

2013



Jahrbuch für Politik und Geschichte

Geschichte

Franz Steiner Verlag

Band 4 | 2013 |
Geschichte ausstellen

Herausgegeben von
Claudia Fröhlich
Harald Schmid
Birgit Schwelling

JPG

Jahrbuch für Politik und Geschichte

Band 4

JAHRBUCH FÜR POLITIK UND GESCHICHTE

Schwerpunkt:
Geschichte ausstellen

JPG 4 (2013)



Franz Steiner Verlag

J A H R B U C H F Ü R P O L I T I K U N D G E S C H I C H T E

Herausgegeben von Dr. Claudia Fröhlich, Dr. Harald Schmid, Dr. habil. Birgit Schwellung

Wissenschaftlicher Beirat:

Prof. Dr. Aleida Assmann, Prof. Dr. Horst-Alfred Heinrich,
Prof. Dr. Helmut König, Prof. Dr. Bill Niven, Prof. Dr. Peter Reichel,
Prof. Dr. Peter Steinbach, Prof. Dr. Edgar Wolfrum

Umschlagabbildung: Besucher/innen in der Dauerausstellung
im „Ort der Information“ unter dem Denkmal für die ermordeten Juden Europas,
Berlin, 2013. © Harald Schmid

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist unzulässig und strafbar.

© Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2014

Druck: AZ Druck und Datentechnik, Kempten

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

Printed in Germany.

ISSN 2191-2289

ISBN 978-3-515-10676-4

INHALT

Claudia Fröhlich, Harald Schmid, Birgit Schwelling
Editorial5

Schwerpunkt: Geschichte ausstellen

Thomas Thiemeyer
Evidenzmaschine der Erlebnisgesellschaft.
Die Museumsausstellung als Hort und Ort der Geschichte 13

Stefan Krankenhagen
Die *Sache* Europa.
Das *Musée de l'Europe*: Von dem (vorerst) gescheiterten Versuch,
die europäische Integration zum Subjekt der Geschichte zu machen 31

Thorsten Heese
Museum 2.0 und Migration.
Das *Virtuelle Osnabrücker Migrationsmuseum*
als Instrument partizipativer Museumsarbeit 45

Britta Lange
Geschichte als Argument.
Deutsche Kolonien und deutsche ‚Heimat‘ in der *Berliner*
Gewerbeausstellung 1896 und in der Retrospektive von 1996/2007 67

Martin Große Burlage
Die Stauferausstellungen von 1977 und 2010/11.
Zur Motivik und Entwicklung historischer Groß- und Landesausstellungen 87

Silvio Peritore
Die Präsentation des nationalsozialistischen Völkermords
an den Sinti und Roma in Ausstellungen 101

Bert Pampel
Nivellierendes Erinnern.
Besucherreaktionen an historischen Orten aufeinanderfolgenden
nationalsozialistischen und kommunistischen Unrechts 119

<i>Irmgard Zündorf</i> DDR-Geschichte – ausgestellt in Berlin.....	139
---	-----

Atelier & Galerie

<i>Félix Krawatzek, Rieke Trimçev</i> Eine Kritik des Gedächtnisbegriffes als soziale Kategorie	159
--	-----

<i>Sebastian Haak</i> History in the Best Interest of National Defense: Das US-amerikanische Militär und <i>The Good War</i>	177
--	-----

Aktuelles Forum: Zukunft der Erinnerung

<i>Bill Niven</i> Multidirectional or Multidimensional? The Future of German Memory.....	195
--	-----

<i>Thomas Großbölting</i> Die Zukunft der Erinnerung? Das sich wandelnde Verhältnis von öffentlicher Geschichtsthematisierung und Geschichtswissenschaft als Herausforderung	203
---	-----

Fundstück

<i>Sophie Oliver</i> Oscar Muñoz: Colombia's <i>Desaparecidos</i> , Contemporary Art and the Spectres of Remembrance	217
--	-----

Forschungsbericht

<i>Anne K. Krüger</i> Transitional Justice.....	237
--	-----

Autorinnen und Autoren	259
------------------------------	-----

EDITORIAL

Claudia Fröhlich, Harald Schmid, Birgit Schwelling

Geschichte ausstellen

„Geschichte ausstellen“, „Zeitgeschichte ausstellen“, „Hitler ausstellen“, „Verreibungen ausstellen. Aber wie?“, „Migration ausstellen“, „Jüdisches ausstellen“ – allein die Titel jüngerer Bücher und Aufsätze, Konferenzen und Vorträge lassen vermuten, dass eine neue Nachdenklichkeit in die mit solchen Fragen befassten Disziplinen Einzug gehalten hat. Historische Ausstellungen scheinen im besten Sinne fragwürdig geworden zu sein, indem geschichts- und museumsdidaktische Grundlagen, die Besucher/innen und aktuelle Bedingungen der Vermittlung von Geschichte in dieser charakteristisch modernen Form in den Fokus rücken.¹

Dabei sind Ausstellungen nur eines unter zahlreichen Medien der Vermittlung von und Auseinandersetzung mit Geschichte – freilich eines mit Spezifika.² Anders als etwa Gerichtsverfahren, wissenschaftliche Untersuchungen oder literarisch-künstlerische Werke zielt die Thematisierung von Geschichte in Ausstellungen auf die ästhetisierend-veranschaulichende Popularisierung von Geschichtsbildern, im materiellen wie im metaphorischen Sinne. Ihre didaktischen Vorzüge liegen in der Kombination visueller, akustischer und haptischer Zugänge zum präsentierten Thema. Gewiss gibt es dabei Überschneidungen etwa mit modernen Massenmedien, doch die narrativ-szenische Kombination der Elemente, insbesondere mit konkret-handgreiflicher Materialität in Form von Quellen und Überresten sowie einer gewissermaßen begehbaren Erzählung, verleiht dem Ausstellen von Geschichte eine besondere Attraktivität, die mit jener „Ästhetik der Anwesenheit“

- 1 Vgl. bspw. Vanessa Schröder: *Geschichte ausstellen – Geschichte verstehen. Wie Besucher im Museum Geschichte und historische Zeit deuten*, Bielefeld 2013 (i.E.); Wolfram Kaiser, Stefan Krankenhagen, Kerstin Poehls (Hrsg.): *Europa ausstellen. Das Museum als Praxisfeld der Europäisierung*, Köln u.a. 2012; Dirk Rupnow, Heidemarie Uhl (Hrsg.): *Zeitgeschichte ausstellen in Österreich. Museen, Gedenkstätten, Ausstellungen*, Wien u.a. 2011; siehe z.B. auch den Schwerpunkt „Historische Ausstellungen – neue Herausforderungen“ in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 63 (2012) 11–12.
- 2 Zum Folgenden vgl. Harald Schmid: „Die Vergangenheit mahnt“. *Genese und Rezeption einer Wanderausstellung zur nationalsozialistischen Judenverfolgung (1960–1962)*, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 60 (2012) 4, S. 331–348, hier S. 332f.

verbunden ist, die Gottfried Korff beschrieben hat.³ Dabei hat die öffentliche Präsentation ausgewählter Objekte und Zeugnisse im Rahmen moderner Gesellschaften eine spezifische Funktion. Durch das ‚greifbare‘ Herausstellen und das Visualisieren einer Perspektive oder eines Aspekts, eines Themas, einer Person oder eines Problems wird ein Zusammenhang, dem aus der Sicht der Ausstellungsmacher/innen Bedeutung zugeschrieben wird, ebenso betont wie gleichzeitig konstruiert und durch unmittelbare Anschauung der Quellen möglich.⁴

In erster Linie auf Wirksamkeit bedacht, erfordern Ausstellungen als „kaltes Medium“ (Marshall McLuhan) von den Besucherinnen und Besuchern aktive Aneignungsarbeit. Dergestalt sind sie „Teil der kulturellen Praktiken, in denen sich Repräsentationsbedürfnisse, individuelle und kollektive Narrationen sowie gesellschaftliche Diskurse und Wissensformen manifestieren“.⁵ Berücksichtigt man dabei, dass Ausstellungen stets „ephemere Ereignisse“ sind, „die ganz selten dokumentiert werden“,⁶ so wird ihre potenzielle temporäre und eben auch gleichsam fluide Impuls-Funktion für den öffentlichen Umgang mit Geschichte und für die Konstruktion von Geschichtsbildern deutlich. Insofern können historische Ausstellungen als Indikatoren einer Geschichtskultur verstanden werden, geben sie doch darüber Aufschluss, welche Themen für ausstellungswürdig erachtet, wie diese erzählt, präsentiert und inszeniert werden, von wem sie erarbeitet wurden und welche öffentliche Reaktion sie auszulösen imstande waren. Geschichtsausschnitt, ästhetisch-didaktische und narrative Aufbereitung, Ausstellungsmacher/innen und Öffentlichkeit markieren so eine Art analytisches Viereck jeder näheren Beschäftigung mit diesem Sujet.

Historische Ausstellungen sind von geschichtspolitischer Bedeutung, indem sie das öffentlich relevante Geschichtsbewusstsein avisieren und so die historisch-politische Identität des Bezugskollektivs und dessen Gedächtnis prägen. Insbesondere zeithistorische Ausstellungen sind durch eine spezifische Konstellation gekennzeichnet: die Spannung zwischen Nähe und Distanz zur Vergangenheit und

- 3 Gottfried Korff: Zielpunkt: Neue Prächtigkeit? Notizen zur Geschichte kulturhistorischer Ausstellungen in der „alten“ Bundesrepublik (1996), in: Landschaftsverband Rheinland, Rheinisches Museumsamt (Hrsg.): Vom Elfenbeinturm zur Fußgängerzone. Drei Jahrzehnte deutsche Museumsentwicklung – Versuch einer Bilanz und Standortbestimmung, Opladen 1996, S. 53–84, hier S. 80.
- 4 Vgl. etwa Roswitha Muttenthaler, Regina Wonisch: Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, Bielefeld 2007.
- 5 Muttenthaler, Wonisch: Gesten des Zeigens, 2007, S. 9; zum Folgenden vgl. Gottfried Korff: Ausgestellte Geschichte, in: Saeculum 43 (1992), S. 21–35; Heinrich Theodor Grütter: Die historische Ausstellung, in: Klaus Bergmann u.a. (Hrsg.): Handbuch der Geschichtsdidaktik, 5., überarb. Aufl., Seelze 1997, S. 668–674; ders.: Zur Theorie historischer Museen und Ausstellungen, in: Horst Walter Blanke, Friedrich Jaeger, Thomas Sandkühler (Hrsg.): Dimensionen der Historik. Geschichtstheorie, Wissenschaftsgeschichte und Geschichtskultur heute, Köln u.a. 1998, S. 179–193.
- 6 Monika Flacke: Geschichtsausstellungen. Zum „Elend der Illustration“, in: Philine Helas u.a. (Hrsg.): Bild/Geschichte, Berlin 2007, S. 481–490, hier S. 481f.

die dadurch vermittelte besondere Emotionalität.⁷ Zu berücksichtigen ist hierbei auch, dass – auf der allgemeinen Ebene kulturhistorischer Ausstellungen – der öffentliche Präsentations- und Aneignungsmodus von Ausstellungen in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg generell langsam von Leitideen im Sinne von „Schatzkammer“ und „Meisterwerke“ Abstand nahm und hingegen den Schwerpunkt in „historisch-politischer Deutungs- und Präsentationsabsicht“⁸ gefunden hat.

Insofern sind geschichtspolitische und erinnerungskulturelle Entwicklungen zumindest in den vergangenen fünf Jahrzehnten auch eng mit historischen Ausstellungen verwoben – sei es, dass letztere Skandale und Kontroversen auslösen, sei es, dass sie eine breite öffentliche Rezeption entfalten, sei es, dass sie thematische oder formale Impulse liefern. In der Konsequenz dieser Entwicklung liegen die jüngeren Forschungsinteressen, die bestimmt sind von generellen geschichts- und museumsdidaktischen Ansätzen, der Frage nach adäquater Darstellung aktueller gesellschaftspolitischer Umbrüche (Europa, Migration) und der empirischen Wirkungs- respektive Vermittlungs- und Besucherforschung.

Zu dieser Ausgabe

Der konzeptionelle Ansatz des Schwerpunkts „Geschichte ausstellen“ ist multiperspektivisch angelegt: Im Fokus unseres Interesses stehen sowohl externe als auch interne Zugänge zum Thema – Beiträge, die sich dem Blick von außen auf historische Ausstellungen oder deren Wirkungsformen widmen, ebenso wie Aufsätze, die gleichsam das Innenleben von Ausstellungen (Konzeption, Architektur, Inszenierung) untersuchen. Dadurch vereint der Schwerpunkt dieser Ausgabe des JPG Texte von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern verschiedener historisch arbeitender Disziplinen, aber auch Aufsätze von Experten aus der Praxis wie Ausstellungskuratoren und -gestaltern sowie Museumsleitern. Thematisch geht es um deutsche, europäische und transnationale Geschichtsausstellungen, sei es in- oder außerhalb von Museen.

Ins Zentrum rücken wir jene Fragen, die sich der Bedeutung und Funktion historischer Ausstellungen in Erinnerungskulturen und politischen Gedächtnisbildungen und -kämpfen widmen. Welche Bedeutung haben Ausstellungen für den öffentlichen Umgang mit Geschichte? Von welchen Akteuren werden sie initiiert, realisiert und präsentiert? Welchen Stellenwert haben die konkreten Besucher/innen und die breitere Rezeption einer Ausstellung? Wie wirken Geschichtsausstellungen in Erinnerungskulturen? Wie problematisieren, überwinden oder übergehen sie das Spannungsfeld von fragmentarischem (Quellenüberlieferung) und aktuellem Geschichtsbedarf (Erzählung)? Wie wird mit ihnen Geschichtspoli-

7 Hans-Ulrich Thamer: Sonderfall Zeitgeschichte? Die Geschichte des 20. Jahrhunderts in historischen Ausstellungen und Museen, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History 4 (2007) 1–2, S. 167–176.

8 Korff: Zielpunkt: Neue Prächtigkeit?, 1996, S. 60.

tik betrieben? Welchen Beitrag leisten Geschichtsmuseen und -ausstellungen zum Verständnis von, der Identifikation mit Vergangenheit und zur kritischen Auseinandersetzung mit ihr? Kurzum, es geht um eine möglichst facettenreiche analytische Bestandsaufnahme des ‚Ortes‘ historischer Ausstellungen am Schnittfeld erinnerungskulturellen und geschichtspolitischen Handelns.

Thomas Thiemeyer führt mit einer historisch angelegten Analyse in das Phänomen Geschichtsausstellung ein und verortet sie als „Evidenzmaschine“ in der gegenwärtigen Erlebnisgesellschaft. Am Beispiel der breit rezipierten und wirkungsvollen Staufer-Ausstellungen aus den Jahren 1977 und 2010 entfaltet Martin Große Burlage Motive und Entwicklungsgeschichte von historischen Landesausstellungen. Mit der Wirkung und Bedeutung von lang zurückliegenden Repräsentationen von Geschichte in Ausstellungen in neuen Präsentationen beschäftigt sich auch Britta Lange in ihrer Untersuchung der Darstellung von Kolonialismus und „Heimat“ in der Berliner Gewerbeausstellung 1896 und deren Repräsentation in Retrospektiven 1996 und 2007.

Stefan Krankenhagen und Silvio Peritore rekonstruieren jeweils Hintergründe und Kontexte von konfliktreichen Aneignungen von Geschichte in Ausstellungen. Krankenhagen betrachtet „Die Sache Europa“ mit Blick auf das Projekt eines *Musée de l'Europe* „als (vorerst) gescheiterten Versuch, die europäische Integration zum Subjekt der Geschichte zu machen“, Peritore zeichnet die Entwicklung der Darstellung des nationalsozialistischen Völkermords an den Sinti und Roma in Ausstellungen nach.

Mit Berlin als umkämpftem Ort von Geschichtsausstellungen beschäftigt sich Irmgard Zündorf. Zündorf hat Ausstellungen in der Hauptstadt besucht, die die Geschichte der DDR erzählen und hat dabei festgestellt, dass privat finanzierte Institutionen eine besondere Rolle bei der Repräsentation der Diktaturgeschichte spielen.

Zwei Beiträge des Themenschwerpunktes „Geschichte ausstellen“ beschäftigen sich schließlich – aus ganz unterschiedlichen Perspektiven – mit der Rolle von Besucher/innen und mit dem Publikum von Geschichtsausstellungen. Bert Pampel betritt mit seinem Beitrag das noch wenig bearbeitete Feld der Besucherforschung, dessen methodische Herausforderungen er sowohl für die Wissenschaft wie für die Ausstellungsmacher/innen ausleuchtet. Am Beispiel von historischen Orten, die an nationalsozialistisches und kommunistisches Unrecht erinnern, beschreibt Pampel daneben die Herausforderung eines bei den Besucher/innen zu beobachtenden „nivellierenden Erinnerns“ für diese historischen Orte. Als Initiator und Betreuer des *Virtuellen Osnabrücker Migrationsmuseums* diskutiert Thorsten Heese die Chancen einer virtuell repräsentierten Geschichte für die partizipative Museumsarbeit.

In der Rubrik *Atelier & Galerie* fragt Sebastian Haak nach den Motiven und Kontexten des in den USA bis heute gefestigten Geschichtsbildes vom Zweiten Weltkrieg als dem Good War. Félix Krawatzek und Rieke Trimçev entwickeln eine „Kritik des Gedächtnisbegriffs als soziale Kategorie“, mit der sie eine neu akzentuierte Lesart des Konzepts der *mémoire collective* von Maurice Halbwachs vorschlagen.

Bill Niven und Thomas Großbölting denken im *Aktuellen Forum* über die Zukunft der Erinnerung nach und Anne Krügers Forschungsbericht zum Thema Transitional Justice bietet einen breiten Überblick über jüngere Veröffentlichungen und die gegenwärtigen Debatten in diesem Forschungsfeld, das sich mit Fragen des Umgangs mit Menschenrechtsverbrechen (häufig) im Kontext von Systemwechseln befasst.

Mit dem *Fundstück* „Oscar Munoz’s Aliento: Colombia’s Desaparecidos, Contemporary Art and the Politics of Remembrance“ lenken wir den Blick auf den Zusammenhang von Kunst und Erinnerungskultur. Sophie Oliver stellt einen Künstler vor, der sich in seinen Arbeiten mit dem Verbrechen des Verschwindenlassens von Regimegegnern in Kolumbien auseinandersetzt und auf diese Weise die Problematik des Suchens und die Folgen des Nicht-Findens thematisiert.

Personalia: Herausgeber/innen und Wissenschaftlicher Beirat

Der vorliegende vierte Band des Jahrbuchs wird wieder von einem dreiköpfigen Herausgeber- und Redaktionsteam verantwortet. Nachdem Horst-Alfred Heinrich, Mitgründer des JPG, aus dem Herausgeberkreis ausschied, konnten wir als Nachfolgerin die Politikwissenschaftlerin und Zeithistorikerin Birgit Schwelling gewinnen.

Die Mitglieder des wissenschaftlichen Beirates des JPG haben dessen Gründung und Entwicklung aktiv und konstruktiv begleitet – dafür danken wir an dieser Stelle sehr herzlich Prof. Dr. Aleida Assmann (Konstanz), Prof. Dr. Helmut König (Aachen), Prof. Dr. Bill Niven (Nottingham), Prof. Dr. Peter Steinbach (Mannheim) und Prof. Dr. Edgar Wolfrum (Heidelberg). Das Gremium ist inzwischen erweitert worden und umfasst nun sieben Kollegen. Mit Band 4 neu in das Gremium aufgenommen sind Prof. Dr. Horst-Alfred Heinrich (Universität Passau) und Prof. Dr. Peter Reichel (Universität Hamburg). Beide haben bereits an dieser Ausgabe mitgewirkt. Wir begrüßen sie sehr herzlich und freuen uns sehr auf die weitere Zusammenarbeit.

Dank

„Es handelt sich bei dem JPG um ein interessantes, innovatives und vor allem couragiertes Projekt, dem viele Leser und Abonnenten – sowie der sprichwörtliche ‚lange Atem‘ – zu wünschen sind“ (*Neue Politische Literatur*, 3/2011). „Den Herausgebern des Jahrbuches für Politik und Geschichte ist mit der zweiten Ausgabe des Heftes der eindrucksvolle Beweis gelungen, dass für eine neue Zeitschrift durchaus Notwendigkeit besteht“ (*Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, 12/2012). Die ersten Ausgaben des JPG fanden eine erfreulich breite und positive Aufnahme. Auch die Buchpräsentationen in der *Topographie des Terrors* in Berlin und im *Einstein-Forum* in Potsdam trafen auf großes Interesse. Dies hat die

Herausgeber/innen und den Verlag in ihrer Motivation, dem JPG einen langen Atem zu verleihen, zusätzlich gestärkt.

Zu diesem vierten Band hat eine Vielzahl von Personen durch ihre Mitarbeit beigetragen. Wir danken zuvorderst allen Autorinnen und Autoren für ihre Beiträge und kollegial-engagierte Kooperation. Einen besonderen Dank richten wir an unsere Gutachter/innen, die durch ihre fachwissenschaftlichen Stellungnahmen zu den Beiträgen der Rubriken „Schwerpunkt“ und „Atelier & Galerie“ erheblich zur Qualitätssicherung des JPG beigetragen haben: Aleida Assmann (Konstanz), Rosmarie Beier-de Haan (Berlin), Petra Bopp (Hamburg), Olaf Hartung (Gießen), Horst-Alfred Heinrich (Passau), Helmut König (Aachen), Hans Lochmann (Hannover), Peter Reichel (Hamburg/Berlin), Hans-Ulrich Thamer (Münster), Ute Wrocklage (Hamburg) und Detlef Schmiechen-Ackermann (Hannover).

Schließlich danken wir dem Franz-Steiner-Verlag, namentlich und stellvertretend dessen Leiter Thomas Schaber, für die kontinuierliche und engagierte Unterstützung des ‚Projekts‘ JPG.

Wir freuen uns über Reaktionen jeder Art sowie über Beitragsangebote.

***SCHWERPUNKT:
GESCHICHTE AUSGESTELLT***

EVIDENZMASCHINE DER ERLEBNISGESELLSCHAFT. DIE MUSEUMSAUSSTELLUNG ALS HORT UND ORT DER GESCHICHTE

Thomas Thiemeyer

Zusammenfassung: Ausgehend vom Konzept der Geschichtskultur bietet der Beitrag einen Überblick über die historische Entwicklung des Phänomens Geschichtsausstellung im Museum. Er resümiert wichtige Theorien zum Museum. Zudem nimmt er neuere Kontroversen der Museumsforschung um das kulturhistorische Museum und seine Objekte in den Blick, wie sie sich beispielsweise über die auratische Wirkung der Dinge und die museumsadäquaten Darstellungsstrategien entsponnen haben. Dabei vertritt der Autor die These, dass historische Ausstellungen aufgrund der Evidenz ihrer Präsentationen ein ganz eigenes epistemisches und emotionales Potenzial besitzen, das durch die Wirkung der Objekte und ihre Inszenierung im Raum freigesetzt wird.

Abstract: Based on the concept of ‚Geschichtskultur‘ (Jörn Rüsen) the article gives an overview of the historical development of history exhibitions in museums. Summarizing important theories about the museum and its objects it reflects recent controversies in museum studies around the history museum. Especially modes of display and questions about museum objects are discussed, for example about the auratic effects of things and the appropriateness of different strategies of display. The author puts up the thesis, that historical exhibitions have a genuine epistemic and emotional potential due to the evidence of their staged objects – a potential that grounds in the authenticating effects of objects and their presentation in space.

Ausgestellte Geschichte findet sich an vielen Orten: in Gedenkstätten und Disneyland, in Archiven, Bibliotheken, Autohäusern und Museen. Denn die Ausstellung ist ein Format, dessen sich unterschiedliche Institutionen bedienen. Sie ist eine zeitlich begrenzte Präsentation von Objekten im Raum zu Demonstrationszwecken. Ausstellungen beruhen auf dem Prinzip der Inszenierung,¹ verstanden als einer ästhetischen Praxis, die Gegenstände arrangiert, um Deutungen nahezu legen und Wahrnehmung zu lenken. Sie sind Schauzusammenhänge, die auf sinnliche Erfahrungen zielen und bestrebt sind, das Publikum zu unterhalten, zu berühren und Wissen zu vermitteln. Ihr Ursprung ist ein dreifacher: Kunst-Salon, Gewerbe-

1 Vgl. dazu ausführlich Thomas Thiemeyer: Inszenierung und Szenografie. Auf den Spuren eines Grundbegriffs des Museums und seines Herausforderers, in: Zeitschrift für Volkskunde 108 (2012) 2, S. 199–214.

schau und Museum sind die Entstehungsorte der modernen Ausstellung als ästhetischer, ökonomischer und epistemischer Praxis.²

Der folgende Beitrag konzentriert sich auf die *Geschichtsausstellung im Museum*, die neben Sammeln, Bewahren und Erforschen nur eine von vier musealen Aufgaben darstellt. Nach einer begrifflichen Abgrenzung von Geschichte, Vergangenheit und Tradition spürt der Beitrag zunächst der historischen Entwicklung des Formats Geschichtsausstellung nach, bevor er sich im dritten Teil mit dem Aufschwung der Geschichtsausstellung seit den 1970er-Jahren beschäftigt, der bis in die Gegenwart anhält. Abschließend nimmt er zentrale Kontroversen um die Geschichtsdarstellung im Museum in den Blick.

Geschichte, Vergangenheit und Tradition

„Geschichte ist Sinnbildung über Zeiterfahrung.“³ Sie ist eine kulturelle Praxis, mit der Menschen ihre Vergangenheit deuten, um ihre Gegenwart zu verstehen und ihre Zukunft zu planen. „Geschichte im Singular“ ist eine Abstraktion, die aus vielen Geschichten ein kohärentes Narrativ erzeugt,⁴ mit dem Ziel, vergangene Ereignisse so zu interpretieren, dass heutiges Handeln sich auf sie beziehen kann, anschlussfähig wird.⁵ *Geschichte* ist also immer ein Produkt der Gegenwart, eine aktuelle Deutung von Vergangenheit und von dieser zu unterscheiden. *Vergangenheit* ist unwiederbringlich verloren und allenfalls als individuelle Erinnerung im Bewusstsein des Zeitzeugen lebendig. Sie ist – außer für den Zeitzeugen – nur als „Kunde von fremder Erfahrung“,⁶ nicht als eigene Erfahrung oder eigenes Erlebnis zu haben. Diese Kunde von fremder Erfahrung transportieren Medien wie die Ausstellung, und sie besteht aus zwei unterschiedlichen Kategorien: Vergangenheit als *Inhalt* und Geschichte als *Ausdruck*. Geschichtsdarstellungen vermitteln vergangene Ereignisse in bestimmten Narrativen (beispielsweise in Form einer Ausstellung). Das heißt, sie kommunizieren Ereignisse aus der Vergangenheit mithilfe von Relikten, Texten, Gemälden oder Fotografien. Nicht das Ereignis und die damalige Situation können sie einfangen, sondern diese nur mit Abbildungen, Worten und Relikten nachbilden (repräsentieren). Kurz: Geschichte ist nicht

2 Anke te Heesen: *Theorien des Museums. Zur Einführung*, Hamburg 2012; Georg Friedrich Koch: *Die Kunstaussstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1967.

3 Jörn Rüsen: *Kann gestern besser werden? Zum Bedenken der Geschichte*, Berlin 2003, S. 110.

4 Vgl. Reinhart Koselleck et al.: Artikel „Geschichte“, in: Otto Brunner u.a. (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 2, Stuttgart 2004, S. 593–717, hier S. 648–676.

5 Jörn Rüsen: *Was heißt: Sinn der Geschichte?*, in: Klaus Müller, Jörn Rüsen (Hrsg.): *Historische Sinnbildung. Problemstellungen, Zeitkonzepte, Wahrnehmungshorizonte, Darstellungsstrategien*, Reinbek 1997, S. 17–47.

6 Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt 1989, S. 354.

gleich Vergangenheit, sondern Vergangenheit wird *als* Geschichte konstruiert.⁷ Insofern kann die Ausstellung weder durch Rekurs auf die Aussagen der Zeitzeugen noch durch realistische Nachbildung historischer Milieus oder Situationen in Form von Kulissen oder Inszenierungen Vergangenheit lebendig machen. Sie kann Geschichtserlebnisse und Geschichtserfahrungen nur neu erzeugen.⁸ Ausgestellte Geschichte ist also stets Repräsentation von Vergangenheit oder Neuproduktion von Geschichtsbildern. Sie ist kein bloßes Rückrufen vergangener Erfahrungen, sondern ein Prozess ständigen Verlierens und Kreierens.⁹

Geschichte ist nicht nur von Vergangenheit zu unterscheiden, sondern auch von *Tradition*. Tradition¹⁰ ist ein politischer Akt der Auswahl, der traditionswürdige Vergangenheit von anderer Vergangenheit scheidet. Tradition vermittelt Werte, aus denen sich Handlungsnormen und Identität ableiten lassen. Sie schafft emotionale Nähe zur Vergangenheit, verwebt diese mit Gegenwart und Zukunft. Geschichte trennt Vergangenheit von Gegenwart und Zukunft, markiert die Entfernung zwischen beiden deutlich, wenngleich klar ist, dass der Blick auf die Vergangenheit immer von der Gegenwart bestimmt ist und die Leitfragen, die an die Vergangenheit gerichtet werden, aktuellen (Erkenntnis-)Interessen folgen.¹¹

Geschichte ist also nicht Tradition und nicht Vergangenheit. Was aber kennzeichnet Geschichte, und zwar insbesondere Geschichte im Museum? Auf diese Frage ließen sich viele Antworten geben. Einflussreich war im deutschen Sprachraum, vor allem in der Geschichtsdidaktik,¹² das Konzept der *Geschichtskultur* des Historikers Jörn Rüsen. Er versteht darunter die „praktisch wirksame Artikulation von Geschichtsbewusstsein im Leben einer Gesellschaft“, also ihren Einfluss auf aktuelle Handlungen und Überzeugungen.¹³ Drei Dimensionen bestimmen die Geschichtskultur: *Ästhetik*, *Politik* und *Wissenschaft*. Ästhetik ist Voraussetzung jeder Geschichtsvermittlung, da Geschichte nur ins Bewusstsein vordringen kann, wenn sie erzählt wird (ob in Form des Textes, des Films oder der Ausstellungsinszenierung). Nur ästhetisch aufbereitet erzeugt Geschichte Imagination,

7 Alun Munslow: *Narrative and history*, Hampshire, New York 2007; Rüsen: *Kann gestern besser werden?*, 2003; Hayden White: *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Frankfurt am Main 1991.

8 Gottfried Korff: *Museumsdinge. Deponieren – exponieren*, hrsg. von Martina Eberspächer, Gudrun Marlene König, Bernhard Tschofen, 2. Aufl., Köln u.a. 2007, S. 13f.

9 Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 2003, S. 106.

10 Hier verstanden als normativer Traditionsbegriff, nicht als Begriff der Quellenkunde in Abgrenzung zum „Überrest“.

11 Pierre Nora: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Berlin 1990, S. 11–13; Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2006, S. 131–142.

12 Vgl. Olaf Hartung (Hrsg.): *Museum und Geschichtskultur. Ästhetik – Politik – Wissenschaft*, Bielefeld 2006; Bernd Mütter, Bernd Schönemann, Uwe Uffelman (Hrsg.): *Geschichtskultur. Theorie – Empirie – Pragmatik*, Weinheim 2000.

13 Jörn Rüsen: *Was ist Geschichtskultur? Überlegungen zu einer neuen Art, über Geschichte nachzudenken*, in: Klaus Füßmann, Theo Grüter, Jörn Rüsen (Hrsg.): *Historische Faszination. Geschichtskultur heute*, Weimar u.a. 1994, S. 3–26, hier S. 5.

kann ihren Sinn vermitteln und erzeugt dabei eigenen Sinn, der allein der Art der Erzählung und nicht den Informationen aus den Quellen geschuldet ist. Politisch ist Geschichtskultur, weil sie bestehende Ordnungen stützen oder unterminieren kann, Traditionslinien zulässt oder Anknüpfungspunkte verweigert. Sie erzeugt historisches Bewusstsein und kollektive Identität und beeinflusst so das aktuelle Handeln in einer Gesellschaft. Die Wissenschaft (Rüsen nennt sie „Kognition“) schließlich ermittelt auf Quellenbasis, was sich einst zutrug und interpretiert die Vergangenheit. Ihre Methoden und die Nachvollziehbarkeit ihrer Argumente machen Geschichte glaubwürdig und geben ihr so überhaupt erst die Möglichkeit, Teil der Identität von Gruppen zu werden.¹⁴

Geschichte im Museum

Die museale Geschichtsdarstellung nimmt ihren Ausgang bei den Humanisten. Sie entdeckten seit dem 14. Jahrhundert die Sachzeugen der Antike als wissenschaftliche Objekte, die ihnen helfen sollten, die Welt der bewunderten Griechen und Römer besser zu verstehen. Skulpturen und Fresken, Gemmen und Medaillen aus Rom oder Florenz galten ihnen als direktester Weg in die Geschichte, weshalb sich die Gelehrten der Renaissance mit allerlei Kunst und Krempel antiker Provenienz umgaben.¹⁵ Die Sachzeugen versprachen ganz unmittelbar Zeugnis abzulegen von einer Welt, die nicht nur durch die Eloquenz von Interpreten vermittelt, sondern direkt aus Relikten ermittelt werden konnte. Die Kunst- und Wunderkammern der Renaissance sind Folge dieses Glaubens an die Macht der Dinge als Wissensspeicher, die immer auch tiefstmögliche Einfühlung in die Vergangenheit versprachen, nicht nur Dokument, sondern auch „Reizobjekt“¹⁶ waren. Von diesen frühen Sammlungen der Renaissance, die poetisch und kosmologisch organisiert waren, führt keine direkte Linie zu den modernen Museen, wie sie sich vor allem seit dem 18. Jahrhundert etablierten. Aber sie verstanden sich bereits als Orte, an denen Dinge zur Schau gestellt wurden, als *theatrum mundi*, Theater der Welt, oder *theatrum sapientiae*, Theater der Weisheit. Das Theater diente als räumliche Metapher, als Synonym für die Schaustellung der Dinge in einem räumlichen Arrangement zum Wohlgefallen ihres Besitzers und als Gedächtnishilfe (nach dem Vorbild antiker Mnemotechniken). Viele Kunst- und Wunderkammern waren Privatgemächer und nur in Begleitung und auf Einladung des Hausherrn zu betreten.¹⁷

14 Ebd., S. 11–17

15 Vgl. dazu umfassend Krzysztof Pomian: *Collectionneurs, amateurs et curieux*. Paris: Venise, XVIIe-XVIIIe siècle, Paris 1987.

16 Korff: *Museumsdinge*, 2007, S. 356.

17 Zu den Wunderkammern umfassend Arthur MacGregor: *Curiosity and enlightenment. Collectors and collections from the sixteenth to the nineteenth century*, New Haven, London 2007; Andreas Grote (Hrsg.): *Macrocosmos in Microcosmos. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Opladen 1994; Horst Bredekamp: *Antikensehnsucht und*

Das moderne Museum hingegen war der Öffentlichkeit zugänglich, zu der man lange Zeit nur Adelige, Reiche, ausgewählte Künstler und Gelehrte zählte. Das 1759 eröffnete British Museum stand „all studious and curious Persons“ offen, die im Dienst der Wissensmehrung die Sammlungsbestände betrachten wollten. Aufbauend auf dem Nachlass des Physikers und Naturforschers Hans Sloane verfügte es über eine Universal-Sammlung mit Kunstwerken, naturhistorischen und historischen Objekten, die „all Arts and Sciences“ repräsentieren und einem breiten Publikum zugänglich machen sollte. Bei aller Offenheit verstand sich das British Museum zuallererst als Ort der Forschung, an dem Gelehrte wie der Fossilien-sammler Mendes da Costas Belegexemplare von Pflanzen studieren konnten, um eigene Funde einzuordnen und abzugleichen. Besucher störten diese Forscher nur.¹⁸

Im 19. Jahrhundert spitzte sich der Konflikt zwischen dem Museum als Erkenntnisort, an dem der Forscher in Ruhe Bestände studieren und mit ihnen arbeiten kann, und dem Museum als Bildungsstätte vor allem an den naturhistorischen Museen zu und führte mittelfristig dazu, dass Museen wie das British Museum ihre Bestände in eine öffentlich zugängliche Schau- und eine dem Experten vorbehaltene Studiensammlung aufteilten und räumlich trennten.¹⁹ Damit emanzipierte sich die Ausstellung von der Sammlung und folgte einer anderen Logik und Ordnung als die im Depot verwahrten Bestände.

Die große Zeit der Geschichtsausstellungen begann in der Französischen Revolution. Der Volkszorn des Dritten Standes, der in der *levée en masse* als zerstörerischer Furor wütete, Fürsten enteignete, Kunst raubte und Kirchen plünderte, tobte sich an den Symbolen des *Ancien Régime* aus: Die Revolutionäre stürzten Denkmäler, zerstörten Bilder, verscherbelten Gemälde und Skulpturen und brandschatzten Bibliotheken und Archive. Den Bilderstürmern folgten die Museumsgründer:²⁰ Der Nationalkonvent fürchtete den totalen Erinnerungsverlust der Nation und versuchte, die wichtigsten Zeugnisse des nationalen Erbes zu retten. 1791 setzte er ein *Comité d'instruction publique* ein, das das nationale kulturelle Erbe schützen sollte und bald von einer *Commission temporaire des arts* ersetzt wurde. Diese erließ 1793 eine Generalinstruktion mit verbindlichen Archivierungsstandards an alle Direktoren von Kunstsammlungen. Das Wort der Stunde lautete: *Patrimoine*, Kulturerbe, und bezeichnete die Idee eines Kanons ideeller und materieller Werte, die für die nationale Geschichte und Kultur Frankreichs unverzicht-

Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Berlin 1993.

- 18 Stefan Siemer: *Geselligkeit und Methode. Naturgeschichtliches Sammeln im 18. Jahrhundert*, Mainz 2004, S. 210–216, hier S. 211.
- 19 Vgl. Susanne Köstering: *Natur zum Anschauen. Das Naturkundemuseum des deutschen Kaiserreichs 1871–1914*, Köln 2003; Alexis Joachimides: *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940*, Dresden 2001.
- 20 So die schöne Parallele, die Walter Grasskamp zieht; Walter Grasskamp: *Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums*, München 1981.

bar seien. Dieses Patrimoine, und das war neu, war kollektiver Besitz der Nation und nicht mehr Privateigentum des Adels oder Klerus.²¹

Den Dingen kamen zu dieser Zeit nicht nur ihre Besitzer abhanden, auch die Räume, in denen sie bis dato bewahrt und exponiert wurden, die Paläste, Residenzen und Klöster, standen – mit wenigen Ausnahmen – als Museen nicht mehr zur Verfügung. Die Revolutionsregierung musste neue Museen schaffen, und zwischen ihnen entstand mit dem *Musée de France* im Pariser Louvre 1793 jenes Museum für die neue französische Nation, das europaweit Maßstäbe setzen sollte.²² Mehr noch: Die politische Elite erkannte Museen als „the fundamental institutions of the modern state“,²³ eminent politische Institutionen, die mit Autorität Geschichte deuten und Macht legitimieren konnten. Allen voran Napoleon nutzte Museen als politische Schaubühnen, auf denen er Beutekunst seiner Feldzüge zeigte²⁴ und sie zu Monumenten der eigenen Herrlichkeit machte: Das *Musée de France* hieß nach seiner Kaiserkrönung *Musée Napoléon*.

Im Louvre deutete sich bereits jene Verschiebung an, die für das Museum des 19. und vor allem des 20. Jahrhunderts kennzeichnend ist: Die Ausstellung als Medium, das Geschichte interpretiert und kollektive Identität stiften kann, drängte sich in den Vordergrund zulasten der Sammlung. Der Soziologe Tony Bennett spricht in diesem Zusammenhang von einem *exhibitionary complex*, den für ihn unterschiedliche Institutionen des 19. Jahrhunderts bilden, die ältere Arten des Sehens und Zeigens überwinden: Museen, aber auch Weltausstellungen, Dio- und Panoramen, Arkaden und *Department Stores*.²⁵ Analog zu Foucaults Analysen der Disziplinarmacht²⁶ begreift Bennett das Museum als Disziplinierungsanstalt, die Machtverhältnisse öffentlich abbildet. Das Museum als politisches Schauwerkzeug ist für Bennett Folge der neuen Nationalstaaten, in denen immer öfter nicht mehr der Monarch, sondern eine dezentral organisierte Macht agiert. Diese Disziplinarmacht greift nicht mehr nur direkt auf ihre Untertanen zu, indem sie sie mithilfe von Erlassen oder Gesetzen zu etwas zwingt, sondern bedient sich unterschiedlicher Disziplinierungstechnologien, die das Verhalten verändern, und zwar ohne ihr Ziel direkt offenlegen zu müssen. Im Museum verändert diese Politik der subtilen Einflussnahme beispielsweise die Funktion der Kunst, die nicht mehr nur der direkten Herrscherrepräsentation via Portrait und Prunk dient, sondern nun auch als Mittel fungiert, das Geschmack, Einstellungen und Verhalten modellie-

21 Germain Bazin: *The Museum Age*, New York 1967, S. 169–175; Dominique Poulot: *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Paris 2001, S. 50–76.

22 Bazin: *The Museum Age*, 1967, S. 169–175; Poulot: *Patrimoine et musées*, 2001; Gottfried Fliedl (Hrsg.): *Die Erfindung des Museums. Anfänge der bürgerlichen Museumsidee in der Französischen Revolution*, Wien 1996; James Sheehan: *Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung*, München 2002, S. 72–82.

23 Bazin: *The Museum Age*, 1967, S. 169.

24 Vgl. dazu ausführlich Bénédicte Savoy: *Kunstraub. Napoleons Konfiszierungen in Deutschland und die europäischen Folgen*, Wien u.a. 2011.

25 Tony Bennett: *The birth of the museum. History, theory, politics*, London 2005.

26 Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main 1977.

ren hilft. Diese Kultur mit ihrer „new ‚governmental‘ relation to culture in which works of high culture were treated as instruments“²⁷ zielte darauf, Normen zu stabilisieren und zu begründen und Verhaltensroutinen als „regimes of self-management“ zu etablieren. Der Rezipient war jetzt nicht mehr bloßer Bewunderer, vor dem der Herrscher seine Macht entfalten konnte, sondern wurde durch kulturelle Institutionen im Sinne der Disziplinarmacht „verbessert“, in seinem Verhalten umerzogen und normiert.²⁸ Für Bennett prägt diese Form der Machtausübung vor allem die bürgerlichen Gesellschaften des 19. Jahrhunderts, die sich mithilfe eines neuen „Regime des Sehens“ definierten. Ein Regime, das festlegte, wie etwas gezeigt wurde, und das den Kontext vorgab, in dem es erscheinen durfte. Es prägte den „bürgerlichen Blick, der die in dieser Darbietung verkörperten bürgerlichen Lehren für die Museumsbesucher sichtbar, verständlich und auf das eigene Leben übertragbar macht“.²⁹ In Bennetts Deutung fungiert das Museum des 19. Jahrhunderts als Schule des Sehens und visuellen Verführens, das seinen Besuchern die Welt ordnete und interpretierte und sie so für oder gegen bestimmte Positionen einnahm. Es sollte den Menschen visuell erziehen, indem es seine Themen und Objekte für die Gegenwart anschlussfähig und verhaltensleitend machte. Die Ausstellungen standen im Dienste der *Geschichtskultur*.

Der *exhibitionary complex* ist ein Phänomen der bürgerlichen Gesellschaft und der Nationalstaatsbildung in Europa, und auf dem Territorium des späteren Deutschen Reichs zeigt sich diese Idee der politischen Indienstnahme verschiedener Institutionen des Zeigens eindrucksvoll im Germanischen Nationalmuseum, das 1852 in Nürnberg entstand. Das Germanische Nationalmuseum steht exemplarisch für eine Epoche, in der Johann Joachim Winckelmann mit seinen *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*³⁰ ein wirkmächtiges Plädoyer für die Sammlung historischer Überreste vorlegte, in der Freiherr von Stein nach dem Wiener Kongress 1815 die Idee zu einer *Monumenta Germaniae Historica* vorbrachte, die alle wesentlichen Geschichtsquellen zur „deutschen“ Vergangenheit edieren sollte und zahlreiche Heimat- und Altertumsvereine entstanden. Das Ende der napoleonischen Fremdherrschaft befeuerte die Idee nationaler Erinnerungsorte und Institutionen, die dem ersehnten Nationalstaat den Weg ebneten sollten.

Aus diesem Geist und als Folge der gescheiterten Revolution von 1848/49 entstand 1852 das Gründungsmanifest zur Errichtung eines deutschen Nationalmuseums, das als

„ein Centralrepertorium für die sämtlichen in Deutschland bestehenden zerstreuten Staats- und öffentlichen Sammlungen angelegt werden [soll], um daraus zu ersehen, was an Quellen

27 Bennett: *The birth of the museum*, 2006, S. 6.

28 Ebd., S. 23.

29 Tony Bennett: *Der bürgerliche Blick. Das Museum und die Organisation des Sehens*, in: Dorothea von Hantelmann, Carolin Meister (Hrsg.): *Die Ausstellung. Politik eines Rituals*, Zürich 2010, S. 47–77, hier S. 47.

30 Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Dresden 1755.

und Denkmälern der Geschichte, Literatur und Kunst deutscher Vorzeit (...) existiert und wo es zu finden sei (...).³¹

Das Germanische Nationalmuseum konkretisierte sein politisches Programm 1869, als es sich als „Nationalanstalt für alle Deutschen“ definierte mit dem „Zweck, die Kenntnis der deutschen Vorzeit zu erhalten und zu mehren, namentlich die bedeutsamen Denkmale der deutschen Geschichte, Kunst und Literatur vor der Vergessenheit zu bewahren und ihr Verständnis auf alle Weise zu fördern“.³² Die politische Richtung war klar: Dieses Museum sollte der deutschen Kulturnation als Sprach- und Abstammungsgemeinschaft ein materielles und intellektuelles Fundament liefern, und es visierte eine großdeutsche Lösung an, worauf der Name hinweist, der auf den germanischen Sprachraum anspielt und in der zeitgleich entstehenden Germanistik seine Gewährsdisziplin fand.

Das Germanische Nationalmuseum wies den (kultur-)historischen Museen im Deutschen Reich den Weg, die jetzt, im Zeitalter des Historismus, allenthalben entstanden. Doch es war nicht die Geschichtswissenschaft, die mit den dinglichen Überlieferungen etwas anzufangen wusste, sondern es waren Kunstgeschichte, Archäologie, Volks- und Völkerkunde, die sich der Bild- und Sachkultur in den Museen bemächtigten und mit ihnen arbeiteten. Geschichtswissenschaft und kulturhistorische Museen entfernten sich Ende des 19. Jahrhunderts voneinander. Stattdessen wurde die Volkskunde „zur wichtigsten Bezugsdisziplin für die zahlreichen im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts gegründeten kulturgeschichtlichen (Heimat-)Museen“.³³ Die Historiker schrieben politische Geschichte, und deren Quellen fanden Sie in den Akten und Dokumenten der Archive, nicht aber auf Speichern und in Museumsdepots. „Die Folgen für das Museum waren gravierend, denn nunmehr verlor Geschichte die Bindung an jene ‚Geschichte‘, die sich als Potenzial in den gegenständlichen Sammlungen der historischen Museen objektiviert hat.“³⁴

Diese Dingvergessenheit überwandene die (Zeitgeschichts-)Historiker erst in den 1980er-Jahren, als im Zuge der Alltags- und Neuen Kulturgeschichte Dinge und Quellen der Populärkultur Grundlage historischer Analysen wurden. Voraussetzung dafür war die Wende von den 1960er- zu den 1970er-Jahren, die mit Bildungsreform und weitem Kulturbegriff die Geschichtsausstellung im Museum vom „Pathos einer heroisch-abendländischen Weltanschauung und eines ungeprüften Bildungshumanismus“ befreite, der „Kunstwerke nicht primär als historische Zeugnisse, sondern als Emanationen des Wahren, Guten und Schönen darzu-

31 Zit. nach Peter Burian: Die Idee der Nationalanstalt, in: Bernward Deneke, Rainer Kahsnitz (Hrsg.): Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. Vorträge des Symposiums im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, München 1977, S. 11–18, hier S. 14f. Dieses Generalrepertorium basierte zunächst auf den Sammlungen des Freiherrn Hans von und zu Aufseß.

32 Zit. nach Burian: Die Idee der Nationalanstalt, 1977, S. 15.

33 Olaf Hartung: Kleine deutsche Museumsgeschichte. Von der Aufklärung bis zum frühen 20. Jahrhundert, Köln u.a. 2010, S. 21.

34 Katharina Flügel: Einführung in die Museologie, Darmstadt 2005, S. 143.

bieten“ begriffen hatte.³⁵ Zu dieser Zeit entdeckten die Museen die Wechselausstellung als wichtiges Format,³⁶ und die Museumspädagogik etablierte sich und versuchte, das Museum menschnäher und weniger elitär zu gestalten. Dem Museum als „Musentempel“ sollte das Museum als „Lernort“ folgen.³⁷ Die Kontroversen der 1970er-Jahre entzündeten sich an der textlastigen Lese-Ausstellung des Historischen Museums Frankfurt³⁸ und – als Gegensatz dazu – an der als Schauarrangement gestalteten Dauerausstellung im Römisch-Germanischen Museum Köln.³⁹ Sie gehen jenen Debatten um Chancen und Risiken der Geschichtsdarstellung im Museum voraus, die schließlich in den großen historischen (Landes-)Ausstellungen von 1977 an und in zwei projektierten Geschichtsmuseen ihren Resonanzraum finden: dem *Deutschen Historischen Museum* in Berlin und dem *Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland* (HdG) in Bonn.

Geschichtsausstellung und Geschichtspolitik

Als das Württembergische Landesmuseum Stuttgart 1977 die Ausstellung *Die Zeit der Staufer*⁴⁰ eröffnete, standen lange Besucherschlangen quer über den Schillerplatz. Mit 671.000 Besuchern war diese Ausstellung die bis dato mit Abstand erfolgreichste historische Ausstellung der Bundesrepublik, zog deutlich mehr Besucher an als die Großausstellungen *Karl der Große – Werk und Wirkung* 1965 in Aachen⁴¹ oder *Bayern – Kunst und Kultur* 1972 in München⁴² mit jeweils rund 220.000 Besuchern oder andere historische Schauen.⁴³ Sie gilt heute als Auf-

35 Korff: Museumsdinge, 2007, S. 28.

36 Zwischen 1960 und 1965 zählt Martin Große Burlage 70 Wechselausstellungen im deutschsprachigen Raum, zwischen 1975 und 1980 bereits 600, zwischen 1985 und 1990 dann 1.400. Vgl. Martin Große Burlage: Große historische Ausstellungen in der Bundesrepublik Deutschland 1960–2000, Münster 2005, S. 88.

37 Ellen Spickernagel, Brigitte Walbe (Hrsg.): Das Museum. Lernort contra Musentempel, Gießen 1976.

38 Vgl. Detlef Hoffmann, Almut Junker, Peter Schirmbeck (Hrsg.): geschichte als öffentliches ärgernis, oder: ein museum für die demokratische gesellschaft. das historische museum in frankfurt am main und der streit um seine konzeption, Wißmar 1974.

39 Vgl. Hugo Borger: Das Römisch-Germanische Museum Köln, München 1977.

40 Württembergisches Landesmuseum Stuttgart (Hrsg.): Die Zeit der Staufer. Geschichte – Kunst – Kultur, 4 Bde., Stuttgart 1977.

41 Wolfgang Braunfels (Hrsg.): Karl der Große. Werk und Wirkung. Katalog der Ausstellung in Aachen vom 26. Juni–19. September 1965, Aachen 1965.

42 Michael Petzet (Hrsg.): Bayern. Kunst und Kultur. Ausstellung des Freistaates Bayern und der Landeshauptstadt München, München 1972.

43 Vgl. dazu im Überblick Große Burlage: Historische Ausstellungen, 2005, Zahlen S. 195, 184, 191. Für Große Burlage ist die Ausstellung *Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr*, die 1956 in der Villa Hügel in Essen zu sehen war, „die erste überregional bedeutende Großausstellung der Bundesrepublik. Erstmals in der Nachkriegszeit war es einer deutschen Ausstellung gelungen, Museen und Bibliotheken aus fast ganz Westeuropa zur Überlassung von kostbaren Leihgaben zu bewegen.“ Ebd., S. 20.

takt zur Ära der kulturhistorischen „BlockbusterAusstellungen“,⁴⁴ die eng mit der Erfindung des Formats der Landesausstellung einherging.

Die Landesausstellungen haben die Aufgabe, Themen der Landesgeschichte für eine breite Öffentlichkeit aufzubereiten, und sie standen nicht selten im Dienste einer Geschichtspolitik, wie sie Ende der 1970er-Jahre in der Bundesrepublik salonfähig wurde. Die Staufer-Ausstellung hatte Ministerpräsident Hans Filbinger als identitätsstiftendes Geschichtsereignis für Baden-Württemberg ins Werk setzen lassen, das allerdings eher zufällig mit dem Jubiläum zum 25. Bestehen des Bindestrichlandes zusammenfiel.⁴⁵ Der große Ausstellungsetat von rund neun Millionen Mark, das enorme Medienecho und der ungeheure Werbeaufwand – die Marketingstrategen hatten unter anderem zahlreiche Veranstaltungen in den einstigen Stauferstädten ausgerichtet und die Ausstellung als Touristenangebot mit der zeitgleich in Stuttgart stattfindenden Bundesgartenschau verknüpft – machten die Schau zum Ereignis und inspirierten andere Bundesländer, ebenfalls große Landes- beziehungsweise Geschichtsausstellungen zu organisieren.⁴⁶ 1980 folgten in Bayern die Ausstellung *Wittelsbach und Bayern*,⁴⁷ 1981 in Berlin die Schau *Preußen – Versuch einer Bilanz*.⁴⁸ Allen voran die Preußen-Ausstellung setzte nicht allein auf den Reiz kunsthistorischer Preziosen, sondern wollte statt „Glanz und Gloria“ „Land und Leute“ zeigen.⁴⁹ Gemeinsam mit Bühnenbildnern der Berliner Schaubühne arrangierten die Ausstellungsmacher dazu unter anderem Objekte der Alltagskultur zu großen und nur spärlich kommentierten Raumbildern, die man so in deutschen Ausstellungen nicht kannte. Sie wiesen den Weg in die Ära der inszenierten Geschichtsausstellung und trugen wesentlich dazu bei, Alltagsgeschichte als Sujet großer Museumsausstellungen zu entdecken.⁵⁰

Der Beginn der „BlockbusterAusstellungen“ fällt in der Bundesrepublik zeitlich zusammen mit einer neuen offensiven Geschichtspolitik, die – angeheizt

44 Vgl. etwa Hans Ulrich Thamer: Vom Heimatmuseum zur Geschichtsschau. Museen und Landesausstellungen als Ort der Erinnerung und Identitätsstiftung, in: Westfälische Forschungen 46 (1996), S. 429–448, hier S. 438.

45 Dieser Zusammenhang wurde erst nachträglich hergestellt. Ursprünglich war die Ausstellung für 1975 geplant, was an der zu kurzen Vorbereitungszeit scheiterte. Vgl. Große Burlage: Historische Ausstellungen, 2005, S. 30f.

46 Vgl. zur Staufer-Ausstellung Ebd., S. 20–91 sowie die (Diskussions-)Beiträge von Cornelia Ewigleben, Harald Siebenmorgen und Matthias Puhle bei der Tagung „Land und Geschichte. Die großen kulturhistorischen Ausstellungen der Länder im Vergleich“ am 8./9. November 2012 in den Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim.

47 Hubert Glaser (Hrsg.): Wittelsbach und Bayern, 6 Bde., München 1980.

48 Gottfried Korff (Hrsg.): Preußen. Versuch einer Bilanz. Eine Ausstellung der Berliner Festspiele GmbH, 15. August–15. November 1981, Gropius-Bau (ehemaliges Kunstgewerbemuseum), Reinbek 1981.

49 Gottfried Korff zit. nach Bodo Baumunk: Bilanz einer Bilanz, in: Korff: Museumsdinge, 2007, S. 241–243, hier S. 241.

50 Vgl. Thiemeyer: Inszenierung und Szenografie, 2012.

durch den Erfolg der Großausstellungen und der Fernsehserie *Holocaust* (1979)⁵¹ – in der Regierungszeit des Historikers Helmut Kohl mit Geschichte Identität stiften wollte und sich dafür nationale Geschichtsmuseen einrichtete.⁵² Bereits in seiner Regierungserklärung hatte Kohl 1983 die Gründung eines *Deutschen Historischen Museums (DHM)* in Berlin für das Jahr 1987, dem 750. Geburtstag der Stadt, avisiert und zusätzlich ein *Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland* in Bonn in Aussicht gestellt. In der Folge entwickelte sich eine Debatte um den genauen Standort (Zitadelle Spandau, Gropius-Bau, Spreebogen), die Form (Museum oder *Forum für Geschichte und Gegenwart*) und die inhaltliche Konzeption des DHM, zumal es über keine Sammlung verfügte. Die Gründungsphase des Museums war begleitet von Diskussionen über Chancen und Grenzen der Geschichtsdarstellung im Museum, die bis heute die deutsche Museumsdiskussion prägen.⁵³ Die projektierten Nationalmuseen in Bonn und Berlin zwangen die Öffentlichkeit, sich grundsätzlich darüber zu verständigen, inwiefern ein Museum Geschichte angemessen repräsentieren kann und wie mit der deutschen Geschichte in der Erinnerungspolitik umzugehen sei. Am 24. Juni 1987 legte eine von der Bundesregierung und dem Berliner Senat bestellte Sachverständigenkommission eine nach breiter öffentlicher Debatte überarbeitete Grundkonzeption vor, die der heutigen (2006 eröffneten) Schau als Grundlage diene. Dass die Konzeption just in dem Moment in die entscheidende Phase eintrat, als in Deutschland der Historikerstreit ausgetragen wurde, ließ das ganze Unternehmen zeitweilig unter Revisionismusverdacht geraten, verhinderte die Gründung des DHM am 27. Oktober 1987 aber nicht.⁵⁴

In den 1980er-Jahren begannen die Zeitgeschichtshistoriker, sich erstmals intensiv für das Museum und die Ausstellung als Geschichtsmedium zu interessieren und den Diskurs zu prägen. Unter dem Schlagwort „Geschichtskultur“ entwirft der Historiker Jörn Rüsen ein Konzept, das die ästhetische Dimension von Geschichte (wenngleich rein funktional verstanden als Möglichkeit, Geschichte sinnlich wahrzunehmen)⁵⁵ ernst nimmt und das sinnliche Potenzial der Museums-

51 Zur deutschen Rezeption der Serie vgl. Jürgen Wilke: Die Fernsehserie „Holocaust“ als Medienereignis, in: *Zeitgeschichte-online*, März 2004, URL: www.zeitgeschichte-online.de/md=FSHolocaust-Wilke; letzter Zugriff: 5.12.2012.

52 Zu dieser Zeit entsteht auch das Haus der Bayerischen Geschichte, das seit 1978 geplant und 1983 als Behörde der Bayerischen Staatskanzlei eingerichtet wurde.

53 Vgl. u.a. Jörn Rüsen, Wolfgang Ernst, Theo Grüter (Hrsg.): *Geschichte sehen. Beiträge zur Ästhetik historischer Museen*, Pfaffenweiler 1988; Jürgen Kocka: Die deutsche Geschichte soll ins Museum, in: *Geschichte und Gesellschaft* 11 (1985), S. 59–66; Hartmut Boockmann: Zwischen Lehrbuch und Panoptikum. Polemische Bemerkungen zu historischen Museen und Ausstellungen, in: *Geschichte und Gesellschaft* 11 (1985), S. 67–79; Gottfried Korff, Martin Roth (Hrsg.): *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*, Frankfurt, New York 1990; Michael Fehr, Stefan Grohé (Hrsg.): *Geschichte – Bild – Museum. Zur Darstellung von Geschichte im Museum*, Köln 1989.

54 Vgl. hierzu die Dokumentation Christoph Stölzl (Hrsg.): *Deutsches Historisches Museum. Ideen – Kontroversen – Perspektiven*, Frankfurt am Main, Berlin 1988.

55 Vgl. dazu die Kontroverse mit Gottfried Korff: *Bildwelt Ausstellung. Die Darstellung von Geschichte im Museum*, in: Ulrich Borsdorf, Heinrich Theodor Grüter (Hrsg.): *Orte der Er-*

dinge in Rechnung stellt. Zeitgleich diagnostizieren Theoretiker wie Jean Baudrillard⁵⁶ und Wolfgang Zacharias ein „Zeitphänomen Musealisierung“ (beziehungsweise „Muséification“) als „eine allgemeine Signatur der Zeit und der aktuellen Verläufe, mit dem Museum als einem exemplarischen Ort, eher der Zukunft als der Gegenwart, was seine potenzielle Produktivität über sich selbst hinaus betrifft“.⁵⁷ Sie verstehen das Museum als Ort, der die Konfrontation mit Dingen und damit eine elementare Seinserfahrung ermöglicht, der die Sinne stimuliert und an dem die Menschen ihre Beziehung zur Geschichte stets neu verhandeln können. Musealisierung ist eine spezifische Art der Welterfahrung mit alltagspraktischer Relevanz und ist darin der Rüsenschen Geschichtskultur als „praktisch wirksame Artikulation von Geschichtsbewusstsein im Leben einer Gesellschaft“ verwandt. Dass der Philosoph Hermann Lübke 1981 seine Kompensationstheorie lancierte, die auf der Idee basiert, dass das Museum Dinge rettet und sichert, die uns im Alltag fehlen, mithin Orientierung in vertrauter Umgebung bietet, wo die Moderne längst alle stabilen Orientierungspunkte aufgelöst hat („änderungstempobedingter kultureller Vertrautheitsschwund“),⁵⁸ passte in eine Zeit, die ein Jahrhundert nach Nietzsche wieder vom Nutzen der Historie für das Leben überzeugt war und in den realen Dingen des Museums und der Geschichtsausstellung verlässliche Pfeiler von Identitätsgebäuden sah.⁵⁹

Kontroversen

Diese Interpretamente blieben nicht ohne Widerspruch. Peter Sloterdijk konterkarierte die Idee des Museums als Identitätsanstalt, indem er ihr die Idee des Museums als „xenologische Institution“ entgegenstellte, in der man nicht das Eigene sucht, sondern das Fremde findet. Für Sloterdijk war das Museum nicht interessant, weil es Identität stabilisiert und erzeugt, sondern weil es Fremdheitserfahrungen zulässt, weil es einen mit Unerwartetem und so noch nie Erlebtem konfrontiert. Das Museum als „Ort der Alteritätserfahrung“, das mit seinen Bildern verunsichert und nicht nur bestätigt, lehre den Betrachter, sich in einer Welt zurechtzufinden, die keine letzten Wahrheiten mehr kenne, biete „Information ohne

innerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum, Frankfurt am Main, New York 1999, S. 319–335.

56 Jean Baudrillard: *Agonie des Realen*, Berlin 1978.

57 Wolfgang Zacharias: Zur Einführung. *Zeitphänomen Musealisierung*, in: Ders. (Hrsg.): *Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung*, Essen 1990, S. 9–30, hier S. 14.

58 Hermann Lübke: *Der Fortschritt und das Museum. Über den Grund unseres Vergnügens an historischen Gegenständen. The 1981 Bithell Memorial Lecture*, London 1982, S. 18.

59 Zu dieser Zeit, 1984, erschienen auch Pierre Noras *Lieux de mémoire* in Frankreich, die den Erinnerungsort als Konzept in die Geschichtswissenschaft einführten, identitätsstiftend wirkten und das Interesse der Historiker an (dinglichen) Überbleibseln stimulierten.