen sich bei ihrem Einsatz Verknüpfungen von Archiv, Bibliothek und Museum herstellen. Computer und Video, Animation und Virtualität zählen heute bereits zum musealen Alltag. Das Angebot an neuen Technologien ist enorm und stellt ein spannungsreiches Experimentierfeld für Mediendesigner und -gestalter dar. Die Fülle der Möglichkeiten kann verführen. Die Technik fordert den Ausstellungsmacher heraus, Dinge zu produzieren, die früher nicht hätten produziert werden können. Dabei bleibt eine ganz wesentliche Frage offen, nämlich, ob die Fülle an technischen Möglichkeiten dem Betrachter, dem Thema oder dem Objekt gerecht wird. Zwischen den seitens der medialen Programmgestalter reklamierten Erlebniseffekten und Wis-

1998 zu verstehen. Dort wurde die Notwendigkeit der Weiterentwicklung dieses Begriffes und Ansatzes diskutiert.

- 54 Wechsler, Ulrich: Erst laufen, dann Rad fahren. Nicht die Nutzung der Medien macht den Grad unserer Bildung aus, sondern der Grad unserer Bildung bestimmt, wie sinnvoll die Nutzung der Medien ist. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 06./07.04.02.
- 55 Die Bezeichnung Neue Medien ist relativ, denn zu allen Zeiten war ein bestimmtes Medium neu und wurde deshalb vermehrt eingesetzt, ob es sich um Fotos, Tondokumente, Hologramme oder virtuelle Architektur handelt. Wohlfromm stellt fest, dass es schwierig sei, eine Prädisposition zu finden, die die Positionierung der Bereiche „Neue Medien und das Museum“ angemessen darstellt. Die neuen digitalen Medien lassen sich nämlich nicht mehr lediglich als Bestandteil, Mittel und Werkzeug beschreiben, sondern greifen bereits in das Gebilde Museum ein. Vgl. Wohlfromm 2002, S. 53.

senstransfer einerseits und den eintretenden Wirkungen und subjektiven Einschätzungen bei den Rezipienten der Medieninstallationen andererseits klaffen noch erhebliche Lücken.⁵⁶

Wie Neue Medien eingesetzt werden können und welche Implikationen dieses mit sich bringt, zählt zu den heiß diskutierten Themen unter Museumsfachleuten. In der Museumswelt ist das Verhältnis dazu ambivalent. Auf der einen Seite findet sich große Begeisterung und Experimentierfreudigkeit, besonders das Internet erfreut sich großer Beliebtheit. Auf der anderen Seite steht die Angst um die Exklusivität der musealen Originale als das Wesentliche, was das Museum zu bieten hat. Gefürchtet wird die „Duplizierung, Verfremdung und Wertminderung des Originals“ (Wohlfromm, 2002, S. 51). Die so genannten Neuen Medien sollten aber nicht nur die Ängste der Verantwortlichen anregen, sondern auch deren Phantasie. Medien, egal wie alt oder neu sie sein mögen, können sehr geschickt und raffiniert eingesetzt werden. Sie können einen zusätzlichen Erkenntnisgewinn liefern und eine neue visuelle Qualität, die dem Besucher ermöglichen, museale Objekte auf eine andere Art und Weise zu betrachten. Der Einsatz Neuer Medien unterliegt den gleichen Gestaltungsgesetzen wie der der konventionellen Medien. Ein Terminal im Ausstellungsparcours garantiert noch keine gute Vermittlung. Auch sollten die Medien nach dem Prinzip der Zielorientierung und der Unterordnung von Gestaltung unter das Primat des Originals und der Information eingesetzt werden.

„Technology, whether it be the hands-on exhibit or the touch-screen computer, is simply the tool with which the museum interpreter communicates with the visitor – it is not an end-product in itself. [...] Each interpretative tool has its advantages and weaknesses, and should be used selectively to help visitors access and gain understanding of the objects, sites or phenomena.“⁵⁷ (Caulton 1998, S. 13)

Der Interaktivität via Neue Medien sind Grenzen gesetzt. Was also kann sie leisten? Auf diesem Gebiet eröffnet sich ein sehr weites Forschungsfeld.⁵⁸ Dabei wird deutlich, dass die Breite der möglichen Fragestellun-

56 Klein, Hans-Joachim (Hrsg.): Mediendämmerung – die unaufhaltsame Computerisierung der Museen. Karlsruhe 1995, S. 3.

57 Caulton, Tim: Hands-on Exhibitions – Managing Interactive Museums and Science Centers. London/New York 1998, S. 1.

58 Mit der zentralen Frage, welche Vorteile der Einsatz von Multimedien für das Lernen im Museums bringt, befasst sich zum Beispiel die Dissertation

gen und die rapide Entwicklungsgeschwindigkeit ein interdisziplinäres Nachdenken über die Bedingungen der Forschung auf diesem Gebiet erfordert.⁵⁹ Die Studien auf diesem Gebiet sind im angloamerikanischen Raum dem deutschsprachigen um einiges voraus, sowohl im Hinblick auf Medieneinsatz in musealen Schausammlungen als auch in der begleitenden Nutzung der Evaluation als Planungskorrektiv und Ergebniskontrolle (Klein 1995, S. 3).⁶⁰

Fragen an die Ausstellung – Handlungsorientierung

Ansprechen aller Sinne

- *Welche Vermittlungsmedien werden dem Besucher gegeben und wie sind diese im Raum platziert?*
- *In welcher Form werden alle Sinne angesprochen? Welche Rezeptionskanäle werden angesprochen: emotional, rational, aktional, ästhetisch?*
- *Welche audiovisuellen Medien werden eingesetzt? Sind diese relevant? Unterstützen sie das Ausstellungskonzept oder sind sie ein nachträglicher Einfall?*

zepte, sondern entwickelt aus der Beschreibung verschiedener Projekte praktische Regeln für die Produktion multimedialer Anwendungen. Billmann, Hans-Joachim: Multimedia in Museen. Neue Formen der Präsentation – neue Aufgaben der Museumspädagogik. Bremen, 2000.

59 Als erste Annäherung an dieses komplexe Thema in Deutschland veranstaltete das Institut für Museumskunde der Staatlichen Museen zu Berlin und der Arbeitsbereich Informationswissenschaft der Freien Universität Berlin im Jahr 1997 in Berlin einen Workshop mit dem Titel: Museumsbesuch im Multimedia-Zeitalter: Wie werden die neuen Medien die Optionen der Museen verändern? Dokumentation siehe Schuck-Wersig, Petra/Wersig, Gernot/Prehn, Andrea: Multimedia-Anwendungen in Museen. Berlin 1998.

60 Aufgrund der Komplexität der sich daraus ergebenden Fragestellung, kann ich im Rahmen der Ausstellungsanalyse in Kapitel sechs die eingesetzten Medien nicht im Detail analysieren. Zum Beispiel würde eine Auseinandersetzung mit der interessanten Frage nach dem Für und Wider von Audioguides im Vergleich zu Computerkonsolen als Infopools oder Raumtexten den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Der Fokus meiner Studie konzentriert sich darauf, wie die Neuen Medien in den Gesamtkontext der Ausstellungsumwelt eingebunden sind.

Gegenwartsbezüge

- *Wie wird versucht, an die Interessen der Besucher anzuknüpfen?*
- *Wie werden Gegenwartsbezüge auf inhaltlicher und gestalterische Ebene hergestellt?*

Neue Medien

- *In welcher Form werden Neue Medien eingesetzt?*
- *Ist der Medienaufwand gerechtfertigt?*
- *Tragen die Neuen Medien zu einem besseren Verständnis bei?*

Besucherbeforschung

- *Wie wird der Besucher im Ausstellungskonzept berücksichtigt?*
- *Welchen Stellenwert nimmt Besucherbeforschung bei der Konzepterstellung ein?*

Ganzheit – Ausstellungsumwelten und ganzheitliche Erlebnisse

Menschliches Erleben ist immer ganzheitlich, auch Momente des Unbewussten gehen damit einher. Das Psychische wird nicht nur von bewussten Erlebnissen bestimmt, sondern auch flüchtige und unauffällige Momente haben Einfluss auf das Erleben.

„Ganzheit bedeutet im Gegensatz zum zufälligen Nebeneinander oder zur additiven Häufung eine urchimliche Geschlossenheit, aus der sich die Bedeutung der integrierten Bereiche ableitet und die sich durch einen unauflösbaren Wirkzusammenhang auszeichnet.“⁶¹

Die Forderung nach ganzheitlicher Betrachtung findet sich unter anderem in der Philosophie, Anthropologie, Psychologie, Pädagogik und Schulpädagogik.⁶² Die Ganzheitspsychologie geht davon aus, dass psychische Erscheinungen nicht als Aneinanderreihung von Elementen, sondern nur als einheitlicher Erlebniszusammenhang begreifbar sind.

61 Schröder, Hartwig: Didaktisches Wörterbuch. München 2001, S. 120.

62 Der Begriff Ganzheit (beziehungsweise Gestalt) hat als methodischer Begriff in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in vielen Wissenschaften als Alternative zu mechanistischen, atomistischen Erklärungsmodellen des 18. und 19. Jahrhunderts Eingang gefunden, so in der Medizin, Biologie, Psychologie, Soziologie und Pädagogik. Vgl. Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, 2001.

Ähnliche Konzepte verfolgte die Gestaltpsychologie, die den Begriff der Gestalt in der Psychologie zum allgemeinen Prinzip erhob und im Bereich der Wahrnehmung, später auch in der Persönlichkeits- und Sozialpsychologie anwandte. Das ganzheitliche Erleben umfasst innere und äußere Momente. Dem integrativen Zusammenwirken der personalen Bereiche entspricht eine Integration innerer und äußerer Momente. Die ganzheitliche Erlebnisweise ist sowohl geprägt von personenabhängigen Faktoren als auch von Gegebenheiten der Außenwelt.

Dem ganzheitlichen Anspruch fühlen sich die Humanistische Pädagogik als eine Richtung in der Erziehungswissenschaft und die Humanistische Psychologie verpflichtet. Humanistische Pädagogik kann bis zu den Griechen zurückverfolgt werden. Eine Entwicklungslinie dieser Richtung betont, den Menschen als Einheit von Geist, Körper und Seele zu betrachten. Ziel der Erziehung ist es, diese Ganzheit zu fördern. Dieser Ansatz ist sehr oft mit einer Kritik der einseitigen Entwicklung und Betonung des Geistes oder der Vernunft, unter gleichzeitiger Vernachlässigung der Seele oder der Gefühle verbunden.⁶³ Die Humanistische Pädagogik entwickelte ein grundsätzlich anderes Lernverständnis im Sinne persönlich bedeutsamen Lernens. „Wird dieser Ausgangspunkt gewählt, kann man von der Faszination Lernen im Sinne persönlich bedeutsamer Lernprozesse sprechen.“⁶⁴ Es geht dabei um *ganzheitliches Lernen*, das mit Begriffen umschrieben wird, die in anderen psychologischen Theorien keinen systematischen Platz haben, so zum Beispiel persönliches Wachstum, Bewusstsein, Kontakt und Selbstaktualisierung. Die Bedeutung des Subjekts steht im Mittelpunkt, der Lernende wird als personale Einheit betrachtet.⁶⁵ Ebenso wird der Stoff als Ganzheit aufgefasst. Ganzheitliche Stoffbetrachtung überwindet die fachspezifische Zersplitterung der Inhalte und stellt Lebenszusammenhänge in den Mittelpunkt.

Bezogen auf Ausstellungen umfasst Ganzheit somit drei Betrachtungsperspektiven, die wiederum ineinander verwoben sind. Dies meint zum einen den Besucher, dessen Erlebnis ganzheitlich ist. Ebenso geht es um die Inhalte der Vermittlung, in der es nicht nur um Vermittlung

63 Fatzer, Gerhard: *Ganzheitliches Lernen: Humanistische Pädagogik und Organisationsentwicklung*. Paderborn 1987, S. 18.

64 Gudjons, Herbert: *Pädagogisches Grundwissen*. Bad Heilbrunn 1995, S. 225.

65 In diesem Zusammenhang steht auch die von Pestalozzi aufgestellte, oft formelhaft zitierte Forderung nach ganzheitlicher Bildung des Menschen von Kopf, Herz und Hand.

von kognitiven Wissensinhalten geht, sondern auch darüber hinaus Bewusstseinsbildung impliziert und auf Reflexion gezielt wird.⁶⁶ Und als drittes bezieht sich Ganzheit auf die Gestaltung der Ausstellung einschließlich der gesamten Ausstellungsumwelt.

Falk/Dierking übertragen den Begriff *Gestalt* auf das Museumswesen. Sie sprechen von „The Museum as Gestalt“ und verweisen damit auf die äußeren Einflussfaktoren, die das Ausstellungserlebnis wesentlich mit beeinflussen (Falk/Dierking 1992, S. 83ff.). Der Besuch einer Ausstellung ist demnach ein hochkomplexes Ereignis, zu dem die bewusste aber auch unbewusste Interaktion mit der gesamten Ausstellungsumwelt gehört. Ein Ausstellungsbesuch beginnt bereits mit der Entscheidung, dieses zu tun. Auch die Anfahrt zum Ausstellungsort beeinflusst das Erlebnis. Weitere Faktoren sind das Verhalten des Museums- und Aufsichtspersonals und andere Ausstellungsbesucher, Orientierungshilfen vor Ort, der Zustand der Toiletten, Verköstigungsmöglichkeiten, Temperatur, Luftfeuchtigkeit, Gerüche und Fremdgeräusche. Auch innenarchitektonische Elemente wie zum Beispiel der Boden, die Decke, die Wände, Treppen, Türen und Fenster, Feuerlöscher, Klimageräte, Telefone und Lichtschalter spielen eine Rolle.

„The museum experience includes feelings of adventure, of awe, of affiliation with loved ones or friends, and of seeing, perhaps touching, and learning about new things.“ (ebd., S. 83)

Bedeutung ist im Museum nicht bloß auf die Interpretation der Ausstellung begrenzt. Eine positive Erfahrung im Café oder am Informationspult beeinflusst die Erlebnisqualität ebenso. Das Verhalten des Ausstellungsbesuchers wird somit maßgeblich auch durch Momente disponiert, die zunächst nichts mit dem Ausstellungsdesign zu tun haben. Auch der soziale Kontext, in dem eine Ausstellung besucht wird, ist entscheidend für die Dauer des Besuchs, das kommunikative Verhalten und die Intensität der Zuwendung zu den Objekten (Wohlfromm 2002, S. 37).

Die Berücksichtigung der psychischen und physischen Dispositionen erhält einen hohen Stellenwert. In diesem Zusammenhang wird oft das Schlagwort *Museumsmüdigkeit* zitiert.⁶⁷ Ergebnisse der Besucherfor-

66 Siehe Kapitel 2.4.

67 Berühmt wurde eine Untersuchung von Benjamin Gilman, der 1916 einen Artikel über Museumsmüdigkeit veröffentlichte. Besucher wurden gebeten, Texte zu lesen. Von diesem Verhalten wurden Photographien angefertigt, die zeigten, dass Texttafeln gelegentlich an sehr ungünstigen Stellen

schung besagen, dass die meisten Menschen insgesamt nur eineinhalb Stunden für einen Besuch einschließlich der Zeit im Museumsshop und Lokal verwenden und dabei sehr schnell Museumsmüdigkeit entwickeln. Um diesem Vorgang entgegenzuwirken, bedarf es der Berücksichtigung der Bedürfnisse der Besucher, die sich während des Rundganges zum Beispiel auch hinsetzen und ausruhen wollen.

Eine ganzheitliche Gestaltung der Ausstellungs-dramaturgie trägt dazu bei, das Interesse von Besuchern wach zu halten oder wieder aufzurütteln. Zur Illustration kann ein Vergleich mit einem Kinobesuch herangezogen werden. Im Gegensatz zum Kino, wo der Besucher sich im Ruhezustand befindet und eine Reihe von Bildern und Handlungen an sich vorüberziehen lässt, bewegt sich der Besucher einer Ausstellung durch den Raum. Er erzeugt durch seine Fortbewegung eine Wechselfolge von Szenen. Dieser Tatsache sollte die Gestaltung einer Ausstellung Rechnung tragen: Farben, Formen, Raumeinheiten, Decken in verschiedener Höhe, Flucht und Perspektive – alle diese Elemente entfalten sich im Laufe des Rundgangs. Aufgrund der Komplexität der Kombination aus inhaltlichem und gestalterischem Anspruch sowie der Berücksichtigung des potentiellen Publikums scheint es durchaus berechtigt, von Ausstellungen als Gesamtkunstwerken zu sprechen. Belcher spricht von „exhibitions as an art form“ und zieht einen Vergleich zu dreidimensionalen Kompositionen.

„Exhibitions are conceived as sculpture. They are three dimensional compositions which recognize the importance of solids and voids and strive for satisfactory spatial relationships. It is sculpture which people are encouraged not

angebracht waren und dies das Lesen sehr erschwerte. Gillman, B. I.: *Museum fatigue*. In: *Scientific Monthly* (1916) Heft 11. S. 62-74.

Die Bezeichnung Museumsmüdigkeit fand jedoch bereits früher Anwendung. Dem im Jahr 1900 eröffneten Bayerischen Nationalmuseum wurde große Bewunderung entgegengebracht. Gelobt wurde, dass dieses aufgrund der künstlerischen Originalität von Bau und Einrichtung Anregungen und Genuss statt strenger, wissenschaftlicher Arbeit ermöglicht. In Artikeln aus dem Jahr 1900 wurden herkömmliche Museumsbauten und Präsentationsformen kritisiert, demgegenüber wurde das Bayerische Nationalmuseum als positives Beispiel gelobt. Vgl. Koch, Michael: *Das Museum als Gesamtkunstwerk*. Gabriel von Seidl's Neubau im Spiegel der Kritik. In: Bauer, Ingolf (Hrsg.): *Das Bayerische Nationalmuseum. Der Neubau an der Prinzregentenstraße 1892 – 1900*. München 2000, S. 215, Anm. 41.

only to look at but also to walk in and explore. It is environmental art, which offers a whole range of experiences which may stimulate all the senses.”⁶⁸

Fragen an die Ausstellung – Ganzheit

Ausstellungsmüdigkeit – Ausstellungsumwelt

- *Wie kann sich der Besucher topographisch mit Wegweisern, Plänen, Raumlayout orientieren? Wie kann sich der Besucher intellektuell orientieren mit Vorinformation, Überschriften, Faltblättern, Saalzetteln, Katalogen, AV-Programmen und dergleichen?*
- *Wie wird die Atmosphäre durch das Aufsichts- und Kassenpersonal geprägt? Ist es höflich und hilfsbereit?*
- *Wird auf psychische und physische Voraussetzungen geachtet, wie Körperhaltung, Betrachtungswinkel, Höhe, Ermüdung, Frustrationstoleranz, aber auch Alter und Behinderung?*
- *Gibt es genug Bewegungsraum und Ruhemöglichkeiten?*
- *Wie ist das Raumklima?*
- *Wie wirkungsvoll ist die Beleuchtung, ist es zum Beispiel hell genug, um die Beschriftung gut lesen zu können?*
- *Gibt es außerhalb der Ausstellungsräume ein kulinarisches Angebot?*
- *Wird die Ausstellung auch während der Laufzeit gepflegt?*
- *Funktionieren die Medienstationen, sind Beschriftungen abgelöst oder abgenutzt?*

Ausstellungs-dramaturgie

- *Wie ist der rote Faden in der Gesamtgestaltung?*
- *Sind dramaturgische Kriterien bei der Aufbereitung des Stoffes berücksichtigt?*
- *Wie ist das Material geordnet? Werden Überlastungen vermieden?*
- *Ergibt die Gliederung eine nachvollziehbare Reihenfolge?*
- *Ergibt die Auswahl von Objekten sowie inszenatorischen Elementen ein stimmiges Ganzes? Ziehen Lichteffekte, Farben und Töne die Aufmerksamkeit auf sich? Hat dies etwas mit dem Inhalt der Ausstellung zu tun?*

68 Belcher, Michael: Exhibitions in Museums. Washington 1991, S. 41.

Differenzierung – die Offenheit der Interpretation und die Heterogenität des Publikums

Differenz ist ein Schlüsselbegriff der modernen, insbesondere französischen Philosophie und des Konstruktivismus. Differenz verweist auf Vielfalt, Pluralität, Widersprüche und auch auf die Anerkennung von Unterschieden. Differenzwahrnehmung verdeutlicht die Beobachtungsabhängigkeit von Wirklichkeit, die Einsicht, dass die eigene Perspektive nicht die einzige ist. Im Hinblick auf meine Studie soll mit dieser Bezeichnung primär auf zwei Aspekte verwiesen werden. Zum einen deutet dies auf die Offenheit der Interpretation hin und markiert die Tatsache, dass es nicht nur eine Sichtweise oder Wahrheit gibt, sondern diese immer in Abhängigkeit von Kontexten entsteht. Zum anderen zielt Differenzierung auf konkrete methodische Maßnahmen als Antwort auf die Heterogenität des Publikums und dessen unterschiedliche Voraussetzungen und Bedürfnisse.

„Differenzen sind Unterscheidungen, die einen Unterschied machen. Differenzen gewährleisten eine Dynamik, eine Offenheit von Wirklichkeiten. Differenzen fördern Neugier, das Interesse am anderen. Sie sind gleichsam die Hefe in Lehr- und Lernprozessen, sie provozieren, fordern zum Nachdenken und zum Überprüfen der eigenen Position heraus.“⁶⁹

Differenzen verweisen auf das Andersartige und auch das Fremde. Dies kann irritierend sein und vielleicht sogar auf Ablehnung stoßen.⁷⁰ Im Hinblick auf die Durchführung von Veranstaltungen in der Erwachsenenbildung stellt Siebert fest, dass Seminare ohne Differenzen zwar angenehm und sozialemotional befriedigend sein mögen, lernintensiv sind diese jedoch selten. Ein übermäßiger Wunsch nach Harmonie und Übereinstimmung ist zwar gruppendynamisch verständlich, jedoch nicht unbedingt erkenntnisfördernd (Siebert 1999, S. 95).

Eine Aufgabe für Kustoden besteht nach Ansicht von Rauterberg vor allem darin, Offenheit zu bewahren und auch den Zweifel am eigenen

69 Siebert, Horst: Pädagogischer Konstruktivismus. Eine Bilanz der Konstruktivismusdiskussion für die Bildungspraxis. Neuwied/Kriftel 1999, S. 94.

70 Dies ist ein elementarer Aspekt, wenn es um die Frage der Abgrenzung kommerzieller Erlebniswelten von musealen Ausstellungen geht. Siehe Kapitel 4.3: Differenzierender Kontext: Akzentuierung – Offenheit – Irritation.

Tun nicht auszublenden. Ein Ausstellungsstück sollte nicht nur ein Bild, sondern immer viele Bilder wachrufen. „Auf Bipolarität von Logik und Magie, ganz im Sinne Aby Warburgs, auf Bedeutungszwitter, in denen Ordnung ebenso aufgehoben ist wie Irrationalität, ließe sich ein neues Selbstverständnis gründen.“ (Rauterberg 2002, S. 40) Dies fordert einen freien Blick auf die Wissenschaften, die Freude an der Kontroverse und eine Leidenschaft, mit der sich die Verantwortlichen dem Unauflösbaren, dem Ambivalenten widmen.

Am Beispiel historischer Museen, die sehr oft nach einem chronologischen Darstellungsmuster gegliedert sind, lässt sich das Anliegen nach Offenheit und Kontroverse verdeutlichen. Geschichtliche Ereignisse werden in Ausstellungen sukzessiv aneinandergereiht. Die methodische Genesis der dargestellten Geschichte bleibt jedoch in den historischen Museen meist unsichtbar.

„Zeitliche Vor- und Rückgriffe zum Zwecke des Vergleichs und der Spannungssteigerung wie im Kriminalroman kommen kaum vor, Parallelhandlungen und Kontrastreihen sind äußerst selten. Es dominiert meistens die Monotonie des bloßen Nacheinanders.“ (Parmentier 2003, S. 6)

Auch wenn das wissenschaftliche Personal des Museums bereit ist, die Verfahrensweisen vor wissenschaftlichem Fachpublikum offen zu legen, geschieht dies in der Ausstellung vor Publikum sehr selten. Dadurch bleibt nicht nur das konstruktive Moment an der Geschichtsdarstellung verborgen, sondern auch ihr wissenschaftlicher, das heißt prinzipiell hypothetischer Charakter. Diese methodische Undurchsichtigkeit der Museen äußert sich auch in dem weitverbreiteten Verzicht, wissenschaftliche Kontroversen zu präsentieren. Der wissenschaftliche Streit als organisierendes Prinzip einer musealen Geschichtsinszenierung wird selten dramaturgisch genutzt. Divergierende Hypothesen über die objektiven Gründe, die Motive und Folgen historischer Ereignisse werden in der Ausstellung bestenfalls in Nebenräumen und Nebensätzen gezeigt, kritisiert Parmentier (ebd., S. 6).

Mit der methodischen Undurchsichtigkeit korrespondiert eine Tendenz in Ausstellungen, geschlossene Erzählformen anzuwenden, die dazu neigen, das historische Geschehen in übersichtliche Einheiten zu verpacken und diese mit einem klaren Anfangs- und Enddatum zu versehen. Im Gegensatz dazu hält sich jedoch die Wissenschaft nicht an abgeschlossene Einheiten. „Sie sieht ihre Aufgabe nicht darin, den vorgefundnen Bau fertigzustellen, sondern den Bauplan zu prüfen und seine Re-

vision zu ermöglichen.“ (ebd.) Die dem problemorientierten Habitus der Wissenschaft angemessene Form der Geschichtsdarstellung ist deshalb die offene Erzählung. Sie stilisiert die historischen Ereignisse nicht zwanghaft zu geschlossenen Abläufen, sondern lenkt die denkende Betrachtung auf das fragmentarische Szenario der vorliegenden Indizien. Das Interesse der Wissenschaft gilt den offenen Fragen, den rätselhaften Dokumenten, den fragwürdigen Zeugen. „Sie scheut die feste Perspektive und verliert sich gelegentlich im Sammelsurium aus vergessenem Kram.“ (ebd., S. 7)

Dieses Interesse am Rätselhaften und Fragwürdigen lässt sich auf mögliche Themen übertragen, es bedeutet aber auch eine Offenheit im Hinblick auf unterschiedliche Interpretationsformen. Die künstlerische Sichtweise und Interpretation sind beispielsweise Formen des Umgang mit dieser Offenheit.⁷¹

Differenzierung in Ausstellungen als methodisches Vorgehen bedeutet eine bewusste Anerkennung der individuellen Unterschiede der Besucher im Hinblick auf deren Interessen und Erfahrungen. Diese bilden zentrale Faktoren bei Zielbestimmung, Inhaltsauswahl und Methodengestaltung. Wie ein Ausstellungsführer sich auf sprachlicher Ebene seinen Zuhörern anpasst – bei Kindern wird er andere Worte wählen als bei einem Fachpublikum – kann analog die visuelle Sprache der Ausstellungsarchitektur variiert und ein differenziertes Angebot geschaffen werden. Die Frage, inwieweit bereits mit der Ausstellungsarchitektur zielgruppenspezifisch vermittelt werden kann, spielt aktuell jedoch noch eine untergeordnete Rolle bei der Neukonzipierung von kulturhistorischen Ausstellungen. Das gezielte Ansprechen unterschiedlicher Besuchergruppen dient auch dazu, neue Besuchergruppen zu erschließen, die mit traditionellen Präsentationsformen nicht erreicht werden können. Vitali sieht es aktuell als elementare Aufgabe, insbesondere jene Gesellschaftsgruppen anzusprechen, die nicht bereits aufgrund ihres Bildungshintergrundes ohnehin in Ausstellungen gehen.

„Es geht am Beginn des dritten Jahrtausends um nicht mehr und nicht weniger als die Frage, ob es genügt, dass das Museum jenen Schichten der Bevölkerung zugänglich ist, die sich schon immer ohne Schwierigkeiten darin zu rechtgefunden haben, oder ob es erforderlich ist, heute dringlicher denn je, diese Basis ebenso entschlossen wie radikal zu verbreitern und die Akzeptanz

71 Ausführungen zu Formen künstlerischer Interpretationen siehe Kapitel 3.3: Künstlerischer Ansatz.

des Museums zu einer allgemeinen, in der ganzen Gesellschaft verankerten Institution auszubauen und auch die Menschen an das Museum zu binden, die weder im Elternhaus noch in der Schule das nötige Rüstzeug für eine intensive und sachkundige Beschäftigung mit der Kunst erhalten haben, ja den Versuch zu machen, ihnen diese Instrumentarien im Museum selber zu vermitteln.“⁷²

Differenzierung kann auf mehreren Ebenen durchgeführt werden. Zum einen kann zwischen äußerer und innerer Differenzierung unterschieden werden. Eine Form konsequenter, äußerer Differenzierung auf institutioneller Ebene stellen die Kinder- und Jugendmuseen dar, die sich mit den speziellen Bedürfnissen dieser Zielgruppe befassen. Im Rahmen der Museenlandschaft bilden sie eine eigene Gattung.⁷³ Kindermuseen werden von den Museen für Erwachsene abgekoppelt und als spezielle Erlebniswelten für Kinder entwickelt. Dieses erleichtert einerseits die konsequente kindgerechte Umsetzung, da Bedürfnisse einer definierten Zielgruppe befriedigt werden sollen. Für Weschenfelder/Zacharias ist diese Entwicklung jedoch auch Ausdruck einer Reaktion auf die methodenarme, inhaltsreduzierte und an den Bedürfnissen der Kinder vorbeigehende Museumspädagogik.⁷⁴ Die Entscheidung für einen speziellen Erlebnisort für Kinder kann jedoch auch mit Schwierigkeiten verbunden sein: „Absonderung, mangelhafte inhaltliche Kooperation, Streit über Etatfragen, Hierarchisierung der pädagogisch und wissenschaftlichen Abteilung und Mitarbeiter usw.“⁷⁵

Zu bedenken ist auch die Tatsache, dass zwischen Eltern und Kindern zunehmend weniger Kommunikation stattfindet. Gerade diese zu fördern, sollte auch Anliegen musealer Ausstellungen als Orte der Kommunikation sein. Ausstellungen, die sowohl unterschiedlichen Zielgruppen als auch anspruchsvollen, wissenschaftlichen Zielsetzungen ge-

72 Vitali, Christoph: Mein ideales Museum. In: Schneede Uwe M. (Hrsg.): *Museum 2000 – Erlebnispark oder Bildungsstätte*. Köln 2000, S. 103.

73 In Deutschland ist dies eine im internationalen Vergleich relativ junge Entwicklung. Die ältesten Kinder- und Jugendmuseen wurden zwar bereits in den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts gegründet, aber erst in den neunziger Jahren gelang es den Initiatoren, diese Museen für Kinder stärker zu etablieren (König 2002, S. 10). Die Idee dieser Museen reicht hundert Jahre zurück, erste Projekte dieser Art wurden in Amerika gegründet.

74 Vgl. Weschenfelder, Klaus/Zacharias, Wolfgang: *Handbuch Museumspädagogik. Orientierung für die Praxis*. Düsseldorf 1981, S. 363.

75 Liebertz, Charmaine: *Kunstdidaktische Aspekte in der Museumspädagogik – Entwicklung und Gegenwart*. Weinheim 1988, S. 251.

recht werden wollen, können sich allerdings nicht ausschließlich auf die Interessen von Kindern und Jugendlichen konzentrieren. In dieser Hinsicht ist die Etablierung von Kindermuseen zu begrüßen.

Eine zweite Form äußerer Differenzierung bildet das sogenannte *Didaktische Kabinett*.⁷⁶ Kernpunkt der Diskussion ist die Frage nach einer möglichen Konkurrenz zwischen Objekt und didaktischer Beifügung.⁷⁷ Zur Vermeidung dieses Konflikts gibt es neben einer Hauptausstellung einen eigenen Bereich, der sich unter einem bestimmten Thema ausschließlich der Vermittlung widmet. Charakteristikum des Ansatzes ist eine vorwiegend nach ästhetischen und fachlichen Klassifikationskriterien gestaltete Präsentation, in der weitere Zusatzinformationen als Störfaktor empfunden werden, zu belassen und eine die Sammlung erläuternde Begleitausstellung anzubieten. Auf diese Weise soll dem interessierten Laien ebenso Rechnung getragen werden wie der Aura der Objekte und dem in kontemplativer Versenkung verweilenden Kenner.

„Unter didaktischen Kabinetten verstehen wir direkt an die Schausammlungsräume angrenzende und dennoch von ihr räumlich abgetrennte, kleinere, leicht zugänglich, offene Nischen oder Nebenräume, die unter Einsatz alternativer oder komplementärer Medien wie Texte, exemplarische Originale, Fotos, Neue Medien nach didaktischen Prinzipien gestaltet werden und sich auf den umgebenden Ausstellungsbereich beziehen. Wesentliches Merkmal ist ihre relative räumliche Abschottung vom eigentlichen Ausstellungsbereich.“⁷⁸

Ein wesentlicher Vorteil dieser didaktischen Kabinette liegt darin, dass fachwissenschaftliche und didaktische Überlegungen nicht in Konkurrenz treten und somit eventuelle Kommunikationsprobleme im Ausstellungsteam nicht entstehen können, da die Kompetenzbereiche klar voneinander getrennt sind. Dennoch ist diese Vorgehensweise kritisch zu betrachten, da die voneinander abgekoppelten Präsentationen die Verknüpfung der Information mit den Objekten erschwert. Auch besteht die

76 Erstmals sehr erfolgreich wurde diese Idee in Nürnberg im Jahr 1971 mit dem ausstellungsdidaktischen Experiment „Dürer Studio“ verwirklicht. Siehe Kapitel 3 S. 101, Anm. 10/11.

77 Dies verweist auch auf den Konflikt zwischen historischer und ästhetischer Erfahrung. Siehe Kapitel 2.3

78 Hoffrichter, Horst: Kommentierende Bildbeschriftungen, didaktische Kabinette und präferierte Informationsbereiche in Kunstmuseen. In: Klein, Hans-Joachim (Hrsg.): Kunstrezeption – kühle Annäherung an ein heißes Thema. Karlsruhe 1992, S. 32.

Gefahr, dass zwar ein Didaktikraum eingerichtet wird, dieser inhaltlich jedoch keine Objektbezüge herstellt.⁷⁹

Die Einrichtung von Studien- und Leseräumen mit einem Angebot an Computerstationen, Fachzeitschriften und -literatur bilden eine weitere Form, wie Ausstellungen den unterschiedlichen Ansprüchen der Besucher gerecht werden können. Dieser Studienraum ist wie das didaktische Kabinett von der Hauptausstellung abgekoppelt und bietet dem Interessierten die Möglichkeit zum vertiefenden Nachlesen und Recherchieren.

Im Gegensatz hierzu stellt die innere Differenzierung die weit größere und schwierigere Herausforderungen für die Ausstellungsmacher dar, da dies bedeutet, dass die verschiedenen Mitarbeiter im Team in komplexer Weise zusammenarbeiten müssen. Die Ausstellung soll so konzipiert sein, dass bereits dadurch unterschiedliche Zielgruppen angesprochen werden. Die Umsetzung dieses Anspruches bedeutet in der Praxis, dass Vermittlung eine zentrale Größe darstellt und kommunikative Strategien im Ausstellungskonzept Berücksichtigung finden. Innere Differenzierung lässt sich in vielfältiger Weise denken. Differenzierung im Hinblick auf die Heterogenität des Publikums bedeutet die Beachtung unterschiedlicher Lerntypen und die Schaffung eines dementsprechend variantenreichen Angebots.⁸⁰

Über eine Staffellung der Informationsebenen können Besucher individuell entscheiden, wie tief gehend sie sich mit dieser Thematik befassen wollen. Eine konsequente Hierarchie in drei Informationsebenen wurde im Haus der Geschichte in Bonn realisiert. Die erste Ebene bilden auf jeder Ausstellungsebene – parallel zum chronologischen Fortgang der Geschichte – vier bis fünf Großeindrücke, die den Weg des Besu-

79 Mit dem Argument, ein besseres Verständnis der Ausstellung „Otto der Große Magdeburg und Europa“ zu ermöglichen, richteten die Ausstellungsmacher den Didaktikraum „Lebenswelten vor 1000 Jahren“ ein. An Stellwänden im Stil von sogenannten Lesetapeten erhielt der Besucher allgemeine Informationen zu Lebenswelt, Herrschaft und Klöstern. An diesen Bereich gliederte sich ein Mitmachbereich an, in dem Besucher Tätigkeiten eines frühmittelalterlichen Schreibers haptisch nachvollziehen konnten. Außerdem konnte das Publikum in einem „Computer-Visualistik-Raum“ verschiedene Varianten der Rekonstruktion der ottonischen Pfalz in Magdeburg erleben. Diese unterschiedlichen Angebote existierten nebeneinander, ohne inhaltliche oder objektbezogene Verknüpfungen zur eigentlichen Ausstellung herzustellen.

80 Zwei Beispiele lerntheoretischer Modelle und ihre Nutzenanwendung im Museum siehe Kapitel 1, S. 57ff.

chers begleiten. Auf der zweiten Informationsebene befinden sich bedeutsame Exponate und Objektensembles, die visuelle Großeindrücke konkretisieren. Die dritte Informationsebene führt den Betrachter über Einzelobjekte und Dokumente zu einer tiefer gehenden Beschäftigung mit den Inhalten. Damit wendet sich die Ausstellung an die Mehrfachbesucher und an jene, die mit einem spezifischem Interesse kommen. Dieses Gliederungsprinzip wird auch in der Textstruktur aufgegriffen. Große Thementexte mit deutlichen Schlagworten führen die Besucher auf komplexe Oberbegriffe hin, kleinere Thementexte ermöglichen die Beschäftigung mit Einzelthemen, Objekttexte erlauben vertiefende Beschäftigung. Auch der Einsatz audio-visueller Medien folgt diesem Aufbau. Permanent laufende oder sensorgesteuerte Film- und Tondokumente geben erste Informationen auf kognitiver sowie affektiver Ebene, selektiv abrufbare Beiträge wählt der Interessierte aus, interaktive und gruppeninteraktive Medien regen zur vertiefenden Information und Diskussion an.⁸¹

Obwohl Kinder und Familien eine wichtige Zielgruppe bilden, werden diese bei der Konzepterstellung oft vergessen. Eine Möglichkeit sie zu erreichen, kann darin bestehen, ein spezielles Angebot zum Beispiel in Form eines Kinderpfades entlang des Ausstellungsrundganges zu schaffen. In den Ausstellungsräumen befinden sich Stationen, die zum Beispiel mittels kindgerechter Texte das jüngere Publikum einladen, ausgewählte Objekte genauer zu betrachten, oder unter Aktivierung aller Sinne zu Handlungen motivieren. Ein Vorteil, didaktische Elemente als Angebot für Kinder auszuweisen, besteht darin, dass das fachwissenschaftlich kritische Publikum eher bereit ist, Dinge zum Anfassen, Riechen und Hören zu akzeptieren, wenn dies als Kinderschiene deklariert ist. Tauchen sehr viele spielerische Elemente im Gesamtparcours auf, kann dies dazu führen, dass der primär Geschichtsinteressierte an der Seriosität der Ausstellung im Gesamten zweifelt.⁸²

81 Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Erlebnis Geschichte. Das Buch zur Ausstellung. Bonn 2000, S. 14ff.

82 Kritisch angemerkt sei, dass ein Kinderparcours nicht nur eine Alibifunktion nach dem Motto „auch an die Kinder wurde gedacht“ erfüllen sollte. Auch bei der Konzipierung des Angebots für Kinder gibt es qualitative Maßstäbe. Es geht nicht nur darum, isolierte Stationen als Art Kinderinseln im Rundgang aufzustellen, sondern ein grundlegendes Element besteht darin, Verknüpfungen mit ausgewählten Exponaten und Inhalten herzustellen.

Fragen an die Ausstellung – Differenzierung

Offenheit der Interpretation

- *Werden unterschiedliche Perspektiven der Interpretation wahrgenommen? (zum Beispiel Künstlerperspektive)*
- *Ist der konstruktive Charakter der Interpretation offensichtlich?*
- *Gibt es herausfordernde Momente, die Irritation oder Widerspruch bewirken?*
- *Werden traditionelle Sehgewohnheiten gebrochen?*

Heterogenität des Publikums

- *Gibt es institutionelle Grundsätze, Rahmenbestimmungen, die richtungsweisend für die Ausstellungsmacher sind, zum Beispiel welche Besuchergruppen sollen besonders angesprochen werden?*
- *In welcher Form findet äußere und innere Differenzierung statt?*
- *Wie wird die Heterogenität des Publikums berücksichtigt?*
- *Wird auf kleine Menschen, Kinder, Rollstuhlfahrer Rücksicht genommen? Werden unterschiedliche Bildungsvoraussetzungen und Interessenslagen berücksichtigt?*
- *Wird auf unterschiedliche Lerntypen Rücksicht genommen?*
- *In welcher Gewichtung werden speziell museumspädagogische Elemente angeboten? Wie werden diese in den Kontext eingebunden?*
- *Gibt es Möglichkeiten zur inhaltlichen Vertiefung, zum Beispiel unterschiedliche Informationsebenen, selektiv abrufbare Informationen?*

3.3 Strategien besucherorientierter Präsentationen

Im Folgenden sollen besucherorientierte Ansätze vorgestellt werden, in denen der potentielle Besucher als entscheidende Größe das Konzept beeinflusst. Diese Ansätze bilden ein Pendant zu objektorientierten Präsentationen, da die meist in traditionellen Kunstmuseen praktizierte Form weitgehend auf zusätzliche Vermittlungsmedien in der Ausstellung verzichtet. In Abgrenzung zum erstem Kapitel, in dem eine Typologisierung nach dem äußeren Erscheinungsbild aufgestellt und zwischen den grundlegenden Kategorien rekonstruktiver und abstrahierender Raumbilder unterschieden wird, erfolgt nun eine Darstellung von Präsentationsstrategien mit dem Fokus auf die inhaltliche Gliederung des Materials. Die Exponate können nicht nur nach fachwissenschaftlichen Kriterien geordnet werden, sondern auch erzählerische, künstlerische oder partizipatorische Aspekte können dabei maßgeblich sein. In der Praxis bedeutet dies, dass der verantwortliche Kurator nicht zwingend ein Fachwissenschaftler ist, sondern aus einer anderen Berufsgruppe stammen kann. An führender Stelle steht dann zum Beispiel ein Künstler oder Museumspädagoge, der die inhaltlichen Leitthemen vorgibt. Die Themenwahl bedeutet eine erste grundlegende Weichenstellung. Hier setzen bereits erste kommunikative Überlegungen ein. Während der Wissenschaftler seine Fragen aus der Disziplin, der Historie und dem Sammlungsbestand des Museums bezieht, stellen für den Museumspädagogen neben der Alltagskultur auch gesellschaftspolitische Fragen und Aktualitätsbezug mögliche Anknüpfungspunkte dar.⁸³

In meinen Ausführungen stelle ich drei Präsentationsstrategien vor. Dabei unterscheide ich zwischen dem narrativen, dem künstlerischen und dem partizipativen Ansatz. Im weitesten Sinne stehen diese stellvertretend für die drei personellen Kompetenzen, aus denen sich das klassische Ausstellungsteam zusammensetzt: der Fachwissenschaft, der Ges-

83 Eine Auflistung von Gedankensplittern, die die Themenwahl beeinflussen vgl.: Jürgensen, Frank/Schemm von Jürgen: Gedankensplitter aus dem Workshop „Themenfindung“. In: Breithaupt, Julia/Joerißen, Peter: Museumspädagogen machen (andere?) Ausstellungen. Publikation im Anschluß an die Jahrestagung der Arbeitsgemeinschaft der deutsch sprechenden Mitglieder der CECA im ICOM. Erlangen/Nürnberg 1986, S. 38. Der Titel der Publikation wurde mit einem Fragezeichen versehen und verweist darauf, dass die Übergänge zwischen museumspädagogischen und fachwissenschaftlichen Ansätzen fließend sind. Trennscharfe Konturen konnten damals nicht aufgezeigt werden.

taltung und der Pädagogik. Bei den drei Ansätzen tritt jeweils eine Leitkompetenz in den Vordergrund. Im narrativen Ansatz steht nach wie vor die Darstellung der Historie und so auch die Fachwissenschaft im Vordergrund, jedoch unter Berücksichtigung einer dramaturgisch-erzählerischen Komponente. Mit dem künstlerischen Ansatz wird die historisch-wissenschaftliche Perspektive zu Gunsten einer subjektiven Interpretation verlassen. Der Künstler übernimmt die Aufgabe eines Kurators. Der partizipative Ansatz bemüht sich um Integration des potentiellen Publikums.

Narrativer Ansatz

Die narrative Methodik der Ausstellungsgestaltung gründet auf der Überzeugung, dass isolierte Exponate Hintergründe nicht erschließen können, sondern die Einbindung in einen illustrierenden Kontext notwendig ist. Mit der erzählerischen Umsetzung findet insbesondere die emotionale Komponente Berücksichtigung. Diese Methodik bildet eine populäre Form der Geschichtsdarstellung für ein primär nicht akademisches Publikum. Damit entwickelte sie neue kulturwissenschaftlich orientierte Fragestellungen, in denen traditionelle Klassifizierungen überschritten werden.⁸⁴

Unter dem Begriff *Historisches Erzählen* wird zunächst die alltägliche sprachliche Form, in der Geschichte sich artikuliert, verstanden. Hierin manifestiert sich eine Form des Geschichtsbewusstseins.⁸⁵ Historische Erzählungen treten in sehr unterschiedlichen, meist unfertigen und fragmentarischen Formen auf, deren Gemeinsamkeit darin besteht, dass ein Zeitverlauf in der Vergangenheit berichtet wird. Dieser Bericht erfolgt stets in einer kommunikativen Situation, in der ein Erzähler seinen Zuhörern die Vergangenheit vergegenwärtigt, die aus unterschiedlichen Gründen für die Gegenwart wichtig ist. Mit der Frage, welche unterschiedlichen Formen der historischen Erzählung es gibt und welche für

84 Die Spannung zwischen universitärer Historiographie und populärer Geschichtsschreibung ist eine alte Kontroverse zwischen Gelehrten und Literaten, die seit dem 1900 Jahrhundert neue Intensität gewonnen hat. Hardtwig befasst sich in seinem Buch unter anderem mit der wissenschaftlichen Diskussion, ob Geschichte als Wissenschaft oder Kunst aufzufassen sei. Vgl. Hardtwig, Wolfgang: *Geschichtskultur und Wissenschaft*. München 1990.

85 Rüsen, Jörn: *Historisches Erzählen*. In: Bergmann 1997, S. 57.

die Vermittlung von Geschichte fruchtbar gemacht werden können, befasst sich die Geschichtsdidaktik. Das Erzählen von Geschichten erfuhr in den sechziger und siebziger Jahren schwere didaktische Angriffe. Wichtige Kritikpunkte waren unter anderem, dass die Geschichtserzählung verharmlose und romantisieren; sie vermittele einen linearen Verlauf der Geschichte, die Ereignisse monokausal erkläre. Das Erzählen könne manipulative Kraft entfalten, ohne dass sich die Zuhörer dessen bewusst seien. Bei der Wiederbelebung der Methode des historischen Erzählens im Geschichtsunterricht in den achtziger Jahren war man sich dieser kritischen Punkte bewusst:

„Sie darf nicht zu unzulässigen Vereinfachungen führen, also nicht zu einer Repersonalisierung in Form einer Nichtbeachtung von Strukturen, nicht zur Redramatisierung der Geschichte (wie überhaupt das Inszenierungsmoment, das allem Erzählen innewohnt, mit großer Behutsamkeit zu handhaben ist), vor allem nicht zu einer Vernachlässigung oder gar zu einem Rückschrauben der Fähigkeit zu abstraktem Denken.“⁸⁶

Im Anschluss an Arthur C. Danto, der eigentliche Inaugurator der narrativen Theorie, weist Schörken darauf hin, dass die Bedeutung der Erzählung nicht notwendig nur in der Veranschaulichung bestehe, dass sie vielmehr ihrem Wesen nach bereits auch eine Form der Erklärung sei (ebd., S. 139). Hiermit wird die traditionelle Vorstellung verlassen, dass sich die Leistung der Geschichtserzählung im Geschichtsunterricht darin zeigt, vergangene Zeiten ausschmückend und emotionalisierend zu veranschaulichen und zu vergegenwärtigen. Das Erzählen wird nicht einfach nur als niederer Modus kindertümlichen Erklärens dargestellt, sondern als logisches Schema, das den Kern der Wissenschaftlichkeit der Geschichtswissenschaft ausmacht.

„Historische Erklärungsmuster und erzählende Beschreibung bilden ein unauflösbares Ganzes, weil eine Erzählung nicht nur ein Vorkommnis erklärt, sondern Auskunft darüber gibt, was innerhalb einer bestimmten Zeitspanne vorgefallen ist.“ (ebd., S. 139ff.)

Die Geschichtserzählung erfüllt damit keineswegs primär die Funktion von Veranschaulichung oder Vergegenwärtigung „der Buntheit oder der Lebensprallheit“ (ebd.), sondern die Funktion der Erklärung. Folglich kann sie nicht einfach als kindertümelnd, elementarisierend, ausschmü-

86 Schörken, Rolf: Geschichte erzählen heute. In: Niemetz, Gerold: Aktuelle Probleme der Geschichtsdidaktik. Stuttgart 1990, S. 138.

ckend oder harmonisierend an die Peripherie des didaktischen Interesses geschoben werden. Die große Fülle von Erscheinungsformen des historischen Erzählens in den verschiedenen Bereichen und in den verschiedenen Zeiten und Kulturen, die von der stereotypen Alltagsfloskel bis hin zur fachwissenschaftlichen Abhandlung reichen, verlangt nach einem begrifflichen Instrumentarium, mittels dessen sie analysiert und interpretiert werden kann. Verschiedene Typologien des historischen Erzählens wurden entwickelt.⁸⁷ Eine Typologie nach den Charakteristika der Erinnerung, Kontinuität, Identität und Sinn entwarf Rüsen. Er unterscheidet idealtypisch vier Arten des historischen Erzählens, die nie rein vorkommen, dennoch aber wesentliche Bestandteile der unterschiedlichen Manifestationen des Geschichtsbewusstseins sind.

Traditionelles historisches Erzählen erinnert an die Ursprünge, die gegenwärtige Lebensverhältnisse begründen. Es stellt Kontinuität als Dauer dieser verpflichtenden Ursprünge vor. Es bringt Identität durch Affirmation vorgegebener Deutungsmuster. Die Orientierungsfunktion wird durch Geschichten erfüllt, die nicht in Frage gestellt werden, sondern mit Einverständnis in die Gegenwart transportiert werden. Durch traditionelles Erzählen wird Zeit als Sinn verewigt. Beispiele hierfür sind Ursprungsmythen, herrschaftslegitimierende Genealogien oder Rückblicke an Jubiläen.

Exemplarisches historisches Erzählen erinnert an Sachverhalte der Vergangenheit, die Regeln gegenwärtiger Lebensverhältnisse konkretisieren. Es stellt Kontinuität als Geltung dieser Regeln vor, die zeitlich verschiedene Lebensordnungen umgreifen. Dies bewirkt Kommunikation in der Form einer Argumentation mit Urteilskraft. Dieser Erzähltyp wird durch die klassische Devise *historia magistra vitae* charakterisiert. Dies sind zum Beispiel Geschichten, die Vorbilder präsentieren, die eine bestimmte moralische Sichtweise vertreten oder Einsichten in politische Prinzipien vermitteln.⁸⁸

Kritisches historisches Erzählen erinnert an Sachverhalte der Vergangenheit, von denen aus gegenwärtige Lebensverhältnisse in Frage gestellt werden können. Es stellt Kontinuität dar, jedoch nicht als lineare

87 Einen Einblick über verschiedenen Typologisierungen siehe Rüsen 1997, S. 59ff.

88 Rüsen merkt an, dass eine Reihe von Indizien dafür spricht, dass dieser Erzähltyp, der seine kulturelle Dominanz seit der Entstehung des Historismus verloren hat, nach wie vor als Sinnbildungsmuster des historischen Denkens im Geschichtsunterricht der Schule angewendet wird (ebd.).

Entwicklung, sondern unter Berücksichtigung unterschiedlicher Perspektiven, und bewirkt Kommunikation in Form einer Abweisung und Abgrenzung von Standpunkten. Durch kritisches Erzählen werden die in den Kontinuitätsvorstellungen enthaltenen Identitätszuschreibungen hinterfragt. Beispiele dafür sind Geschichten, die eingefahrene historische Klischees und Überlieferungen empirisch widerlegen oder Geschichten, die die traditionelle Legitimation dadurch in Frage stellen, dass sie auf historische Erfahrungen verweisen, die den legitimierenden Kontinuitätsvorstellungen widersprechen.

Genetisch historisches Erzählen erinnert an qualitative Veränderungen in der Vergangenheit, die andere und fremde Lebensverhältnisse in eigene und vertraute münden lassen. Es bewirkt Kommunikation in Form diskursiver und reflexiver Beziehung von Standpunkten aufeinander. Damit bringt es Identität als Synthese von Dauer und Wandel. Herkunft und Zukunft werden in der Form einer qualitativen Differenz auseinander gehalten. Geschichten, die diesem Typ nahe kommen, bringen ein dynamisches Moment in die historische Orientierung der menschlichen Lebenspraxis.

Diese vier unterschiedlichen Typen des traditionellen, exemplarischen, kritischen und genetischen Erzählens können nach Ansicht von Rüsen als Entwicklungsphasen des Geschichtsbewusstseins verstanden werden (Rüsen 1997, S. 62)

Schörken weist darauf hin, dass jedoch die Entwicklung eines kritisch verstehenden Verhaltens ebenso bedeutsam sei. Dies bedeutet, eine Sensibilisierung für die suggestive Wirkung von Erzählungen zu wecken. Aus diesem Grund müssen in den glatten Oberflächen des Erzählten „Bruchstellen für kritische Eingriffe“ vorhanden sein (Schörken 1994, S. 126). Historische Erzählungen erwecken, ohne es zu beabsichtigen, leicht die illusionäre Erkenntnis, so und nicht anders sei es gewesen. Die historische Wirklichkeit erscheint dann als etwas, das identisch mit dem Erzählten ist, die Fiktionalität der Erzählung wird vergessen. Zur Vermeidung dieser Problematik fordert Schörken erzählerische Methoden, die Anknüpfungspunkte für Fragen nach der Richtigkeit oder Angemessenheit evozieren. Als mögliche Erzählformen schlägt er Erzähltypen wie das transponierende Erzählen, perspektivische Erzählen, zeitverschobene Erzählen, opponierende Erzählen und verfremdende und identifizierende Erzählen vor (ebd., S. 127). Diese Vorschläge haben nichts gemein mit der traditionellen, novellistischen Geschichtserzählung mit ihren negativen Begleiterscheinungen, sondern verweisen auf die große Bandbreite möglicher alternativer Erzählformen.

Die didaktischen Überlegungen über die Rolle des Erzählens bei der Vermittlung von Geschichte finden auch ihre Nutzanwendung beim Entwurf von Ausstellungskonzepten. Das Museum verfährt bei seiner Präsentation ähnlich wie die narrative Form der Geschichtsdarstellung. Die *res factae* müssen sich mit den *res fictae* verbinden, um historische Anschauung bei einer Ausstellung zu bewirken (Korff 1999, S. 331). Das Ausstellungsspezifische ist in erster Linie das Erzählen von Geschichten anhand ausgewählter authentischer Objekte. Diese Objekte erzählen zunächst ihre eigenen Geschichten, wie zum Beispiel „die durchschossene Glocke des Dußlinger Gemeindedieners, der beim Ausschellen von Durchhalteparolen im April 1945 von den Maschinengewehren eines Tieffligers tödlich getroffen wurde.“⁸⁹

Narrative Präsentationskonzepte jedoch sind in der Regel eingebunden in eine Gesamtdramaturgie, die konzeptionell einen Leitgedanken verfolgt. „Narrative exhibitions usually have a story line as organising principle. In order to move away from systematic arrangements a book-like pattern was introduced.“ (Mensch 2001, S. 8) Sie beziehen sich auf historische Sachverhalte, doch werden neben traditionellen Gliederungsschemata, wie die chronologische Ordnung, auch andere Lösungsmöglichkeiten der Gliederung des Materials gesucht. Die perspektivierende Darbietung löst zum Beispiel die an Prinzipien der Dokumentation orientierte Systematisierung der Quellen auf. Statt notwendig eindeutigen Zuweisungen an die Rubriken eines vorgegebenen Gliederungsschemas soll die Mannigfaltigkeit der Bezugfelder der Dingwelt sichtbar gemacht werden.

„Sie erinnert dann daran, daß die Sachüberreste in der Regel ganz unterschiedlichen Zusammenhängen zugehören bzw. zugeordnet werden können und insofern weniger auf eine Geschichte als auf mannigfaltige Geschichten – Geschichten beispielsweise der Bedürftigkeit, des Produzierens, der Nutzung, des Repräsentationsverlangens – oder auf Geschichten auch wirtschaftlicher und sozialer Situation hinweisen.“⁹⁰

Beim Übertragen des narrativen Ansatzes auf Ausstellungskonzeptionen fordert Roberts, nicht nur die historischen Interessen der Fachwissen-

89 Haus der Geschichte Baden-Württemberg in Stuttgart (Hrsg.): Landesgeschichten. Der deutsche Südwesten von 1790 bis heute. Stuttgart 2002, S. 12.

90 Deneke, Bernward: Realität und Konstruktion des Geschichtlichen. Frankfurt/New York 1990, S. 76.

schaftler zu berücksichtigen, sondern auch die Besucherperspektive und deren Geschichten und Fragestellungen, die bei der Begegnung mit den Objekten entstehen könnten, in Betracht zu ziehen und in Konzepte aufzunehmen. Dabei bezieht sie sich in ihrer Argumentation auf die These, dass die Aussagen der Historiker nicht als Wahrheit verabsolutiert werden könnten und auch deren Darstellungen als Formen von Erzählungen zu werten seien. Aus diesem Grund erhalten auch die Erzählungen der Besucher Legitimität als eine weitere Form des Blicks auf die Geschichte.⁹¹

Wichtige Ausstellungshäuser in Deutschland, deren Dauerausstellung auf einem narrativem Konzept basiert, sind das Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland in Bonn sowie das Jüdische Museum in Berlin. Einzelne Aspekte der Konzepte sowie Kritikpunkte seien im Folgenden kurz vorgestellt.

Ausgehend von der Annahme, dass kein Objekt für sich spricht, besteht das Anliegen der Ausstellungsmacher des Hauses der Geschichte in Bonn darin, die jeweiligen Objekte in der Ausstellungssituation „zum Sprechen zu bringen“.⁹² Dafür helfen klare Kriterien bei der Auswahl der Exponate. Sie sollen Besucher anziehen und fesseln und vor allem zur Kommunikation anregen.

„Gewiß beinhaltet jedes von ihnen für sich eine bestimmte Aussagekraft, doch entfaltet sich ihr Kommunikationspotential insgesamt erst überzeugend durch die Einordnung in den spezifischen historischen Kontext und im Zusammenhang mit einer visuellen Rhetorik auf Grundlage klar definierter Gestaltungsvorgaben, die selbst ihr Fundament im konzeptionellen Kontext haben. Zu diesem Ziel werden die Objekte – kleine und große, beiläufige und bedeutende, private und staatliche – in Szene gesetzt.“ (ebd., S. 13)

Die einzelnen Exponate werden in größere Zusammenhänge gestellt, die Charakteristisches oder Besonderheiten der jeweiligen Themata hervorheben sollen. Die Flut der historischen Informationen und der entsprechend zahlreichen Exponate wird in Ausstellungsszenen gebündelt, die

91 Roberts, Lisa C.: *From Knowledge to Narrative. Educators and the Changing Museum*. Washington D. C./New York 1997, S. 131ff.

92 Schäfer, Hermann: *Erlebnis Geschichte – Eine neue Ausstellung für neue Besucher*. In: *Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland* (Hrsg.): *Erlebnis Geschichte – Das Buch zur Ausstellung*. Bonn 2000, S. 13.

sich auch dem eiligen Besucher erschließen sollen (siehe Abb. 7). Die konkrete Umsetzung vollzog sich in drei Schritten: Strukturierung des Raumes, Gliederung der Ausstellungseinheiten und Zusammenstellung der Objektensembles. Jeder Zeitabschnitt erhielt sein eigenständiges architektonisches Gefüge. In seiner Ausstellungsgestaltung – in Formen, Materialien und Farben – soll damit ein Grundgefühl der jeweiligen Epoche vermittelt werden. Das Konzept folgt der Idee, Geschichte in einer Weise zu präsentieren, die eigene Erinnerung und Emotionen weckt, aber auch Anlass zu Fragen und Diskussion gibt.

„Wir stellen nicht nur die Geschichte von Konferenzen, Verträgen und Persönlichkeiten aus, sondern versuchen, die historische Entwicklung aller Aspekte des Lebens in Deutschland nachzuzeichnen. Die Politik ist dabei der rote Faden, und Bundestagswahlen dienen als chronologische Wegmarken. Überreste der Politik-, Wirtschafts-, Sozial-, und Kulturgeschichte werden nicht isoliert aufgereiht, sondern in ihrem thematischen Zusammenhang in Szene gesetzt. Erfahrungsberichte und Lebensläufe von Zeitzeugen illustrieren Geschichte und verleihen ihr Leben.“⁹³

Nach der Eröffnung im Jahr 1994 erhielt das Haus der Geschichte für die Ausstellungsgestaltung unterschiedlichstes Echo. Es reichte von begeistertem Lob bis zu Fundamentalkritik. Vor allem aber wegen seiner Präsentationsform, die in großem Maßstab Inszenierungen und Medienstationen erstmals in einer zeitgeschichtlichen Dauerausstellung einsetzte, bekam es durchweg positive Beurteilungen.

„Gelobt wurde auch der Pluralismus in der Darstellung, die nicht nur die große Politik herausstellt, sondern auch die Protestbewegung der Bundesrepublik einbezieht.“⁹⁴

Das Haus erfreut sich konstant enorm großer Besucherresonanz.⁹⁵ Schäfer, Direktor des Hauses der Geschichte, beobachtete, dass Bewertungen umso kritischer ausfielen, je historisch vorgebildeter sich das Publikum selbst einschätzte, um so positiver, je mehr es sich um „Alltagsmen-

93 Schäfer, Hermann: Zwischen Disneyland und Musentempel: Zeitgeschichte im Museum. In: *Museumskunde* 60. (1995) Heft 1. S. 32.

94 Vgl. Glass, Christian: „Aber es soll kein Museum werden“. Die Häuser der Geschichte in Deutschland. In: *Museumskunde* 66. (2001) Heft 1/01. S. 118.

95 Innerhalb von zehn Jahren besuchten sechs Millionen Menschen das Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland.

schen“ handelte (Schäfer 1995, S. 31). Scharf ablehnende Kritik erfolgte zum Beispiel von dem Historiker Hans Mommsen, der in der Dauerausstellung eine inhaltsleere Selbstbespiegelung anstelle einer wirklichen politischen Analyse sah. Der Erfolg des Museums sei seiner Ansicht nach darauf zurückzuführen, dass die Öffentlichkeit „im Umgang mit Geschichte ziemlich unkritisch und geistlos geworden“ sei.⁹⁶ Auch Michael Fehr, Direktor des Karl Ernst Osthaus-Museums, lehnt diese für ihn aufdringliche Form der Präsentation ab. „Denn man ist in ihr immer wieder nur mit gewissermaßen laut Sieh mich an!-rufenden Einzelheiten konfrontiert.“ Insbesondere kritisiert er die eindimensionale Darstellung, die „das Dickicht unterschiedlicher Interessen, Ansichten und Stile“ ausklammert und so nur „Oberflächen historischer Daten und Ereignisse präsentiert.“ Die vielbeschworene vertiefende Beschäftigung stellt er generell in Zweifel.⁹⁷ Auch kritisiert er die mangelnde Offenheit der Darstellung, da die Ausstellungsmacher glauben,

„[...] verbindlich vorführen zu können, wie alles einmal war, anstatt auf die historischen Subjekte, die Besucher, ihr Gedächtnis, ihr Wissen, ihre Ansichten und ihre Mündigkeit zu setzen und anhand von Exponaten zu demonstrieren, wie unterschiedlich bestimmte Ereignisse oder Daten von verschiedenen Gruppen innerhalb der Bevölkerung gesehen oder erfahren wurden oder werden können.“ (ebd.)

Die Dauerausstellung des im Jahr 2001 eröffneten Jüdischen Museums in Berlin basiert ebenfalls auf einem narrativem Konzept. Die erzählte Geschichte umfasst zwei Jahrtausende deutsch-jüdischer Geschichte. Die weitgehend chronologische Erzählung führt die Besucher von den frühesten Anfängen bis in die heutige Zeit. Es veranschaulicht das Leben jüdischer Gemeinschaften und Einzelpersonen, ihre Beziehungen zu den Nachbarn und ihre Lebensweise.⁹⁸ Das Erzählkonzept des Jüdischen Museums wurde von Wissenschaftlern entwickelt. Der Projektdirektor Ken Gorbey distanziert sich jedoch von einer dauerhaften Allgemein-

96 Mommsen zitiert in Reinle, Dominik: „Die Geschichte läuft weiter“. Bonner Haus der Geschichte feiert zehnjähriges Bestehen. Bericht vom 14.06.2004. In: http://www.wdr.de/themen/kultur/1/haus_der_geschichte/index.jhtml (letzter Zugriff: 10.02.05).

97 Fehr, Michael: Nicht mein Haus, nicht meine Geschichte. Ein Kommentar zum Haus der Geschichte in Bonn. In: http://www.keom.de/kuenstler/texte/nicht_mein_haus.html (letzter Zugriff: 16.07.04).

98 Stiftung Jüdisches Museum Berlin (Hrsg.): Geschichten einer Ausstellung. Zwei Jahrtausende deutsch-jüdische Geschichte. Oldenburg 2001, S. 20.

gültigkeit der Interpretation, indem sich das Museum als Forum versteht, welches zur Diskussion ermutigen, unterstützen und anregen und „nicht so sehr als Darsteller einer offiziellen Geschichtsversion“ fungieren sollte.⁹⁹

Ähnlich wie beim Haus der Geschichte in Bonn teilten sich die Beurteilungen des Jüdischen Museum in Berlin nach Eröffnung in zwei Lager. Einerseits kann das Museum sehr hohe Besucherzahlen aufweisen und erhält vom breiten Publikum positive Resonanz.¹⁰⁰ Demgegenüber steht die zum Teil heftig ablehnende Kritik der Fachwissenschaftler, die sowohl auf inhaltliche wie auch gestalterische Aspekte abzielt.

„Die jüdische Kultur erscheint als Nebeneinander von Strömungen, kaum einmal als Schauplatz von Polemik, Streit. Wir begegnen Siegfried Kracauer und Franz Rosenzweig, aber nicht Kracaues scharfer Kritik an Rosenzweigs und Bubers Neuübersetzung der Bibel. Den Mangel an solchen Ecken und Kanten füllt die Ausstellung mit überbordenden Materialfluten zu den jüdischen Warenhäusern Wertheim und KaDeWe, zur AEG, zu den Juden in der Presse und auf dem Theater.“¹⁰¹

Statt die allgegenwärtige Knappheit an Exponaten zur Konzentration zu nutzen, wichen die Ausstellungsmacher in die Beliebigkeit aus. Wefing kritisiert, dass die wenigen vorzüglichen Stücke, die das Museum besitzt, in diesem großen Durcheinander verloren gehen.

„Die mittlere Sensation beispielsweise, die die Präsentation des konstantinischen Dekrets aus der sonst so zugeknöpften Vatikanischen Bibliothek bedeutet, wird hart bedrängt von der Banalität des künstlichen Granatapfelbäumchens nebenan, in dessen Krone läppische Kleinstmonitore blinken.“¹⁰²

99 Gorbey, Ken: Das Jüdische Museum Berlin. Der Auftrag, das Publikum, das erzählerische Konzept. In: *Museumskunde*. 66. (2001) Heft 2/01 S. 75.

100 Im Jahr 2003 haben rund 660.000 Besucher das Jüdische Museum Berlin besichtigt – ebenso viele wie im Jahr 2002. „Die hohen Besucherzahlen bestätigen, dass sich das Jüdische Museum als eines der beliebtesten Museen der Hauptstadt etabliert hat.“ Vgl. <http://www.jmberlin.de> (letzter Zugriff: 27.07.04).

101 Müller, Lothar: Der strenge Gott der Didaktik. Original und Fälschung: Das Jüdische Museum in Berlin. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 11.09.01.

102 Wefing, Heinrich: Wo die Fülle den Mangel nicht verhüllen kann. Die Dauerausstellung im Jüdischen Museum Berlin. In: *Museumskunde*. 66. (2001) Heft 2/01. S. 78.

Er sieht in diesem populären Zugang einen Weg, der nirgendwohin führt. „In dem Strudel von Schnipsel und Splittern werden alle Thesen unscharf, geht jede Tiefe verloren.“ (ebd.) Dieser Kritik schließt sich Gudehus an, indem er bemängelt, dass trotz einer vorbildhaften Abteilung für Besucherforschung, die beispielsweise die Les- und Verstehbarkeit der Texte überprüft, die Frage nach den Inhalten und danach, „was denn tatsächlich in den Köpfen bleibt“, nicht gestellt worden ist. Dieses mit qualitativen Methoden zu erforschen, erscheint ihm als lohnendes Ziel.¹⁰³

Wefings Zitat zu der Problematik der Gegenüberstellung von hochwertigsten Exponaten und illustrativem Beiwerk spiegelt den bereits mehrfach erwähnten Konflikt zwischen historischer und ästhetischer Erfahrung wider. Diese Problematik liegt generell narrativen Ansätzen zugrunde, da der Fokus der Ausstellungsmacher sich nicht nur auf die Exponate richtet, sondern auch die Besucher und deren Rezeption als relevante Größe in das Konzept miteinfließen.

Die zwei vorgestellten Beispiele dienen der Illustration narrativer Ansätze. In der kurzen Beschreibung können diese nur schlaglichtartig beleuchtet werden. Die kritischen Kommentare liefern lediglich einen facettenhaften Eindruck geprägt von Subjektivität. Beim Haus der Geschichte in Bonn zeigte sich dies sogar in widersprüchlichen Bewertungen desselben Sachverhalts, indem einerseits Glass darauf verweist, dass der Pluralismus in der Darstellung gelobt wurde und andererseits Fehr gerade das Festschreiben verbindlicher Interpretationen kritisiert. Trotz punktueller Kritik von Seiten der Fachwissenschaft kristallisiert sich heraus, dass beide Häuser mit ihrem narrativen Ansatz vom breiten Publikum akzeptiert werden und somit das Ziel, unterschiedlichste Bevölkerungsschichten anzusprechen, erreicht haben.

103 Gudehus, Christian P.: Was bleibt, zählt. Kritische Überlegungen zum Jüdischen Museum Berlin. Ausstellungsbesprechung vom 24.01.02. <http://www.vl-museen.de/aus-rez/gudehus02-1htm> (letzter Zugriff: 08.02.02)

Künstlerischer Ansatz

Mit der künstlerischen Interpretation wird die wissenschaftliche, vor allem also die historische Perspektive verlassen. In den Vordergrund treten die Künstlerpersönlichkeit und deren subjektive, kreative Sichtweise. Insbesondere Künstler können sich, was anderen Interpreten von Sinneswelten nicht erlaubt ist, der leidenschaftlichen Subjektivität hingeben. Die Künstler dürfen nach Belieben mit Alltagswelten verfahren, wie es ihnen zur Deutung der Erscheinungsformen der Welt richtig erscheint.¹⁰⁴ Plessen findet für diese Formen der Präsentation, in der das Prinzip Leidenschaftlichkeit bestimmend ist, den Begriff *Autorenmuseum*. In der Subjektivität der Ordnungskriterien sieht Plessen eine Analogie zu der Tradition der Kunst- und Wunderkammern der ausgehenden Renaissance, die die Welt nach *artefacta*, *naturalia* und *meraviglia* um ihrer Besonderheit willen ordneten (ebd., S. 181).¹⁰⁵

Die künstlerische Zusammenstellung von Dingen und die Inszenierung trivialer und wertvoller Gegenstände haben eine lange kulturhistorische Tradition.¹⁰⁶ Erweitert man den Begriff des Ausstellens von Dingen um die Dimension der Architektur, eröffnet sich das 18. und 19. Jahrhundert als Quelle temporär inszenierter Festarchitekturen. Verantwortlich hierfür waren in erster Linie die Weltausstellungen, welche in der

104 Plessen, Marie-Louise von: Das Duell der Sinne und der Dinge – das Autorenmuseum. In: Korff/Roth 1990, S. S. 179.

105 Die Kunst- und Wunderkammern entstanden im Europa des 16. Jahrhunderts, als vornehmlich die fürstlichen Höfe von der Sammelleidenschaft ergriffen wurden. Gesammelt wurde nicht nur Kunst, sondern alles, was der Zeit wesentlich erschien und darum ein Interesse beanspruchte: Gemälde, Kupferstiche und Plastiken gehörten natürlich hinein, ebenso aber Bücher aller Wissensgebiete, Münzen und Medaillen, astronomische Geräte, Globen und Atlanten, Skelette, Fossilien und Mineralien sowie bis an die Grenze der technischen Möglichkeiten vorgetriebene Drechselarbeiten aus Elfenbein, kunstvoll gravierte Straußeneier, kostbar gefasste Kokosnüsse und noch vieles mehr. Die Kostbarkeiten sind unterteilt in *naturalia* (Naturalien) – Werke der Natur – und *artificialia* (Artefakte) – von Menschenhand Geschaffenes. Ihre Vielfalt spiegelt das Bestreben wider, in der Kunstkammer das Universum im Kleinen festzuhalten. Vgl. <http://www.kunstkammer.at/index1.htm> (letzter Zugriff: 10.02.05).

106 Einen gut zusammengefassten Überblick zur Ausstellungsarchitektur im 20. Jahrhundert siehe Werner, Frank R.: Raum-Zeiten und Zeit Räume: Ephemere Architektur im Spiegel der Geschichte. In: Werner 1999, S. 12-35.

Folge der ersten Großveranstaltung im Jahr 1851 dazu tendierten, „ihrem novitätensüchtigem Publikum einen stetig anwachsenden Fundus technologischer Neuerungen anschaulich zu präsentieren.“ (Werner 1999, S. 13). Mit dem einsetzenden 20. Jahrhundert und seinen weitreichenden weltpolitischen Ereignissen verwandelten sich Ausstellungen unterschiedlichster Art in Ausdrucksträger ideologischer Botschaften unter Einsatz künstlerischer Inszenierungen. Politische Botschaften, medial umgesetzt, wurden vorübergehend „bedeutender als die Authentizität bzw. die gesellschaftlich ausgrenzende Aura sakrosankt präsentierter Wertobjekte“ (Werner 2001, S. 13). Eine Vorreiterrolle übernahm die junge Sowjetunion. Teils unter freiem Himmel, teils in eigens hierfür geschaffenen fliegenden Bauten, teils in alten Feudaleinrichtungen errichtet, sind die Inszenierungen heute nicht mehr existent, trotzdem jedoch aufgrund der Erzählkraft und der auf das Wesentlichste reduzierten politischen Ikonographie außergewöhnlich. El Lissitzkys Sowjetpavillon „Pressa“ auf der Internationalen Presseausstellung 1928 in Köln ging aufgrund der spektakulären Ausstellungsgestaltung in die Architekturgeschichte ein. El Lissitzky wollte das schwierige Thema Kommunikation für jedermann nachvollziehbar und anregend darstellen.

„In einer fulminanten Raum-Zeit-Collage, bestehend aus Photomontagen, skulpturalen Objekten, dreidimensionalen Kulissen, rotierenden Apparaten und ausgeklügelten Lichteffekten bediente sich Lissitzky erstmals in der ungeschriebenen Geschichte großer Ausstellungen kinematischer Mittel.“ (ebd., S. 15)

Sehr innovativ experimentierten während der Weimarer Republik Künstler des Bauhauses auf dem Gebiet der Ausstellungsgestaltung in Kooperation mit dem Deutschem Werkbund. Namhafte Vertreter waren Walter Gropius, Herbert Bayer sowie Lilly Reich. Gearbeitet wurde mit offenen Raumkonzepten, mit Groß-Collagen und Objekt-Montagen. Auch Wand und Boden wurden in die Gestaltung miteinbezogen. Herbert Bayer setzte sich zum Beispiel mit unterschiedlichen Betrachtungsperspektiven auseinander und entwickelte Anschauungskonzepte für günstige Sehwinkel.¹⁰⁷ Eine Zäsur in der theatralischen Darstellungs- und Inszenierungskunst brachte die ideologische Vereinnahmung durch

107 Vgl. Staniszewski, Mary Anne: *The Power of Display – A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge/London 1998, S. 26ff.

die Nationalsozialisten.¹⁰⁸ Dies führte zunächst in den fünfziger und sechziger Jahren zu einer strengen „zisterziensischen Selbstdisziplin“ im Ausstellungswesen (Werner 2001, S. 19). Der italienische Architekt Carlo Scarpa entdeckte das Thema der kunstvollen Inszenierung neu und widmete einen Großteil seines Werkes der Ausstellungsarchitektur.

„Er interpretierte Vergangenheitszeugnisse vielmehr als eine Serie von Objekten, die er zu Helden episch angelegter, selbstverfaßter Dramen oder, etwas weniger freundlich ausgedrückt, zu Versatzstücken ausgeklügelter Design-Rapporte machte.“ (ebd., S. 21)

Eine ganze Reihe von Künstlern hat sich seitdem mit Präsentationsstrategien, mit der Rolle der Künstler im Museumswesen und mit den Besuchern künstlerisch auseinandergesetzt. Es entstand eine Vielzahl unterschiedlichster Konzepte, die zum Teil an die Museumssystematik angelehnte Konzepte verfolgten oder völlig andere Wege in der Arbeit mit den Ausstellungsräumen oder Exponaten beschritten.¹⁰⁹ Die Grenzen zwischen kulturhistorischer Präsentation und Kunstinstallation verschwimmen.¹¹⁰ Der Künstler wurde zum Erfahrungsgestalter.

„Die Totalinstallation der Surrealisten war nicht nur eine Negation der Galerieausstellung, sondern sie leitete die Besucher zu einer umfassenden sinnlichen Wahrnehmung durch die Erregung und Fesselung von Begierden, durch die scheinbare Gefährdung, den Geruch, die Geräusche und schließlich durch

108 Weitere Ausführungen hierzu siehe Kapitel 4, S. 188ff.

109 Stellvertretend sei auf zwei Bücher, in denen Künstler sowie Ausstellungen vorgestellt werden, verwiesen. Das von Michael Fehr herausgegebene Buch „Open Box – Künstlerische und wissenschaftliche Reflexion des Museumsbegriffs“ (Köln, 1988) stellt eine große Anzahl von Künstlerarbeiten vor, die sich auf unterschiedlichste Weise mit dem Museum und seinen Mechanismen beschäftigen oder seine Techniken für die Entwicklung eigener Konzeptionen nutzen. In einem weiteren Teil des Buches setzten sich Autoren auf wissenschaftlicher Ebene mit dem Museumsbegriff auseinander. Die Publikation von James Putnam „Art and Artifact: The Museum as Medium“ (New York, 2001) gibt mit 280 Abbildungen von Ausstellungen einen umfangreichen Überblick zur künstlerischen Auseinandersetzung mit der Institution Museum, insbesondere mit dem System Ausstellung, der Rolle des Künstlers und der dadurch veränderten Rolle der Besucher.

110 Einen Überblick zur Entwicklung der Kunstinstallation mit zahlreichen Abbildungen Vgl.: Oliveira, Nicolas de/Oxley, Nicola/Petry, Michael/Archer, Michael (Hrsg.): Installation Art. London 1996.

das Visuelle. Es handelt sich hier um die Erfindung der Erlebnisausstellung im Bereich der Kunst.“¹¹¹

Unter dem Einfluss der Postmoderne entwickelte zum Beispiel Hans Hollein in den achtziger Jahren zwei Großausstellungen zu kulturgeschichtlichen Themen, nämlich zum einen im Jahre 1982/1983 „Die Türken vor Wien. 1683 – 1983“, zum anderen im Jahre 1984/85 „Traum und Wirklichkeit, Wien 1870 bis 1930“. Das Innere manifestierte sich Raum für Raum und unter Einbeziehung zahlreicher Rekonstruktionen gleichsam als filmischer Zeitraffer, der alle Sinne ansprach und nicht nur die kulturgeschichtlichen Artefakte, sondern auch Stimmungen und Strömungen thematisierte.

„Die blutbefleckte Uniform, in der Franz Ferdinand in Sarajewo ermordet wurde, konfrontiert mit Klimts Kuß. Mit einem Augenschlag kann das Auge Egger-Lienz's Namenlose, Winterhalters Porträt der Kaiserin Sissi und Klimts Beethoven-Fries kombinieren. Von den Exponaten des Karl-Marx-Hofes aufschauend – und Mahlers Fünfte Symphonie im Ohr – wird man mit Hanaks brennenden Menschen konfrontiert. Sigmund Freuds Behandlungscouch und Wittgensteins ‚Tractatus‘ begegnen sich über Raum und Zeit hinweg als zwei Pole intellektueller Inspiration.“ (Werner 2001, S. 25)

Es sollte nicht nur Information vermittelt werden, sondern vor allem Atmosphäre, die den Geist der jeweiligen Epoche traf. Der Ausstellungstitel „Traum und Wirklichkeit“ sollte eine komplexe Dialektik collagenähnlicher Konfrontationen und Kollisionen begünstigen. Hans Hollein betrachtet seine Arbeit als spirituelle und technologische Angelegenheit für psychologische und physische Zwecke. Er begreift Architektur sowie Ausstellungsgestaltung als integriertes Ganzes. Im Unterschied zur herkömmlichen Auffassung, die im Kunstwerk das Ziel sieht, betrachtet Erfahrungsgestaltung „die Installation als Mittel zur Auslösung eines Erfahrungsprozesses“ (Bätschmann 1997, S. 232). Dies impliziert den Wandel des Publikums zum aktiven Partner. Dieser schwierige Vorgang richtet sich, wie Bätschmann feststellt, auf Partizipation und Einbezug durch Einladung, Verlockung, Überwältigung, Schock und Gefährdung. Künstlerische Interpretationen verlangen vom Betrachter, sich mit den Dingen eigenständig auseinander zu setzen, da gattungsgeschichtliche Kriterien fehlen, nach denen innere Bezüge durch Beschriftungsformeln hergestellt werden können. Die Betrachter müssen

111 Bätschmann, Oskar: Ausstellungskünstler – Kult und Karriere im modernen Kunstsystem. Köln 1997, S. 190.

diese Bezüge selbst herstellen, „die Enträtselung selber vollziehen, am inneren Dialog der Dinge aktiv teilnehmen“ (Plessen 1990, S. 181). In der Forderung, Stellung zu beziehen, sieht Plessen einen großen Vorteil von Autorenmuseen gegenüber normalen Präsentationen. Wenn die Präsentation der Künstler gelungen ist, lässt es den Besucher nicht gleichgültig, weil sie über die bloße Dokumentation hinauswächst und den Betrachter in ihre Erzählweise einbeziehen will.

Künstlerische Interpretationen stellen sowohl für die Museumsmitarbeiter als auch für die Künstler eine spezielle Herausforderung dar, da unterschiedliche Gedanken- und Vorstellungswelten aufeinandertreffen. Wesentlich für das Gelingen eines solchen Projektes ist die intensive Auseinandersetzung der Wissenschaftler mit den Künstlern, so dass beide Seiten voneinander genau wissen, welche Vorstellungen und Ziele zugrunde liegen. Ein Vorteil für die Künstler besteht darin, dass sie nicht wie die Wissenschaftler in fachwissenschaftlichen Kriterien denken und zudem nicht in die Museumshierarchie eingebunden sind. Als Künstler engagiert fällt es ihnen unter Umständen leichter, festgefahrene Strukturen innerhalb von Museumshierarchien aufzubrechen. Die Gründe für die Beauftragung von Künstlern mit der Neuaufrichtung der Sammlung sind vielfältig. Zum einen soll durch Aktionen die Attraktivität einer Dauerausstellung wieder belebt werden, in der pragmatischen Hoffnung, damit neue Besucherschichten zu erreichen.

„The reason for engaging contemporary artists are often linked to a new way of looking: to offer new meaning, draw an emotional response, give visitors a different perspective. Another common rationale is the challenge: to shake up the reminiscence factor of the reconstructed scene, to question the reality portrayed in displays. And then there is the wish to bring the contemporary into museums: to make collections relevant and accessible to today's visitor, to counter museum stereotypes.“¹¹²

Außerdem erhoffen sich die Kuratoren durch die ungewöhnliche Art der Präsentation eine Neuinterpretation. Aufgrund der in der Regel fehlenden fachwissenschaftlichen Prägung gehen Künstler mit dem Museumsbestand freier, ungezwungener und schöpferischer um als ein Fachexperte. Wenn Künstler beauftragt werden, kann dies zu einer fruchtbaren Auseinandersetzung „zwischen den eingefrorenen Wiederbelebungsversuchen der Museologen und dem ungebrochenen und daher unbeein-

112 Latimer, Sue: Artistic licence. In: Museums Journal 101. (2001) Heft 8. S. 30.

flussten Künstlerauge“ führen. (Plessen 1990, S. 185). Damit können Fragen an die Dinge neu formuliert, Spannungen zwischen den Objektgattungen neu erstellt und Zuordnungen nach anderen Kriterien geschaffen werden. Die wissenschaftliche Exaktheit tritt in den Hintergrund, die materielle Aussage gewinnt an Bedeutung. In einer postmodernen Umwelt, die aus Furcht vor Verlust der eigenen Erinnerung den Drang hat, alles zu bewahren und zu ordnen, besticht das Autorenmuseum nach Ansicht von Plessen durch Unordnung jenseits von Gattungen. Es schafft damit eine neue Welt der Sinnlichkeit, die anregend auf die Phantasie der Betrachter wirkt. Martin fordert Museumskuratoren auf, sich von alten, autoritären Begründungsmustern zu verabschieden, die davon ausgehen, dass alles rational erklärbar sei. Für ihn gibt es ein „Mysterium der Schöpfung und die Künstler wissen meist mehr darüber als die Wissenschaftler.“¹¹³ (Martin 2002, S. 9).

Hartwig sieht einen wesentlichen Unterschied zwischen der künstlerischen und der historischen Arbeitsweise darin, dass der Nachlass für eine andere Wahrnehmungsform als die historische präsentiert wird. In dieser Wahrnehmungsform ist Platz für einen Überschuss, den der ordnende historische Blick nicht registriert. Die Blicke des Historikers sind von einem Interesse geleitet, das sich auf bereits vorhandene Ordnungssysteme bezieht.

„Es sind Blicke auf das, was ein Messer, eine Kaffeekanne, ein Stein, ein Dokument stellvertretend für viele andere Dinge und soziale Zusammenhänge bedeuten und aussagen kann. Sein Blick sucht nach Bedeutungen, die einen bereits erkannten Zusammenhang illustrieren können.“¹¹⁴

Gesichert sind museale Bedeutungen durch die Erkenntnisse der Wissenschaften, die den Hintergrund für die Entfaltung von Sinnbeziehungen von Gegenständen bilden. Im Gegensatz dazu präsentieren Künstler Gegenstände in Ordnungen, die „nicht vorgängig gesichert sind, auch wenn er sich in seiner Präsentation auf vorgegebene Ordnungen bezieht“ (ebd.). Ein wichtiges Kriterium für künstlerische Elemente ist für Hartwig, dass ein Verunsicherungsfaktor in der Wahrnehmung auftritt. Dies

113 Martin, Jean-Hubert/Til, Barbara/Zeisig, Andreas: Künstlermuseum. Bogomir Ecker, Thomas Huber. Eine Neupräsentation der Sammlung des museum kunst palast. Düsseldorf 2002, S. 9.

114 Hartwig, Helmut: Spurensicherung zwischen historischer und ästhetischer Praxis. In: Bätz, Oliver/Gößwald, Udo (Hrsg.): Experiment Heimatmuseum. Berlin 1988, S. 100-105.

bedeutet eine Sinnverschiebung weg vom Historischen und von den durch die Fachwissenschaft gesicherten Ordnungen. Gleichzeitig schränkt Hartwig jedoch ein, dass durch diese Offenheit und möglicherweise sogar Verantwortungslosigkeit künstlerischer Produktionsweisen gegenüber vorgegebenen Ordnungen auch eine Unvereinbarkeit mit der historischen Aufklärungsarbeit entsteht (ebd., S. 102). Bei der Reflexion über den Grenzbereich der Zusammenarbeit von Künstler und Historiker geht es darum, die eigenständige Art von Kreativität der Sinnproduktion anzuerkennen, wenn der Künstler nicht nur als effektiver Designer beansprucht werden soll. Es muss der künstlerischen Arbeit die Chance gegeben werden, im Kontext des historischen Ensembles Gefühle, Wahrnehmungen und Erkenntnisansätze zu erzeugen, die nicht durch die Daten der wissenschaftlichen Forschung abgesichert sind. Das bedeutet jedoch nicht gleichzeitig, dass dies sich unwissenschaftlich darstellt.

„Vielmehr geht es darum, daß die Besucher beim Ansehen eines Gegenstandes, beim Betreten eines Environments in einen Zustand versetzt werden, in dem sie ein Gefühl für das noch nicht Fertige, das Unabgeschlossene, oder, in einer anderen Wendung: für die Ungesicherheit, Fragwürdigkeit und Gesetzmäßigkeit der vorgestellten Ordnungen bekommen.“ (ebd.)

Hartwig gebraucht bei dieser Aufzählung bewusst auch das Wort Gefühl, weil es deutlich macht, dass es nicht nur um andere Erkenntnisformen geht, sondern um Wahrnehmungszustände, die es erlauben, mit den Sinnen zu reagieren, ohne dass für das Gefühlte und Gesehene sofort der richtige historische Begriff assoziiert werden muss.

Die Zusammenarbeit von Künstlern mit Ausstellungshäusern oder Museen wird in höchst unterschiedlichen Formen realisiert. Eine grundlegende Differenzierung kann darin getroffen werden, ob Künstler sich in ihrem Werk mit Vergangenheit und Erinnerung in ihrer Arbeit auseinandersetzen und dadurch ein neues Kunstwerk schaffen oder ob diese die Rolle eines Kurators einnehmen und damit die Aufgabe der Gliederung des Ausstellungsmaterials übernehmen. Im ersten Fall führt dies zu einer künstlerischen Produktion von Geschichte – der Künstler wird zum Historiker. Über die künstlerische Arbeit wird Vergangenes vergegenwärtigt oder reflektiert.¹¹⁵ Zeitgenössische Kunstwerke stehen dann zum Beispiel in Kontrast zu musealen Sammlungsgegenständen. Im zweiten

115 Künstlerische Arbeiten von Ilya Kabakov, Anselm Kiefer oder Joseph Beuys zählen zum Beispiel hierzu.

Fall besteht die künstlerische Arbeit in der Schaffung neuer Sichtweisen durch ungewöhnliche Anordnungen des Sammlungsbestandes.

Zur historischen Verortung entwirft Martin eine Typologie vergleichbarer Ansätze, die zwar keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, jedoch einen Orientierungsrahmen bildet und deshalb im Folgenden vorgestellt werden soll (Martin 2001, S. 12ff.). Er unterscheidet zwischen Künstlersammlungen, Künstlern als Ausstellungskuratoren und Künstlern als Sammlungskuratoren.

In die erste Kategorie gehören Künstler, die ihre eigene Sammlung zeigen, also eine Sammlung von bereits vorhandenen Objekten, die dann entweder in einem vom Künstler konzipierten Rahmen oder zusammen mit eigenen Werken des Künstlers präsentiert werden.¹¹⁶ Künstlerische Sammlungen, deren Intention in der Erinnerung liegt, „schöpfen aus dem Reservoir der Gedächtnismetaphorik, die sich seit der antiken Mnemotechnik entwickelt hat.“¹¹⁷ Künstler bereichern diese mit neuen Metaphern und Denkbildern. Die künstlerischen Formen reichen von fulminanten Waren- und Schrottberginstallationen bis hin zu leisen und stillen Arbeiten, die im Unscheinbaren und scheinbar Nebensächlichen, im zufällig Gefundenen und in verstaubten Zeugnissen nach Spuren alltäglicher Biographien oder des traumatischen Schicksals anonymer kleiner Leute suchen.

„Die plakative Pop-Welt der Waren und der Werbung wird durch die leiseren Stimmen dieser Spurenleser unterwandert, die in Familienalben und Schulheften, in Schnappschüssen, Spielsachen und Andenken, in pseudo-ethnografischen Krimskrams und Kleidersammlungen, in Nachlässen anonymer Personen, Karteien und Akten die Schrift entziffern, die sich als Spur eines unbekannten Lebens, auch als blutige Narbe oder Brandmal in diese fragmentarischen Indizien eingegraben hat.“ (ebd.)

116 Weitere Beispiele für diese Formen siehe Martin 2001, S. 13ff. Siehe auch Katalog zur Ausstellung „Deep Storage – Arsenale der Erinnerung“ im Haus der Kunst in München im Jahr 1997. Diese Ausstellung befasste sich mit dem Thema Sammeln, Speichern und Archivieren in der Gegenwartskunst und stellte Modelle künstlerischer Gedächtnisarbeit vor. Vgl. Schaffner, Ingrid/Matthias Winzen (Hrsg.): Deep Storage – Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst. New York/München 1997.

117 Vitali, Christoph/Schuster, Peter-Klaus/Wiese, Stephan von: Vorwort im Ausstellungskatalog „Deep Storage“. In: Schaffner/Winzen 1997, S. 7.

Diese Lebensspuren sollen vergleichbar einer vorsprachlichen Schrift entziffert werden, die weder eindeutige Botschaften vermitteln, noch ursprünglich für einen Leser vorgesehen waren. Stellvertretend für diese Form stelle ich die Arbeit des Künstlers Christian Boltanski vor.¹¹⁸ Es geht ihm nicht um die interpretierende Rekonstruktion eines originären Ereignisses der Vergangenheit, stattdessen thematisiert Boltanski das Erinnern als anthropologisch-existenzielles Grundgeschehen, insbesondere in der durch Rationalität gekennzeichneten Industriegesellschaft. Als Spurensicherer richtete er in Anlehnung an wissenschaftliche Präsentationsformen zum Beispiel Objektkästen ein, um Fossilien einer vergangenen und verdrängten Kultur innerhalb der modernen Zivilisation zu sichern. Boltanski produziert Spuren, die Betrachter zu einem neuen Blick auf gewohnte Gegenstände und Handlungen bewegen sollen. Objekte des täglichen Gebrauchs, fotografische Dokumente familiärer Ereignisse und anonyme Fundstücke werden als scheinbare Indikatoren anthropologischer Strukturen inszeniert.

Eine Arbeit von Boltanski mit dem Titel „Signal“ zeigt, wie sich künstlerische und historische Auseinandersetzung gegenseitig bereichern können.¹¹⁹ Boltanskis Verdienst war nicht allein der künstlerische Umgang mit dem Material, sondern auch eine bisher von der deutschen Ge-

118 Christian Boltanski wurde 1944 in Paris geboren und lebt und arbeitet jetzt in Malakoff bei Paris.

119 Diese Arbeit wurde erstmals in dem von Jussen Bernhard herausgegebenen Buch „Signal – Christian Boltanski“ (Göttingen, 2004) publiziert, erschienen in der Reihe „Von der künstlerischen Produktion von Geschichte“. Ausgangspunkt dieser Publikationen waren mehrere ambitionierte Veranstaltungen, die der Mediävist Jussen am Göttinger Max-Planck-Institut für Geschichte organisierte. Diskutiert wurden die Fragen nach dem Verhältnis von Kunst und Geschichte, Künstlern und Historikern. Die gemeinsame Prämisse lautete, dass der künstlerische und der geschichtswissenschaftliche Umgang mit der Vergangenheit sowohl durch konstitutive Differenzen als auch durch Ähnlichkeiten gekennzeichnet sei. Es sollte versucht werden, Künstler und Wissenschaftler miteinander ins Gespräch zu bringen, um das Verständnis in der Geschichtswissenschaft für aktuelle ästhetische Arbeitsweisen an den historischen Imaginerien der Gesellschaft zu schärfen. Aus den Kolloquien gingen jeweils Sammelbände hervor. Jussen, Bernhard (Hrsg.): Von der künstlerischen Produktion der Geschichte I. Jochen Gerz, Göttingen 1997. Ders. (Hrsg.): Archäologie zwischen Imagination und Wissenschaft. Göttingen 1999. Ders. (Hrsg.): Hanne Darboven – Schreibzeit. Köln 2000. Ders. (Hrsg.): Ferne Zwecke – Ulrike Grossarth. Köln 2003.

schichtswissenschaft kaum rezipierte Zeitung unter Historikern bekannt zu machen.¹²⁰

Boltanski hatte auf Pariser Flohmärkten einige Ausgaben der Wehrmachtszeitschrift „Signal“ gekauft. Er nahm die Hefte auseinander und wählte zwanzig der farbigen Blätter aus. Drucktechnisch bedingt stoßen auf einem Bogen immer zwei Bilder aufeinander, die im Heftzusammenhang nichts miteinander zu tun haben. Das Auswahlprinzip bestand darin, von diesen Zufallsnachbarschaften solche zu nehmen, bei denen Bilder zur Kriegführung einerseits und Bilder aus Kultur, Natur, Wissenschaft und Sport andererseits nebeneinander geraten waren. Daraus resultierten überraschende Konstellationen und Konfrontationen. In den Bildseiten treten Paradoxien zutage, die nicht nur die propagandistischen Ziele des nationalsozialistischen Regimes und der Illustrierten darstellen, sondern gerade in Kontrastkoppelungen entscheidende Momente des Nationalsozialismus, seines Selbstverständnisses, seiner Selbstdarstellung und seiner Wirkungen in signifikanter Weise repräsentieren: Die Verheißung von bislang unerhörter Sinngebung und Lebenserfüllung mit der Androhung von Tod und Vernichtung, etwa in der Produktion von Kampfflugzeugen.¹²¹ Beklemmend ist es, neben der David-Statue von Michelangelo mit der Bildlegende „Symbole de Jeunesse“ ein Foto offenbar frisch angelegter Soldatengräber zu sehen mit der Bildlegende „Novembre – Souvenir des Morts – Souvenir des Héros“. An anderer Stelle werden deutsche Panzertruppen in der Ukraine und Hans Albers als Münchhausen-Darsteller der Ufa kontrastiert. Diese Bildpaare spiegeln Goebbels Überzeugung: „Auch die Unterhaltung ist heute staatspolitisch wichtig, wenn nicht sogar kriegsentscheidend“; denn es sei „auch kriegswichtig, unser Volk bei guter Laune zu halten.“¹²²

120 Die Zeitschrift „Signal“ ist von April 1940 bis März 1945 mit wenigen Lücken 14-tägig erschienen, produziert von der Abteilung Wehrmachtspropaganda des Oberkommandos der Wehrmacht. Die höchst professionelle, für die Zeit sensationelle Aufmachung und das moderne, herausragende Layout sowie erstklassiges Photomaterial vermittelten einem ausschließlich ausländischen Millionenpublikum sublimierte deutsche Europa-Propaganda. Die Auflage betrug bis zu 2,5 Millionen Exemplare. Insgesamt ist die Zeitschrift sehr schlecht erforscht und kaum zu finden. Vgl. Jussen, Bernhard: *Signal – Zur Einleitung*. In: Bernhard, Jussen (Hrsg.): *Signal – Christian Boltanski*. Göttingen 2004, S. 53.

121 Oexle, Gerhard Otto: *Memoria und Kulturelles Gedächtnis im Werk Christian Boltanski*. In: Jussen 2004, S. 97ff.

122 Goebbels zitiert in Oexle 2001, S. 98.

Die zweite Kategorie künstlerischer Ansätze bilden Ausstellungen, bei denen Künstler als Kuratoren arbeiten.¹²³ Sie beschäftigen sich mit Werken verschiedener Besitzer und treten damit in wissenschaftlichen Institutionen als Kuratoren auf.¹²⁴

Ein Beispiele für einen künstlerischen Umgang mit Museumsexponaten bildet die Idee des *Musée Sentimental*. Das Prinzip des Musée Sentimental bemüht sich um eine Auswahl und Zusammenstellung von Gegenständen nach anekdotischen Gesichtspunkten. Dinge, die zwar keinen historischen oder kunsthistorischen Wert haben, beinhalten dennoch gefühlsmächtige Werte. An sich sind die Objekte nicht mit Gefühlen behaftet, aber sie leben aus dem subjektiven Gefühl, das der Betrachter gleichsam als Biograph ihnen zukommen lässt – durch Erinnerung an eigene Erlebnisse, Erfahrungen, Empfindungen, seine Entdeckungen am Objekt (Plessen 1990, S. 15).

„Wären nicht die wortreichen, bis auf Tageszeit, Sonnenstand und gesundheitliches Befinden genauen Schilderungen des Kölner Ratsherrn Hermann von Weinsberg aus dem 16. Jahrhundert überliefert, so hätte ein Schröpfglas dieser Zeit im Musée Sentimental keinen Stellenwert; da Weinsberg aber genüsslich schildert, wie oft, wo und mit wie vielen Köpfen er sich in den Kölner Badstuben hat schröpfen lassen, kommt diesem Schröpfkopf die Bedeutung eines Zeugnisses über die hygienischen Verhältnisse dieser Zeit zu, die wiederum durch Weinsbergs Bericht anschaulich gemacht wird.“¹²⁵

Damit gewinnen Relikte vom vergangenen Alltagsleben durch anekdotische Belege zu überlieferten Ereignissen und Geschichten eine ihnen eigentümliche, sentimentale Bestimmung. Kleine, unscheinbare Gegenstände fangen an zu leben, sobald sie ihre Vereinzelung in der Stadtchronik auflösen können. Das Prinzip der Zuordnung von Objekten und ihnen zugehörigen Geschichten stellt das Konzept des Musée Sentimental zumindest im historischen Rahmen über alle anderen nach Sachgebieten unterteilten oder auf Kategorien verengten Ordnungsbestimmungen.

123 Als Gastkuratoren arbeiteten zum Beispiel der Filmregisseur Peter Greenaway, der Theaterregisseur Robert Wilson oder der Architekt Dieter Schaal.

124 Das Deutsche Hygiene Museum in Dresden beispielsweise zählt zu den experimentierfreudigsten Häusern in Deutschland, die für Sonderausstellungen die Kooperation mit Künstlern suchen.

125 Plessen, Marie-Louise von/Spoerri, Daniel (Hrsg.): Entwurf zu einem Lexikon eines Musée Sentimental Cologne. Köln 1979, S. 15.

„Es läßt einen Teppich von Zusammenhängen entstehen, der näher an die Wirklichkeit vergangener Zeit rührt als jede positivistisch gesäuberte Auffassung von Geschichte, die nur die wesentlichen Meilensteine des Geschichtsverlaufs oder nur die Erzeugnisse der Hochkunst in den Blick nimmt.“ (Plessen 1979, S. 15)

Das Konzept eines Musée Sentimental will das sinnliche Neuentdecken, Anders- und Wiederentdecken von Geschichte in anekdotischen Bezügen. Sentimentale Museen vermitteln die Werke nicht über die Rekonstruktion von Geschichte, sondern über Geschichten, die zu den Objekten erzählt werden. Aus diesem Grund ergibt sich daraus ein Ordnungsproblem in der Form, wie einzelne Objekte und die zu ihnen gehörigen Geschichten zusammengeführt werden können. Um das zu gewährleisten, müssen Objekte und Geschichten, unabhängig von der Reihenfolge, wenigstens mit Zahlen oder Buchstaben versehen werden, jedoch ohne dass die Auflistung eine inhaltliche Bedeutung erhält.

Erstmals in Deutschland realisierte im Jahr 1979 Daniel Spoerri als Wiederentdecker des Musée Sentimental die Idee im Kölner Kunstverein.¹²⁶ Dieser Ausstellungstypus wurde in der Museumswelt als Vorbild vielfach aufgegriffen und in unterschiedlichen Formen auch als Element in Dauerausstellungen realisiert.¹²⁷ In Köln wurde der Versuch unternommen, die Geschichte einer Stadt mit Hilfe von Relikten aus dem Alltagsleben zu erzählen. In Zusammenarbeit mit Studenten der Fachhochschule für Kunst und Design sowie unter der Mitarbeit der Historikerin Marie-Louise von Plessen entstand das Projekt „Musée Sentimental de Cologne“. Spoerri wählte für seine Objektordnungen die alphabetische Reihenfolge, wie sie in Lexika verwendet wird. Es wurde versucht, wesentliche Merkmale einer Stadt mit Stichworten zu erfassen.

126 Die Idee des Musée Sentimental wurde von Daniel Spoerri erstmals im Zusammenhang mit einem Ausstellungsprojekt im Jahr 1977 im Centre Georges Pompidou in Paris realisiert. Vgl. Kamber, André (Hrsg.): Stichworte zu einem sentimental Lexikon um Daniel Spoerri und um ihn herum. München 1990, S. 71.

127 Zum Beispiel integrierte das Geldmuseum in Frankfurt in die Dauerausstellung ein Musée Sentimental vgl. Nowak, Stefan/Teufel, Philipp: Die Kuh, der Gestalter, das Geld und ihre Liebhaber. Integrative Ausstellungsplanung am Beispiel des Geldmuseums Frankfurt. In: Schwarz/Teufel 2001, S. 87. Weitere Beispiele siehe unter <http://www.vl-museen.de/musgesch.htm> (letzter Zugriff: 25.08.04).

„[...] im Sinne einer alten Universalkunst dilettierend zwar, also mit viel Freude und Spaß an der Sache, aber vielleicht manchmal auch ohne die nötige Sachkenntnis (was unsere Ungehemmtheit förderte) sowohl historisch als auch phänomenologisch das Stichwort Köln in seiner ganzen Vielfältigkeit und Breite auszuloten und vielleicht sogar mit oder anhand dieser Funde, die wir machen würden, die Identität dieser Stadt zu finden.“¹²⁸

Die Objekte wurden nicht nach ihrem monetären oder ästhetischen Wert beurteilt, sondern nach ihrer Geschichte, auch wenn sie vielleicht nur einen marginalen Platz in der Historie beanspruchen konnten. Ein wichtiges Prinzip bestand in der Kontrastierung von Gegensätzen – vom Sakralen zum Trivialen bis hin zum Vulgären. Es ging darum zu zeigen, dass in einer Stadt wie in einem Menschen diese Gegensätze vereint sind (ebd., S. 10). Spoerri illustriert diesen Gegensatz an den Objektsamples „der drei Ursulas“, die als Kölnerinnen diesen Namen tragen, jedoch für drei extrem verschiedene Persönlichkeiten und Assoziationen stehen.

„Das eine ist ein bedeutendes Barock-Reliquiar der heiligen Ursula im Verein mit einer Sammlung von Reliquien-Knochen vom sog. Ursula-Acker, das zweite ist [...] das Totenschild der Ursula Maria Columba von Groote geb. zum Pütz, die angeblich die Geliebte Casanovas gewesen sein soll, und drittens wäre Ursula Gerdes zu nennen, die erste Mieterin des neuerbauten Eros-Centers in Köln.“ (ebd.)

Das Anliegen bestand darin, einen Schwerpunkt auf derartige Verbindungen und Querbezüge, aber auch Widersprüche zu legen. Über diesen Weg wurden die Objekte in einen neuen Zusammenhang gestellt. Mit diesem Ansatz des Spekultativen sollte die Phantasie des Zuschauers angeregt werden. Für Spoerri ist es der persönliche Beitrag eines jeden, der dem Ganzen erst einen Sinn gibt. Martin sieht in diesem Ansatz Spoerris eine neue Wertschätzung der Erzählung über die Objekte oder ganz allgemein das Narrative. Dies führt wie bei Boltanski zu einer Art „Geschichte von unten“ (Martin 2001, S. 18).

Die dritte Form, in der Künstler als Kuratoren tätig werden, besteht darin, dass sie sich auf die Sammlung eines bestimmten Museums oder

128 Spoerri, Daniel: Einleitung. In: Plessen/Spoerri 1979, S. 9.

auf eine museale Situation vor Ort beschränken und basierend auf diesen Bedingungen eine neue Präsentation entwickeln.¹²⁹

Ein spektakuläres Projekt verwirklichte Robert Wilson in der Villa Stuck in München.¹³⁰ Die Villa Stuck mit ihren kostbar ausgestatteten Räumen, mythologischen Geschöpfen und erlesenem Ambiente bildete die Kulisse zum Environment von Robert Wilson. Die Arbeit des international renommierten Künstlers und Theaterregisseurs war eine Installation, bestehend aus zwölf Tableaus und dreidimensionalen Bildern mit Licht und Ton kombiniert. Den Tableaus liegen Photos, Gemälde und Lebenszeugnisse Franz von Stucks zugrunde. Wilson bediente sich dieser Vorlagen in unterschiedlicher Weise. Aus Fotovorlagen entstanden wie Geistererscheinungen wirkende Figuren von Franz von Stuck und seiner Familie. Als weitere Art der Darstellung wurde das Originalphoto in eine neue, unerwartete Form übertragen, so zum Beispiel in eine dreidimensionale Landschaft im Rauchsalon. Die Gemälde dienten vor allem als Vorlage für lebenssechte Nachbildungen der Fabelwesen, die in Franz von Stucks Gemälden zu finden sind.

„Im Empfangs- und Musiksalon jagen Kentauren aus dem Gemälde Phantastische Jagd durch den Raum, während die Trunkene Kentaurin aus dem gleichnamigen Gemälde sich im Rausch auf den Boden des Ateliers niederstreckt. Im ehemaligen Schlafzimmer stößt man auf einen flötenspielenden Kentauren.“¹³¹

Künstlerische Inszenierungen sind jedoch nicht beschränkt auf große Kunst- oder kulturhistorische Ausstellungen. Auch für regionale Museen bietet dies eine Möglichkeit, die traditionellen Formen zu erweitern und damit neue Perspektiven zu schaffen. Das Freilichtmuseum Detmold entschied sich bei der Neugestaltung eines Tagelöhnerhauses für diese Form der Musealisierung. Anders als in den übrigen historischen Gebäuden des Freilichtmuseums finden die Besucher in diesem Gebäude keine

129 Eine Auflistung interessanter Projekte siehe Martin 2001, S. 20ff. Unter anderem verweist er auf Projekte von Harald Szeemann, Hans Haacke, John Cage und Christian Boltanski.

130 Die Ausstellung „Robert Wilson/Villa Stuck“ fand am 25.11.97–08.02.98 in der Villa Stuck in München statt. Der Katalog zur Ausstellung beschreibt Robert Wilsons’ Tätigkeit als Künstler und enthält eine vollständige fotografische Dokumentation der Ausstellung. Vgl. Danzker, Jo-Annie Birnie: Robert Wilson – Steel Velvet. München 1997.

131 Zitat aus dem Flyer „Robert Wilson/Villa Stuck“.

klassische, der jeweiligen Region, dem Zeitschnitt und der Sozialschicht entsprechende museale Inszenierung. Sie sind vielmehr mit dem Kunstprojekt „InnenLeben – Haus der Gefühle“ konfrontiert, eine Arbeit der Essener Künstler Gabriele Wilpers und Herbert Galle.¹³²

Wilpers und Galle sahen das Tagelöhnerhaus nicht allein als historisches Objekt, sondern verstanden es als symbolisches Haus von großer Integrationskraft für Gedanken, Erinnerungen und Träume der Menschen. Ausgehend von den Lebensgeschichten der ehemaligen Bewohner, den Gegenständen, die sie hinterlassen haben, und der Baugeschichte des Hauses sowie unter Einbeziehung der jetzigen Raumwirkung werden die Wohn- und Lebensverhältnisse von Tagelöhnern sowie Grundbedingungen menschlicher Existenz reflektiert. Insgesamt sind in den verschiedenen Räumen des Hauses elf künstlerische Arbeiten und Installationen in unterschiedlichen Techniken zu sehen: Gemälde und plastische Arbeiten, Graphiken, Foto- und Videokunst. Durch diese künstlerischen Eingriffe erfährt die historische Substanz des Tagelöhnerhauses eine für die Besucher ungewohnte Interpretation und eine neue sinnliche Präsenz. Die künstlerischen Installationen in den einzelnen Räumen sind mit Titeln versehen. Der ehemalige Stall trägt den Titel „Ungewöhnlicher Blick auf Gewohntes“, die einstige Schlafkammer ist mit „Raum der verborgenen Gefühle“ bezeichnet.

„Wie eine Himmelsleiter durchschneidet eine alte, immer wieder reparierte Holzleiter den Raum der verrinnenden Zeit. Um sie herum sind alle noch erhaltenen, von der letzten Bewohnerin des Hauses zurückgelassenen Alltagsgegenstände angeordnet. Sonst mit Inventarnummern versehen, katalogisiert, gut verpackt und magaziniert, liegen sie hier: die ‚Hab-selig-keiten‘ des Lebens. Um die Leiter und in den Raum hinein windet sich eine Spirale, bestückt mit Sanduhren als Symbol der menschlichen Lebenszeit. Im oberen Bereich sind die Sanduhren farbig, so dass sich ein aktuelles Bild des Lebensfadens assoziieren lässt: die DNA, das universelle Prinzip der Vererbung (siehe Abb. 8).“

Das Kunstprojekt „InnenLeben“ versteht sich hinsichtlich seiner Wirkungen bewusst als ergebnisoffen. Gemäß den Erwartungen der Verantwortlichen zeigten sich konträre Reaktionen, wobei, wie Projektmitar-

132 Stephan Pahs: Warum der Holzschuh geröntgt werden musste – oder: Musealisierung eines Tagelöhnerhauses mit den Mitteln moderner Kunst. Das Projekt „Innenleben – Haus der Gefühle“ im Westfälischen Freilichtmuseum Detmold. In: Museum heute. Fakten, Tendenzen, Hilfen. (2002) Heft 23. S. 53-57.

beiter Pahs feststellt, die positiven Rückmeldungen überwiegen und das Team des Projekts ermutigen, neben der klassischen Inszenierung auch weitere Formen der Musealisierung zu erproben.

Ein sehr kontrovers diskutiertes Projekt wurde im Düsseldorf museum kunst palast verwirklicht.¹³³ Die Düsseldorfer Künstler Bogomir Ecker und Thomas Huber haben in Zusammenarbeit mit den Kuratoren des Museums eine neue Ordnung erstellt. Die Neupräsentation der Kunstwerke, sowohl bekannte Meisterwerke als auch viele bisher im Depot gelagerte Exponate, erfolgte nach thematischen Fragestellungen, bei denen der Blick der beiden Künstler zum Ausdruck kam. Konventionelle Ordnungsprinzipien nach Chronologie, Gattung, Stilrichtung, Epochenzugehörigkeit oder Materialbeschaffenheit wurden gleichzeitig aufgegeben. In der Themenfolge „Die Akademie, das Atelier und die Befindlichkeit des Künstlers“ finden die Besucher zum Beispiel Werke, die im Zeichen von Trauer und Melancholie, Religiosität und Erotik, Humor und Lust, Ekstase, Messianismus, Sehnsucht und Exotik stehen. In einem anderen Bereich liegt der Akzent hingegen auf dem „Blick des Künstlers“. Dargestellt ist der Blick nach innen, nach außen und nach oben, der ordnende, der wissenschaftliche, der verbergende oder auch der horizontlose Blick.¹³⁴

Bereits vor Eröffnung der Neupräsentation übte die Fachgruppe kulturhistorischer Museen und Kunstmuseen im Deutschen Museumsbund heftige Kritik.¹³⁵ An dieser Kontroverse lassen sich umstrittene Aspekte derartiger Präsentationen aufzeigen, die sich auf die vorher genannten Formen künstlerischer Interpretation übertragen lassen. An erster Stelle stand die Befürchtung, dass diese Formen der Präsentation eine Antwort auf den derzeitigen Kulturbetrieb darstellen und dies eine weitere Form

133 Die Eröffnung der neu präsentierten Schausammlung im museum kunst palast fand am 1. September 2001 statt. Der Ausstellungskatalog spiegelt die vielschichtigen Überlegungen der mit der Neupräsentation der Sammlung beauftragten Künstler wider, ein umfangreicher Bildteil zeigt die Sammlungspräsentation der Künstler. Außerdem gibt ein Dokumentationsteil einen Einblick in die Kontroverse von Fachkollegen und Kunstkritikern. Vgl. Kapitel 3/Anm. 113.

134 Vgl. <http://www.museum-kunst-palast.de/dt/sites/s2s2.asp> (letzter Zugriff: 10.02.05).

135 Brief der Fachgruppe kulturhistorischer Museen und Kunstmuseen im Deutschen Museumsbund an den Oberbürgermeister Joachim Erwin der Stadt Düsseldorf, 2. Juli 2001. In: Martin 2001, S. 186.

von „Ausverkauf der Kultur zugunsten effektheischenden Entertainments“ unter Aufgabe jeglichen Bildungsanspruches sei (ebd.).

„Der Versuch, das Museum durch die Subjektivität des Künstlers kurieren zu wollen, [leistet] einer neuen Geschmackskultur Vorschub, die ihr Nichtwissen verbrämt, Denkfaulheit mit Innovation, Blindheit mit Sensibilität verwechselt und den Künstler zum Kollaborateur stempelt.“¹³⁶

Da nicht mehr deutlich wird, worin die Erkenntnispotentiale liegen, befürchtet Rauterberg, dass dieses fröhliche Durcheinander geschichtlich entwurzelter Präsentation in irrelevante Beliebigkeit mündet, die zwar für „nostalgische Entzückung oder esoterische Entrückung“ sorgt, jedoch zu einer Erklärung der Werke nichts beiträgt (Rauterberg 2002, S. 37).

Dem Kritikpunkt des undefinierbaren Unterhaltungswertes setzt Martin entgegen, dass die Künstler in ihrem Papier von einer „Schule des Sehens“ sprechen und die Räume in ihrer Unterschiedlichkeit die Besucher dazu anregen sollen, neben klassisch wissenschaftlichen Gruppierungen auch Kriterien künstlerischen Urteilens auszuprobieren (Martin 2001, S. 188). Zur Erfassung der Komplexität von künstlerischen Werken bedarf es eines vielfältigen Instrumentariums; dazu reicht nicht nur das „analytische[n] Sezierwerkzeug[s]“ der traditionellen Kunstgeschichte mit ihren vielen Kategorien für Stile und Einzelleistungen. Die Geschichte der Kunst in ihren einzelnen Beispielen verstehen zu wollen, bedeutet auch, „immer wieder andere Blicke auf sie zu riskieren, Nachbarschaften herzustellen, die auf willkürlichen Setzungen fuße.“¹³⁷

Der Umgang mit der Offenheit der Interpretation kann tatsächlich jedoch problematisch sein, wenn dies lediglich zu Unverständnis und Verwirrung führt und auch zu einem späteren Zeitpunkt nicht in eine vertiefende Auseinandersetzung mündet. Es stellt sich die Frage, welches Publikum von diesen künstlerischen Formen angesprochen wird.

„Kennt man sich genauer in der Kunstgeschichte aus, ist das Querbürsten vielfach erfrischend. Das große Publikum aber wird sich überrumpelt fühlen, es

136 Wagner, Thomas: Künstler an die Macht. Ein Düsseldorfer Exempel: Wo liegt die Zukunft der Museums? In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 22.08.01. Zitiert in: Martin 2001, S. 192ff.

137 Krempel, Ulrich: Neue Sichten haben etwas Verführerisches. Aufgabe des Museums muss es sein, dem Betrachter etwas von den Potentialen des eigenen Sehens deutlich zu machen. In: Die Welt vom 8. August 2001. Zitiert in: Martin 2001, S. 191ff.

versteht nichts mehr und muß sich um die tieferen Gehalt der Kunstgeschichte betrogen fühlen.“¹³⁸

Da bewusst auf klassische Formen der Interpretation verzichtet wurde, kann dies dazu führen, dass die künstlerische Ordnung nicht zu der erwünschten Erweiterung der Sichtweise führt, sondern diese Irritation lediglich die Sprach- und Verständnislosigkeit des Besuchers bewirkt. Der Wunsch der Künstler, die Kunst möglichst pur zu präsentieren, führte dazu, auf Bildbeschriftungen, Saaltexpte oder Kapitelüberschriften zu verzichten. So kritisiert Schneede, dass ein „der Aufklärung und dem öffentlichen Bildungsauftrag entsagendes Institut entstanden [ist]: ein sprach- und begriffsloses Spezialmuseum für Künstler und Kenner.“¹³⁹ Allein auf die assoziativen Bildwirkungen vertraut Schneede nicht. Für ein umfassendes Verständnis hält er die Auseinandersetzung mit der Historie für elementar und dieses funktioniert nur über eine Vermittlung, die sich auch der Sprache und des Begriffs bedient. Nur dann kann seiner Meinung nach das Museum seinen Bildungsauftrag erfüllen.

Ernste Bedenken formulierte die Fachgruppe kulturhistorischer Museen und Kunstmuseen gegen die Pläne, die nach kunstgeschichtlichen Epochen ausgerichtete Ordnung der Kunstsammlung durch eine künstlerisch motivierte, assoziative Ordnung zu ersetzen. An die Stelle der wissenschaftlichen Argumentation tritt die künstlerische Inspiration. Dies bedeutet ein Verzicht auf „in schlüssiger Weise historisch gewachsenen Grundprinzipien eines Kunstmuseums [...], ohne etwas Ebenbürtiges an ihre Stelle zu setzen“ (ebd. S. 186). Die Vorbildlichkeit und Autorität moderner Museen liegt darin, die Ordnungskriterien und Qualitätsentscheidungen wissenschaftlich, dies bedeutet durchschaubar und kritisierbar, zu begründen.

„Es gehört zu den fundamentalen Entwicklungen des Kunstmuseums, dass sich diese Institution im Laufe ihrer Geschichte aus dem rein privaten Geschmacksurteil von Sammlern (im 18. Jahrhundert) und dem egoistischen

138 Beaucamp, Eduard: Geweihte Exotik, gefleddertes Abendland. Doppelschlag eines ästhetischen Strategen: Jean-Hubert Martin mischt das Düsseldorfer Kunstmuseum auf und ruft in seiner Ausstellung „Altäre“ zum Niederknien auf. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 1. September 2001. Zitiert in: Martin 2001, S. 194.

139 Schneede, Uwe M.: Besinnungslose Experimente. Wie internationale Museen mit neuen Konzepten ihre alte Autorität aufs Spiel setzen. In: Die Zeit vom 13. Dezember 2001. In: Martin 2001, S. 197ff.

Lobbyismus von Künstlern (im 19. Jahrhundert) zu einer von wissenschaftlicher Begrifflichkeit bestimmten Bildungseinrichtung emanzipiert hat.“ (ebd.)

Wenn die Entscheidungen über Ordnungen wieder in die Verantwortung von Künstlern gelegt werden, dann begibt sich das Museum – so die Argumentation der Fachgruppe – zurück in sein vorwissenschaftliches Stadium. An die Stelle einer kunsthistorischen Argumentation, die das Entstehen der jeweiligen künstlerischen Position nachvollziehbar macht, treten dann „private Assoziationen und ein undefinierter Unterhaltungswert“ (ebd.).

Dieser These der Rückkehr zum vorwissenschaftlichem Stadium tritt Martin mit der Feststellung entgegen, dass zur Wissenschaft auch schon immer das Experiment zählte. Um ein derartiges Experiment handelt es sich. Auch die Ordnung eines Künstlermuseums bleibt durchschaubar und auch kritisierbar, „eben gerade weil die Prämissen offen gelegt werden, statt – wie es oft auch in vorgeblich wissenschaftlichen Präsentationen geschieht – das Geschmacksurteil des jeweiligen Direktors als objektiv auszugeben“ (ebd. S. 188).

Einen weiteren Kritikpunkt in der Diskussion über die Rolle und Funktion von Künstlern als Historiker stellt der Vorwurf der Ästhetisierung oder sogar Geschichtsverfälschung dar. Dies führt über die Diskussion zum museum kunst palast hinaus. Insbesondere bei zeitgeschichtlich problematischen Themen tritt dieser Konflikt zutage. Anhand des Streites um eine geplante Ausstellung über die Rote-Armee-Fraktion in den Berliner Kunst-Werken soll diese Schwierigkeit skizziert werden.¹⁴⁰ Ausgangspunkt der Kritik war ein intern publiziertes Konzeptpapier, in

140 Unter der Leitung des Ausstellungsmachers Klaus Biesenbach hätte im Herbst 2003 eine Ausstellung zur Geschichte der Rote-Armee-Fraktion in den KW Institute for Contemporary Art in Berlin eröffnet werden sollen. Neben künstlerischen Arbeiten sollte es auch einen historischen Teil geben, den der Historiker Wolfgang Kraushaar vom Institut für Sozialforschung erarbeitet hätte. Aufgrund der scharfen Kritik von Seiten der Politiker sowie ehemaliger Angehöriger beschloss man, das Konzept zu überarbeiten. Die neu konzipierte Ausstellung wurde am 29. Januar 2005 eröffnet und konzentrierte sich auf eine kritische Reflexion der RAF in künstlerischen Positionen. Zusätzlich präsentierte eine Medienleiste Zeitungen, Zeitschriften und Fernsehnachrichten zu den 29 Tagen, die in Bezug auf die Geschichte der RAF von Bedeutung sind. Verzichtet wurde jedoch in der Ausstellung auf eine historisch-analytische Perspektive.

dem unter dem Titel „Mythos RAF“ nach den Idealen und Ideen der RAF gefragt wurde, die die Zeit überdauert hätten und die man nicht als naiv abtun könne. Vorab hatten es die Ausstellungsmacher jedoch versäumt, die Nachkommen der Opfer der RAF in die Konzeption miteinzubeziehen. Die Kritiker warfen der Ausstellung eine Ästhetisierung des Schreckens vor und sprachen ihr jegliches Recht ab, die Geschichte der RAF zu thematisieren.

„Denn wer [...] nur nach den Ideen und Idealen, die ihren Wert durch die Zeit behalten, fragt, der muss sich zu Recht dem Vorwurf einer heimlichen Verklärung und der Geschichtsverfälschung stellen.“¹⁴¹

Es geht bei den Vorwürfen um den Verdacht, dass es dem Thema mit den Mitteln der Kunst prinzipiell nicht gerecht werden kann. Befürchtet wird, dass sich automatisch ein affirmatives Verhältnis zwischen Inhalt und Form einstellt. Somit wird darin die Gefahr einer Legitimierung und Verharmlosung der RAF gesehen. „Damit rückt jede ästhetische Annäherung in den Verdacht der moralischen Verantwortungslosigkeit.“¹⁴² Demgegenüber verteidigt Biesenbach die Ausstellung, da die Hauptintention gerade darin liege, eine „Entmythologisierung“ zu bewirken und „jeglicher Glorifizierung der RAF“ entgegenzuwirken.¹⁴³

Boris Groys sieht im Kunstsystem in der heutigen Demokratie ein erweitertes Parlament. Meinungen, Positionen und Wünschen können präsentiert werden, die im politischen System unter die Fünf-Prozent-Hürde fallen. Im Kunstsystem können extreme, utopische, sogar moralisch inakzeptable Positionen ihre Repräsentation finden.¹⁴⁴ Groys ist

141 Padtberg, Carola: Terrormythos RAF. An der Ausstellung über die Rote-Armee-Fraktion scheiden sich die Geister. In: Die Zeit. Nr. 30/2003. <http://zeus.zeit.de/text/2003/31/raf-ausstellung> (letzter Zugriff: 28.08.04).

142 Zekri, Sonja: Angst vor der Bildermaschine. Zum Streit um die Berliner RAF-Ausstellung: Wie die Kunst in den Verdacht moralischer Verantwortungslosigkeit gerückt wird. In: Süddeutsche Zeitung vom 25.07.03.

143 Ralf Husemann: „RAF war keine Art Bonnie und Clyde“. Der Ausstellungsmacher Klaus Biesenbach verteidigt sein Projekt. In: Süddeutsche Zeitung vom 20.07.03.

144 Dies zeigte sich zum Beispiel in der Satire Ausstellung „Feinkost ADAM©“ im Jüdischen Museum in Fürth vom 06.03.–16.06.02 unter der Leitung von Bernhard Purin. Die jüdische Künstlerin Anna Adam verwandelte das Museum in einen Feinkostladen. Mit viel Humor thematisierte sie typische Klischees vom Judentum in Deutschland, indem

davon überzeugt, dass es nicht möglich ist, die Reaktion auf eine Ausstellung oder einen Text zu kontrollieren. Genau dies sollte in einem demokratischen System auch möglich sein, da alles andere eine totalitäre Position wäre.

„Die totalitäre Haltung besteht in erster Linie nicht darin, bestimmte Bilder zu produzieren, sondern darin, eine Maschine der Propaganda und Kontrolle zu schaffen, die festlegt, wie die Bilder zu verstehen sind. Wir leben in einer Gesellschaft, die auf diese Kontrolle verzichtet, wir riskieren mit jedem Bild oder Text unterschiedliche Reaktionen, die auch nicht gewünschten entsprechen können. Das ist Realität des öffentlichen Lebens.“¹⁴⁵

Die heftige Diskussion um diese Ausstellung zeigte, dass der ästhetischen Wirkung künstlerischer Arbeiten mit Argwohn begegnet wird, da dies bei Betrachtern zu nicht gewünschten Interpretationen führen kann. Eine „Angst vor der Bildermaschine“ kursiert.¹⁴⁶ Die RAF zählt zu den dunklen Kapiteln der bundesdeutschen Nachkriegsgeschichte. Eine Auseinandersetzung mit dieser Phase der deutschen Geschichte ist notwendig. Fraglich ist, ob eine Kunstaussstellung das richtige Medium ist, über dieses schwierige Kapitel unserer Zeitgeschichte zu informieren. Vielen Künstlern, die sich mit der RAF auseinandergesetzt haben, ging es um eine seismographische Annäherung an das unbewältigte Potential bundesdeutschen Terrors. Es ging um die Herausforderung, „den unverdaulichen Rest dieser Historie ans Licht zu bringen.“ Insofern können künstle-

sie diese ad absurdum führte. Damit verärgerte sie Vertreter örtlicher Gemeinden sowie den Landesverband der Jüdischen Gemeinden in Bayern aufs heftigste, die eine sofortige Schließung der Ausstellung forderten, da sie darin eine Erniedrigung jüdischer Religion sahen, die bestehende Vorurteile gegen Juden vertiefen würde. Kissler, Alexander: Sodom und Andorra. Wie eine Fürther Ausstellung über das Bild vom Judentum unsere Erinnerungskultur verändern könnte. In: Süddeutsche Zeitung vom 09.04.02. Siehe auch: <http://www.judentum.net/kultur/adam-2.htm> (letzter Zugriff: 27.04.04).

- 145 Zekri, Sonja: Die RAF-Geschichte wird zum Ready-made. Über Nutzen und Risiko gefährlicher Bilder: Ein Gespräch mit dem Medientheoretiker Boris Groys über die umstrittene Ausstellung in Berlin. In: Süddeutsche Zeitung vom 28.07.03.
- 146 Ab dem Ende der siebziger Jahre entstanden auch einige künstlerische Positionen, die naiv für die Terroristen Position bezogen oder zumindest Verständnis äußerten.

rische Interpretationen „nie mehr bieten als Fragmente, Zuspitzungen der Wirklichkeit.“¹⁴⁷

Ein Kernpunkt der Problematik liegt in der Offenheit der künstlerischen Interpretation begründet, sowohl im Hinblick auf die Frage, worin der Erkenntnisgewinn besteht als auch auf die Art und Weise, wie sich Künstler mit dem historischen Thema auseinandersetzen, indem sie auch nicht gesellschaftskonforme Positionen vertreten können. Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass Formen künstlerischer Interpretation dazu beitragen können, die Perspektive zu ändern und Ereignisse aus anderen Blickwinkeln zu sehen. Die Relativierung und Transparenz der subjektiven Interpretation sollte jedoch gewährleistet sein. In der Diskussion um Legitimität der künstlerischen Interpretation scheint mir ein wesentliches Kriterium zu sein, die grundlegenden Zielvorstellungen der Ausstellungsmacher in Betracht zu ziehen. Entsprechen diese Vorstellungen dem Anspruch einer kritischen Bildungsarbeit, so zum Beispiel als „Schule des Sehens“ oder „Entmythologisierung“, dann erweist sich der Weg zwar als unkonventionell, erhält jedoch dadurch meines Erachtens Legitimität. Steht die Konfrontation und Reflexion im Vordergrund, bedeutet dies keine Aufgabe des Bildungsanspruches. Diffiziler erscheinen mir die Formen, in denen Museen in den Sog der Vermarktung geraten und zu kommerziellen Ausstellungshäusern großer Unternehmen mutieren.

„Wirklich skandalös aber sind Ausstellungen mit Titeln wie ‚The Art of Motorcycles‘ oder ‚The Mythos of Mercedes‘, die in Kunsträumen als Kunstergebnisse gefeiert werden. Wo blieb der Einspruch des Deutschen Museumsbundes, als die Nationalgalerie oder die Deichtorhallen unter der Überschrift Kunst zum Autosalon verkamen?“¹⁴⁸

147 Liebs, Holger: Im Echoraum der Geschichte. Zum Streit um die RAF-Ausstellung: Warum die Kunst die Freiheit besitzt, unverdaute Historie ans Licht zu bringen. In: Süddeutsche Zeitung vom 21.08.03.

148 Thomas Deecke: Leserzuschrift zum Artikel „Immer neue Ghettos“ von Wulf Herzogenrath (in: Die Welt, 31.7.2001) In: Die Welt vom 8. August 2001. Zitiert in: Martin 2001, S. 191.

Partizipativer Ansatz

Die Orientierung am Besucher führt zu der nahe liegenden Idee, die potentiellen Rezipienten bei Ausstellungen mitwirken zu lassen. Formal betrachtet wird mit der Teilnahme des Besucherpublikums an den Entscheidungsprozessen für die Planung einer Ausstellung das lineare Verhältnis zwischen Ausstellungsleitung, Ausstellung und Ausstellungsbesucher in ein zirkuläres umgewandelt.

Das generelle Bestreben, nicht die Dinge, sondern die Menschen ins Zentrum der Überlegungen zu stellen, führt zu den Tätigkeiten und Reflexionen im Umfeld der Bewegung Neue Museologie.¹⁴⁹ Die *Neue Museologie* ist kein fest gefügtes theoretisches Gebäude, welches versucht, Museumstätigkeit neu zu begründen, sondern sie ist eine vor allem praktische Weiterentwicklung.¹⁵⁰ Obwohl diese in den achtziger Jahren aufgekomenen Ideen damals als neu bezeichnet wurden, haben sie im internationalen Vergleich eine Tradition. Bereits im 19. Jahrhundert wurde die im Dienste der Gesellschaft stehende Bildungseinrichtung Museum entwickelt. Die soziale Aufgabe der Museumsarbeit wurde erstmals im Museumskonzept des Freiherrn von und zu Aufseß ernsthaft und konsequent berücksichtigt. Alltagsweltliche Bezüge, das heißt die Kultur und Geschichte des so genannten kleinen Mannes, seine Bedürfnisse und Interessen sollten die Museumsarbeit bestimmen (Hauenschild 1988, S. 5).

Seit Mitte des 19. Jahrhunderts gab es immer wieder Bestrebungen zur Demokratisierung von Museen. Sie waren jedoch nur in seltenen

149 Als verbandsmäßiger Zusammenschluss wurde im Jahr 1985 in Lissabon die Organisation MINOM (mouvement international pour une nouvelle muséologie) gegründet. Dieses internationale Komitee bildet eine Vereinigung innerhalb von ICOM (International Council of Museum). Ziel der MINOM ist es, Reflexionen, Gedankenaustausch, Kooperation und gemeinsame Projekte derjenigen Personen, Institutionen und Organisationen zu ermöglichen und zu unterstützen, die weltweit im Bereich der Neuen Museologie aktiv sind. Zu diesem Zweck werden jährliche Konferenzen organisiert.

150 In Deutschland gibt es bislang ein grundsätzliches Werk. Die beim Überseemuseum Bremen erschienene Dissertation der Ethnologin Andrea Hauenschild beschreibt verschiedene Strömungen der Neuen Museologie und gibt eine Zusammenfassung der wichtigsten Stationen der Entwicklung. Hauenschild, Andrea: Neue Museologie. Anspruch und Wirklichkeit anhand vergleichender Fallstudien in Kanada, USA und Mexiko. Bremen 1988.

Fällen von dauerhaftem Erfolg gekrönt. Unzufrieden mit den Reformversuchen traditioneller Museen suchten Museologen in verschiedenen Ländern nach Möglichkeiten einer radikaleren Veränderung im Hinblick auf Arbeitsweisen, Inhalte und Strukturen. All dies geschah mit dem Ziel, Museen zu gesellschaftlicher Bedeutung zu verhelfen, weniger im Sinne von Anerkennung und steigenden Besucherzahlen als vielmehr im Sinne konkreter Beiträge des Museums zur Alltagsbewältigung, zur Gestaltung von Lebenspraxis und Heimat bestimmter gesellschaftlicher Gruppen. Die Überlegungen mündeten schließlich zum Teil in der Konzeptualisierung und Erprobung neuer Museumsformen. Hierbei sind drei Parallelentwicklungen festzustellen, die sich in unterschiedlichen Kontexten vollzogen haben: *Neighborhood Museums* in den USA, *Museos integrales* in Lateinamerika, und *Ecomusées* in Frankreich und Quebec (ebd., S. 12). In Deutschland wurde die Bewegung der Neuen Museologie kaum zur Kenntnis genommen. In den Ländern, in denen die Neue Museologie ihren stärksten Rückhalt hat, war die Einrichtung regionaler Museen eine Neuerung und zugleich ein Fortschritt, da das Museumswesen bisher in diesen Ländern auf die Metropolen konzentriert war. In Deutschland hingegen können lokale Museen auf eine Tradition zurückblicken, die bis ins 19. Jahrhundert zurückreicht. Heimatmuseen sind nicht nur Zeitgenossen, sondern in mancher Hinsicht sogar Vorläufer der Neuen Museologie, ohne jedoch von dieser zur Kenntnis genommen zu werden (ebd., S. 372). Grundsätzlich stellt Hauenschild fest, dass für moderne, aktionsorientierte Heimatmuseen ebenso wie für Neue Museen die Gleichung „Museum = Territorium + Bevölkerung + Kollektives Erbe“ gelten kann (ebd., S. 386).

Ausgangspunkt der Überlegungen ist, dass sich Museen stärker sozialen Aufgaben zuwenden. Sie begrenzen sich nicht auf die traditionellen Felder des Forschens, Sammelns und Bewahrens, sondern sie beschäftigen sich auch mit den Problemen der Gesellschaft, in der ein Museum existiert. Die Arbeit Neuer Museen als Bildungsinstitution zielt darauf ab, einer Bevölkerung deren Identität bewusst zu machen und zu stärken. Die Zielsetzung geht jedoch über Identitätsbildung hinaus. Das Neue Museum will konkrete Beiträge zur Alltagsbewältigung leisten, indem es Probleme und Lösungsmöglichkeiten aufzeigt.

„Oder weniger problemlastig formuliert: Es geht darum, einen Beitrag zur Integration, Selbstvergewisserung und Entwicklung der Menschen in dieser Gesellschaft zu leisten, deren Teil das Museum ist, wobei es nicht nur um das Geistig-Kulturelle geht, sondern – so jedenfalls der Anspruch – auch ganz

konkret und praktisch um Hilfe und Unterstützung im Alltag bestimmter Personenkreise.“¹⁵¹

Entscheidendes Element des Aufbaus und der Organisation des Neuen Museums ist das Angebot der aktiven Mitgestaltung und Partizipation an die Bevölkerung. Der verfolgte Ansatz beinhaltet den Anspruch, die Vergangenheit, das heißt das kulturelle und natürliche Erbe, nicht nur zu erfassen, zu dokumentieren, konservieren, zu erforschen und museographisch-didaktisch aufzubereiten, sondern es mit dem Heute zu verbinden, es durch kritische Bewusstmachung für die Bewältigung der Gegenwart nutzbar zu machen (Hauenschild 1988, S. 101). Auch wendet sich die Neue Museologie gegen die rein fachwissenschaftliche Interpretation der Geschichte. Stattdessen sollen alternative Sichtweisen ein Forum bekommen.

Am Beginn eines Ausstellungsprojektes mit Laien steht die Frage, welche Personengruppe bei einem Projekt mitwirken will oder soll. Aus langjähriger Erfahrung am schwedischen Institut Riksställningar¹⁵², welches dem Leitspruch „Let the Public make exhibitions!“ folgt, stellt Mitarbeiter Hjorth fest, dass es äußerst schwierig sei, Begeisterung bei Erwachsenen für die zeitintensive Tätigkeit eines Ausstellungsprojekts zu wecken. Leichter ist es, Kinder und Jugendliche, manchmal auch Erwachsene mit ihren Kindern, dafür zu gewinnen. Das Ansprechen konkreter Zielgruppen, zum Beispiel Vereine und Verbände, erleichtert den Zugang zu einem Projekt. Hauenschild stellt in einer zusammenfassenden Bewertung ihrer Studie ebenfalls sachlich ernüchternd fest, dass mit regionaler Museumsarbeit meist nur wenige mobilisiert werden können. „Zum harten Kern der regelmäßig aktiven Laien, die an Entscheidungs- und Arbeitsprozessen teilnehmen, können maximal 10-30 Personen gezählt werden.“ (ebd., S. 426)

Die Präsentation einer Ausstellung in einem Neuen Museum unterliegt den gleichen Anforderungen wie jede konventionelle Ausstellung. Die Herausforderung, Ausstellungsinhalte anschaulich darzustellen, ist trotz der partizipativen Ausrichtung nicht selbstverständlich gegeben. Die komplexe und ausstellungsdidaktisch zu lösende Problemstellung des Verhältnisses von Ausstattung und Aussage, Form und Inhalt bleibt

151 Paatsch, Ulrich: Neue Museologie, Nachbarschaftsmuseen, Ecomuseen. Theoretische Bezüge von integrativer Museumsarbeit in Regionalmuseen. Bundesakademie für kulturelle Bildung, Wolfenbüttel, unveröffentl. Skript, 2002, S. 1.

152 Siehe Kapitel 3, Anm. 163.

bestehen. Insbesondere bei diesem Ansatz sollte die optische Gestaltung nicht dilettantisch wirken und sich in der Qualität der Präsentation nicht von fachwissenschaftlichen Ausstellungen unterscheiden.

Umgesetzt wird das Anliegen der Partizipation in unterschiedlichsten Formen mit variierender Schwerpunktsetzung.¹⁵³ Einerseits gibt es Ausstellungsprojekte, die auch als Sozialarbeit bezeichnet werden können. Dies entspricht am ehesten den Vorstellungen, wie sie in den Leitgedanken der Neuen Museologie formuliert sind. Daneben gibt es aber auch Formen ohne sozialkritische Orientierung, in der nach traditioneller Form museale Objekte im Zentrum stehen und sich die Art der Themenbearbeitung am Laienblick orientiert.

„A focus on youth has enlivened the Walker Art Center in Minneapolis, the Aldrich Museum in Ridgefield, Conn. and the New Museum in New York, three institutions have long-term programs with teenagers. Young people are used as advisers, docents, publications producers and even exhibition organizers, thereby encouraging the next generation to feel at home with contemporary art.“¹⁵⁴

Ein Beispiel für ein auf Partizipation basierendes Projekt in Zusammenarbeit mit Künstlern und Kulturschaffenden bildet das *Festival der Regionen*. Das Festival der Regionen ist eines der größten zeitgenössischen Kulturfestivals in Österreich. Es findet seit 1993 alle zwei Jahre im Wechsel mit jährlichen Landesausstellungen an dezentralen Orten im Bundesland Oberösterreich statt. Das Charakteristische dabei ist, dass in

153 Hochreiter verweist darauf, dass ein Museum, welches Komponenten der alltagskulturellen Gegenstandserweiterung, der Territorialität, der Ansprache und Einbeziehung der Bevölkerung und der Interdisziplinarität inkorporiert, als *Integriertes Museum* bezeichnet und diskutiert wird. Im Jahr 1981 brachte Hermann Auer diesen Begriff in die deutsche Diskussion ein. Das Integrierte Museum als neuer Museumstyp unterscheidet sich in mehrfacher Hinsicht vom traditionellen Museum, nämlich durch seine Eingebundenheit in die Lebenswelt, die Verknüpfung seiner vielfältigen Aktivitäten mit dieser und den Bezug zu aktuellen Problemen sozialer Entwicklung sowie durch die Aufhebung von Spezialisierung und die Vernetzung verschiedener Kulturbereiche zu einer ganzheitlichen Auffassung von Kultur. Vgl. Hochreiter 1994, S. 240.

154 Tucker, Marcia: Museums Experiment with New Exhibition Strategies. In: The New York Times on the WEB vom 1.01.99. <http://www.nytimes.com/yr/mo/day/artleisure/museum-exhibit-strategies.html> (letzter Zugriff: 01.11.99).

vielen Projekten die regionale Bevölkerung in den Entstehungsprozess und/oder in die Präsentation eingebunden ist und eine aktive Rolle im Gesamtprojekt hat. Während die Besucher im Museum immer mit dem Produkt eines Prozesses und den Objekten konfrontiert werden, tritt die Bevölkerung der Schwerpunktregionen des Festivals direkt mit dem Prozess in Beziehung. Vermittlung ist ein integrierter Bestandteil des Projektes. Diese Rahmenbedingungen schaffen Raum und Möglichkeit, sich mit Ungewohntem und Fremdem im Kontext des Gewohnten auseinanderzusetzen. Damit bilden sich neue Sichtweisen in vielschichtiger Art und Weise.¹⁵⁵

Zentrales Kriterium für die Auswahl der Projekte ist die Eingebundenheit vor Ort. Die Bevölkerung ist Akteur und Publikum zugleich. An der Nahtstelle von Kunst und Alltagsleben beziehen die Projekte des Festivals die Bevölkerung in die Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen, politischen und künstlerischen Fragestellungen ein. Abseits der Zentren verbindet das Festival der Regionen zeitgenössische Kulturarbeit und Kunstformen mit lokalen Traditionen, Geschichten und Eigenheiten. Programmatisch und inhaltlich soll es kein reines Kunstfestival sein, sondern eine Plattform, auf der „ansonsten Unmögliches denkbar wird, wächst und geschieht.“¹⁵⁶ Kunstschaffende, Laien und Bevölkerung, die aufgrund der Programmatik und Logik des Kulturbetriebes keinen Ort haben, sollen zusammengebracht werden. Außerdem sollen die Menschen außerhalb der Städte mit zeitgenössischer Kunst und Kulturarbeit und ebenso umgekehrt bekannt gemacht werden.

„Das erfrischende Charakteristikum des Festivals der Regionen ist der Umgang mit Vielfalt in jeder Hinsicht. Es verbindet die Regionen unseres Bundeslandes, ohne willkürliches Streben nach einer einzig gültigen Darstellung von Kultur und arbeitet konsequent mit den verschiedenartigsten Themen. [...] Es geht nach Programm vor, aber es bleibt im Geschehen beweglich, dem Unvermuteten und Überraschenden verbunden. Vor allem aber wendet es sich – ohne die Barriere einer kulturellen Vorbildung – direkt und ohne Umschweife

155 Hutterer, Claudia: Über Begriffs- und Bedeutungsver(w)irrungen. Möglichkeiten, Aufgaben und konkrete Chancen der Kunst- und Kulturvermittlung im Rahmen des Festivals der Regionen. In: *Blickpunkte* (1999) Heft 2., S. 27.

156 <http://www.fdr.at/index.html> (letzter Zugriff: 20.08.04).

an alle Menschen des Landes. Einzige Vorbedingung für einen Festivalbesuch ist Offenheit und Neugier.“¹⁵⁷

Das Organisationsteam des Festivals der Regionen formuliert eine Rahmenhandlung in Form eines Themas, in dem sich gesellschaftspolitische, ästhetische und regionale Fragestellungen verknüpfen.¹⁵⁸ Anhand dieser inhaltlichen Skizze fordert es Interessierte jedweder Provenienz und Profession auf, zu den gestellten Fragen eine mögliche Antwort in Form eines Projektes zu formulieren. Das Gemeinsame aller Projekte ist das Überspringen herkömmlicher Kunstklassifizierungen und die Beziehung zum Ort des Geschehens durch die Beteiligung der Bevölkerung als Akteure und Publikum zugleich. An dieser Nahtstelle arbeiten Künstler mit Kulturinitiativen und den Bewohnern vor Ort zusammen. Das Band der Festivalprojekte ist breit: Es lässt Raum für die kleine, unspektakuläre, aber wirksame Intervention, ebenso für große Entwürfe unter Beteiligung Hunderter von Mitwirkenden. Neben Ausstellungen entstehen Musik- oder Tanzperformances, Klanginstallationen oder Symposien.¹⁵⁹ „Momentaufnahmen einer Stadt“ nannte sich zum Beispiel das vom Rieder Kulturverein KIK entwickelte Projekt:

„Ein fotografischer Zustandsbericht. Ried i. I., 14. August 1997, 11.00 Uhr. Die Feuerwehirsirene heult. Innerhalb von 30 Sekunden versuchen hunderte Personen, ihre jeweilige Lebenssituation zu dokumentieren. Anschließend ist eine Fotoausstellung der Momentaufnahmen in Rieder Schaufenstern zu sehen.“ (ebd.)

Bei dem Konzept Ausstellungstätigkeit als kulturelle Sozialarbeit stellen *Zielgruppenarbeit* und *Stadtteilbezug* Kerngedanken dar. Nicht nur aktuelle Themen zu sozialen Brennpunkten wie Ausländerfeindlichkeit, Arbeitslosigkeit, Drogen, sondern auch Geschichtliches – beispielsweise Herkunft und Tradition bestimmter ethnischer Gruppen – bilden den Inhalt von Ausstellungen, die zur Auseinandersetzung anregen und damit

157 Rammerstorfer, Kurt zitiert in: Verein Festival der Regionen (Hrsg.): Festival der Regionen 1999 – Randzonen, ein Katalog. Linz 2000, S. 138.

158 Titel vergangener Festivals lauteten: Das Fremde (1993), Heiße Heimat (1995), Kunst.Über.Leben – Entdeckungsreisen zu Alltagswundern (1997), Randzonen (1999), Das Ende der Gemütlichkeit (2001), Die Kunst der Feindschaft (2003), Geordnete Verhältnisse (2005).

159 Eine Auflistung und kurze Beschreibung aller Projekte von 1993–2003 siehe <http://www.fdr.at/index.html> (letzter Zugriff: 20.08.04).

eine Identität stiftende und zum eigenverantwortlichen Handeln motivierende Funktion erfüllen sollen. Zur Veranschaulichung dieses Konzepts sei eine Ausstellung des Historischen Museums in Amsterdam kurz vorgestellt. Dieses Projekt wollte Zielgruppen dazu verhelfen, sich und ihre Geschichte aktiv ins Museum einzubringen und sie wiederum an vergleichbare oder auch gerade nicht betroffene Zielgruppen zu vermitteln.

Im Jahr 1996 fand die Ausstellung „Amsterdam’daki Anadolu – Anatolien in Amsterdam“ statt.¹⁶⁰ Die soziale Dimension stand in solchem Maße im Vordergrund, dass von dieser aus Themenwahl und Themenbearbeitung festgelegt wurden. Die Museumsmitarbeiter übernahmen lediglich beratende und unterstützende Funktion. Das Museum hatte sich mit diesem Projekt vorgenommen, ein Bild des Lebensalltags der türkischen Gemeinschaft in Amsterdam zu vermitteln. Zugleich bildeten diese türkischen Amsterdamer die Hauptzielgruppe. Um die Hemmschwelle für diese Gruppe so niedrig wie möglich zu halten, versuchten die Museumsmitarbeiter Wiedererkennungseffekte zu erzielen. Dies bestimmte die Themenwahl für die Ausstellung und auch deren Aufbereitung, wobei bei der Vorbereitung besonders auf die aktive Beteiligung der Mitbürger aus der türkischen Gemeinschaft gesetzt wurde. Damit sich die Sichtweise der türkischen Bevölkerung in der Themenwahl niederschlagen konnte, wurden zu diesem Zweck die einzelnen Ausstellungseinheiten in enger Zusammenarbeit mit den Mitgliedern der türkischen Gemeinschaft und der türkischen Kulturstiftung Kulsan entwickelt. Ein Anliegen bestand auch darin, dass sich Besuchende während der laufenden Ausstellung noch selbst einbringen konnten:

„Unsere Objektwand war bei der Eröffnung der Ausstellung mit 14 Objekten von türkischen Amsterdamer nur zu einem Teil bestückt. Die Gegenstände waren jeweils mit einer Geschichte verbunden und wir animierten die Besucher, dieses Tableau von Objekten im Verlauf der Ausstellung zu erweitern: Denken Sie einmal über ein wichtiges Ereignis nach, seit Sie hier in Amsterdam wohnen, und denken Sie sich ein dazu passendes Objekt aus – so lautete die Aufforderung. Tatsächlich nahm die Zahl der Objekte an dieser Wand im Verlauf der Ausstellungsdauer stetig zu.“ (ebd., S. 26)

160 Eine skizzierte Darstellung der Grundzüge der Ausstellung siehe: Konsten, Marie-Thérèse: „Amsterdam’daki Anadolu – Anatolien in Amsterdam“ Türken im Historischen Museum. In: Museumsblatt, Mitteilungen aus dem Museumswesen Baden-Württembergs. 21. (1997) S. 26-29.

Ausstellungskuratorin Konsten betonte die absolute Notwendigkeit eines out-reach-workers als Vermittler zwischen Museum und den türkische Gruppen in Moscheen, Vereinen und Nachbarschaftshäusern der Stadt.



Abbildung 9: Objektwand in der Ausstellung „Amsterdam’daki Anadolu – Anatolien in Amsterdam“ im Historischen Museum Amsterdam.

Zum einen war dies nötig, um diese Gruppen zu einem Besuch der Ausstellung generell zu motivieren und zum andern, um sie dazu zu bewegen, bei diesem Besuch ein Exponat mit einer neuen Geschichte für die Objektwand mitzubringen. Anders wäre die Zielgruppe kaum zu erreichen gewesen.

Selbstkritisch fragt Konsten, was mit diesem Projekt erreicht wurde. Die erhofften hohen Besucherzahlen blieben aus, individuelle Besuche blieben gering. Im Gegensatz dazu waren die Gruppenbesuche ein großer Erfolg. Das Anliegen, gesellschaftspolitisch schwierige Aspekte zu thematisieren oder spezielle Randgruppen zu integrieren, entspricht oft nicht dem breiten Geschmack der Massen. Fehlen berühmte Namen oder Kunstwerke, bleiben große Besucherströme weg und die Presseresonanz fällt geringer aus. Im Vergleich zu populären Themen ist es für weniger prestigeprächtige Projekte zudem schwerer, Sponsorengelder zu akquirieren. Aus ökonomischer Perspektive rechnen sich derartige Ausstellung nicht. „Wenn Sie die Kosten eines solchen Projektes ausschließlich gegen die Einnahmen abwägen, dann sollten Sie sich dieser Art von Projekten sicher nicht zuwenden.“ (ebd., S. 28)

Die Erfolg des Projekts ist unter ideellen Gesichtspunkten zu betrachten, und so kommt Konsten zu einer nuancierten, positiven Schlussfolgerung. Bei den türkischen Zielgruppen wurde man auf das Historische Museum aufmerksam, und die Ausstellung führte zu Gesprächen und Diskussionen. Für das Museum bot dieses Projekt die Gelegenheit, seine Erfahrung mit den Problemen gegenwartsbezogener Sammlungsstrategien zu erweitern. In diesem Fall ging es nicht allein um den Gegenwartsbezug, sondern zusätzlich um das Thema von Objekten aus einer multikulturellen Gesellschaft.

Berechtigt ist in diesem Zusammenhang sicherlich der Einwand, dass auf Partizipation ausgerichtete Konzepte gemäß der Thesen der Neuen Museologie nur über begrenzte Anwendbarkeit verfügen. Das heißt, dass es sicher kein Modell für jegliche Art von Ausstellung sein kann, sondern eine Ergänzung zum traditionellen Museum ist. Jeder der beiden Museumstypen, das traditionelle Museum sowie das Neue Museum, füllt Leerstellen aus. Ausdrücklich betont Hauenschild, dass sich die Neue Museologie mit der von ihr vertretenen Idee des neuen Museums nicht als Alternative, sondern als neue Dimensionen eröffnende Ergänzung zum etablierten Museumswesen versteht (Hauenschild 1988, S. 12). Die Konzepte der Neuen Museologie sind vor allem für Museen auf lokaler und regionaler Ebene relevant und richten sich an überschaubare, relativ homogene Bevölkerungsgruppen.

Ein auf Partizipation ausgerichtetes Verständnis führt zu einer Neugewichtung musealer Aufgaben. Eine solche Orientierung hat zur Folge, dass Funktion und Aufgabe musealer Ausstellungen neu formuliert werden müssen, die museologische und nicht mehr nur ausstellungsdidaktische Fragestellungen zum Inhalt haben. Wenn Ausstellungen unter dem Leitgedanken der Partizipation oder – allgemeiner betrachtet – Besucherorientierung konzipiert werden, kann damit eine Verschiebung der Schwerpunkte von objektorientierten hin zu rezeptionsorientierten Präsentationen führen.¹⁶¹

„The showing of objects has been the museums historic mission. Exhibition traditionally put objects on view, inviting visitors to inspect and contemplate them, guided by the epistemically privileged museum authority. But what is observed in the museum today is no longer unequivocally an object; objects

161 Vergleichsweise dominiert in Amerika gegenwärtig die kontextuelle, identifikationsstiftende Vermittlungsmethode des story telling, eine Form der narrativen Ausstellungsinszenierung, die Museumskonzeptionen.

have been reconstituted as sites of experience, and museums increasingly hold themselves accountable for delivering experiences.“¹⁶²

Ähnlich wie bei dem narrativen sowie künstlerischen Ansatz verändert sich damit die Rolle und Bedeutung der Museumsexponate. Ein gemeinsames Kennzeichen liegt darin, dass die musealen Exponate, die eigentlich die Hauptakteure einer Ausstellung gemäß traditioneller Vorstellung sind, in manchen Fällen in den Hintergrund treten. Im Gesamtarrangement der Ausstellungsinszenierung spielen diese dann eine beigelegte oder untergeordnete Rolle. In der Weiterführung dieses Ansatzes kann sogar völlig auf museale Exponate verzichtet werden. Provokativ formulierte ein Mitarbeiter des renommierten Instituts Riksställningar¹⁶³, dass er Exponate als Gebrauchsgut betrachtet, die für eine Öffentlichkeit existieren und deshalb gezeigt werden sollten, auch auf die Gefahr hin, dass Objekte Schaden nehmen könnten.¹⁶⁴ Berechtigterweise führte dies zu vehementen, ablehnenden Reaktionen von Seiten der Restauratoren und Konservatoren.

Ob das Museum als Forum unterschiedlicher Gruppen dient, indem es deren Geschichte oder aktuelle Probleme dokumentiert, stellt einen museologisch zu analysierenden Problemkreis dar. Kritisch verweist Paatsch darauf, dass dies zu der berechtigten Frage führt, ob es sich bei diesem Museumsverständnis noch um ein Museum handelt oder in manchen Fällen der Begriff Stadtteilzentrum passender wäre. Die Grenzen erweisen sich als fließend, auch deshalb, weil sozialpädagogische Einrichtungen zunehmend mit musealen Methoden unter anderem mit Ausstellungen arbeiten (Paatsch 2002, S. 1).

162 Hein, Hilde S.: *The Museum in Transition. A philosophical Perspective.* Washington/London 2000, S. 5.

163 Das staatliche Institut Riksställningar in Schweden wurde 1965 gegründet und übernahm die Aufgabe, Wanderausstellungen zu konzipieren. Mit dem Ziel der Demokratisierung der Bildung sollen Ausstellungen auch in die Landregionen transportiert werden. Die Arbeit des Instituts zeichnet sich durch Experimentierfreude in der Ausstellungsgestaltung aus. So wird zum Beispiel immer wieder das Publikum eingeladen, Ausstellungen zu gestalten. <http://www.rikstallningar.se/riksnyform/eng/index2.html>. (letzter Zugriff: 23.08.03).

164 Gegen diese Position wehrt sich jedoch seit dreißig Jahren vehement Jan Hjorth, Mitarbeiter bei Riksställningar. Hjorth, Jan: *Travelling exhibits: the Swedish experience.* In: Miles, Roger/Zavala, Lauro (Hrsg.): *Towards the museum of the Future – New European Perspectives.* London/New York 1994, S. 106.

Tatsächlich gewinnen Museen als Orte der Begegnung und Verständigung unterschiedlicher sozialer Gruppen im internationalen Maßstab immer mehr an Gewicht. In der aktuellen Diskussion geht es unter anderem darum, was Museen sowie Kulturzentren zur Pflege der noch lebenden, kulturellen Tradition beitragen können oder wie durch sie die kulturelle Identität von Minderheiten bewahrt werden kann.

„Wenn der Internationale Museumsrat (ICOM) den Internationalen Museumstag 2000 unter das vielleicht etwas zu sehr nach Weltverbesserung klingende Motto ‚Museums for Peace and Harmony in Society‘ gestellt hat, so wird damit nichtsdestoweniger ein durchaus ernst zu nehmender sozialpolitischer Auftrag formuliert.“¹⁶⁵

Selbst wenn im nationalen und im regionalen Umfeld die sozialen Unterschiede weit weniger scharf ausgeprägt sind, können Museen dazu beitragen, mehr Verständnis für gesellschaftliche Gruppen zu entfalten, denen man in seinem engeren Lebenskreis, der heute zunehmend auf die Kleinfamilie und Berufskollegen zusammenschrumpft, nicht ohne weiteres begegnet. Langenstein stellt in diesem Zusammenhang die Frage nach dem gesellschaftlichen Standort der Museumspädagogik. Seiner Meinung nach sollten Museumspädagogen vorurteilsfrei, offen und dialogbereit sein, also nicht dogmatisch oder gar ideologisch. Er stellt aber fest, dass Museumspädagogen nicht unpolitisch sein können. Sie müssen Interesse an gesellschaftlichen Problemen und Fragen haben (ebd., S. 8). Dies führt zu Stellungnahme und Interpretation. Inwiefern dies einerseits notwendig, aber dennoch gleichzeitig problematisch sein kann, soll im nächsten Kapitel erörtert werden.

165 Langenstein, York: Geleitwort. In: Landesstelle für die nichtstaatlichen Museen in Bayern 2002, S. 8.