

Diplomarbeit

Museum Denken Architekturtheoretische Überlegungen zu einem »Haus der Geschichte für Österreich«

ausgeführt zum Zweck der Erlangung des akademischen Grades eines
Diplom-Ingenieurs unter der Leitung von

Ao. Univ. Prof. Dipl.-Ing. Dr.techn. Sigrid Hauser

E253 - 4 Institut für Architektur und Entwerfen,
Abteilung Hochbau und Entwerfen

eingereicht an der Technischen Universität Wien
Fakultät für Architektur und Raumplanung

von

Daniel Ehrl

Matrikelnummer: 0025106

Schäffergasse 22/17

1040 Wien

daniel.ehrl@web.de

Wien im November 2009

Museum Denken

Architekturtheoretische Überlegungen zu einem
»Haus der Geschichte für Österreich«

Mein besonderer Dank gilt

... meinen Eltern für ihre Geduld und Unterstützung während meines
gesamten Studiums,

... meinen Freunden und Freundinnen insbesondere Daniel Glaser,
Marius Mrkvicka und Milena Mrkvicka für die konstruktiven Gespräche und
die inhaltliche Korrektur,

... im Besonderen Auguste Lamers für die ausführliche orthografische
Korrektur des Textes

... und Silke Fischer für ihre engagierte inhaltliche und stilistische Kritik,

...welche entscheidend zum Gelingen
dieser Arbeit beigetragen haben.

Sämtliche Internetquellen wurden zuletzt am 1. November 2009 überprüft.
Auf eine separate Nennung des Zeitpunkts des letzten URL - Aufrufs wird
daher im Zuge der Quellnachweise verzichtet.

EINFÜHRUNG	5
I NATIONALSTAATLICHE IDENTITÄT IN DER ZWEITEN MODERNE – DAS HISTORISCHE MUSEUM ALS ZUKUNFTSMODELL FÜR EIN EUROPÄISCHES MUSEUM? ..	15
1 Das Museum als identitätsstiftende Institution	17
2 Postnationale Identitätskonstrukte	25
3 Geschichtskultur im Wandel der Zweiten Moderne. Globalisierung, Individualisierung und Inszenierung	32
3.1 Globalisierung.....	36
3.2 Individualisierung	41
3.3 Inszenierung.....	44
4 Erinnerungskultur in der Zweiten Moderne	47
II GEDÄCHTNIS UND ERINNERUNG	59
1 Kollektives Gedächtnis.....	61
1.1 Das kommunikative Gedächtnis	62
1.2 Das kollektive Gedächtnis.....	65
1.3 Das kulturelle Gedächtnis.....	66
2 Gedächtnisrituale.....	70
3 Die Mnemonik - Erinnerungskunst	75
4 Der moderne historische Sinn.....	83
4.1 Kompensationstheorien	84
4.2 Kompensationsfunktion der Musealisierung	95
III ZUR ENTWICKLUNG DES MUSEUMS UND SEINER HEUTIGEN GESELLSCHAFTLICHEN ROLLE.....	109
1 Der Begriff der Musealisierung	111
2 Hintergründe des Sammelns	115
3 Anfänge des Museums.....	119
4 Veränderte Darstellungsformen im Museum.....	126
5 Semiophoren - Werte - Aura.....	135
6 Popularisierung des Museums	148
7 Auswirkungen der Musealisierung der öffentlichen Kultur.....	153
8 Die spezielle Rolle von Geschichtsmuseen	164

IV DER LANGE WEG ZU EINEM MUSEUM FÜR ZEITGESCHICHTE IN ÖSTERREICH.....	183
1 Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland.....	184
2 Ein Haus der Geschichte für Österreich?	190
2.1 Historischer Überblick zur Entwicklung der Idee für ein Haus der Geschichte für Österreich.....	191
2.2 Plädoyer für ein Haus der Geschichte für Österreich	198
2.3 Umgang mit nationaler Geschichte.....	202
2.4 Die Suche nach nationalem Erinnerungsgut.....	204
2.5 Patriotismus	208
2.6 Bedeutungsvielfalt des Begriffs Nationalmuseum.....	210
2.7 Österreich und das Nationalmuseum.....	217
V DAS MODERNE MUSEUM UND DIE HERAUSFORDERUNGEN DER GEGENWART	227
1 Erfolgsgeschichte moderner Museen - Kompensation, Authentizität, Inszenierung.....	228
2 Edutainment - die neue Freizeitkultur	233
3 Besucherforschung als Lösungsansatz für moderne Museen?	243
4 Die Rolle der Architektur in der Museumslandschaft	256
5 Kräfterdreieck von Architektur, Politik und Öffentlichkeit	274
6 Das Haus der Geschichte als neuer Museumstypus?.....	278
7 Virtuelles Museum	281
SCHLUSSBEMERKUNG	295
LITERATURVERZEICHNIS	301
ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....	315

EINFÜHRUNG

Museen stellen eine sehr alte Institution unserer Kulturgeschichte dar. In den letzten Jahren erlebte die Museumswelt einen unglaublichen Boom, welcher sich zunächst offenkundig in den neuen, prestigeträchtigen Museumsbauten äußerte. Man denke nur exemplarisch an das Guggenheim Museum in Bilbao, das Jüdische Museum in Berlin, oder das Mercedes Benz Museum in Stuttgart. Aber auch architektonisch bescheidenere Projekte, wie beispielsweise die Restaurierung der Museumsinsel in Berlin¹, oder die Umbauten der Hofstallungen in Wien zum MuseumsQuartier, zeugen von der großen Bedeutung der Institution Museum in unserer heutigen Gesellschaft. In Europa kann das Museum zweifelsohne als omnipräsente Institution verstanden werden. Es entsteht der Anschein, dass es keine nicht musealisierten Gegenstände mehr gibt (man vergleiche beispielsweise das erst kürzlich eröffnete Currywurstmuseum in Berlin²). Musealisierung scheint mehr und mehr zum zentralen Umgang mit Vergangenheit zu werden, und darüber hinaus avancieren Ausstellungen zu einem beliebten Geltungsmedium.

Nichtsdestotrotz stecken die Museen in der Krise. Auch wenn zum Beispiel die deutschen Museen über Besucherrekorde jubeln, muss dabei beachtet werden, dass stets die großen Museen Publikumsmagnete darstellen und viele kleinere Häuser oft in Schwierigkeiten stecken. So zitiert beispielsweise ein Korrespondent der Welt den Abschlussbericht der Enquete-Kommission »Kultur in Deutschland« des Bundestages folgendermaßen: »Viele mittlere stadtgeschichtliche Häuser »mit eher wenig attraktiven Angeboten« bereiteten den kommunalen Trägern oft große finanzielle Probleme.«³

Nach dem Museumsboom öffnet sich nun eine immer deutlichere Kluft zwischen den großen, erfolgreichen Publikumsmagneten und den traditionellen, meist mittelgroßen Museen. Zu Beginn des Museumsbooms wurde spektakuläre Architektur allzu oft als Wundermittel missverstanden. Hieraus resultierte jenes Problem, dass außergewöhnliche Museumsarchitektur inhaltlich häufig indifferent wurde, und im Gegenzug gut gemachte Ausstellungen ohne Öffentlichkeitsarbeit untergingen.

So titelt beispielsweise die Bauwelt im Oktober 2009: »Museen ohne Inhalt«⁴ und macht dabei erneut auf jene Problematik aufmerksam, dass im

Zuge des Museumsbooms immer mehr, und immer größere Gebäude ohne Ausstellungskonzept, ohne entsprechende Sammlung oder auch ohne Kuratoren entstehen.

Gerade in den letzten drei Jahrzehnten stellte der Museumsbau ein besonders reizvolles Betätigungsfeld für Architekten dar. Museumsarchitektur wurde häufig zum Selbstzweck, wodurch weniger der Inhalt, sondern vielmehr die Architektur zur Hauptattraktion und zum entscheidenden Marketingfaktor wurden. Im Zuge des city-brandings nahmen beispielsweise Museumsbauten immer wieder eine bedeutende Rolle ein.⁵

In jüngster Zeit ließen viele Neuplanungen, aber auch diverse Umbauten bestehender Gebäude es notwendig erscheinen, Fragen über die Zukunft des modernen Museums zu diskutieren. Der große Museumsboom der 1980er und 1990er Jahre hat heute seinen Höhepunkt überschritten und gerade deshalb sollte sich mit rückläufiger Bautätigkeit das aktuelle Interesse mehr und mehr auf inhaltliche Fragen der Museumskonzeption richten.

In der Debatte um moderne Museen werden meist Kunst- bzw. Technikmuseen behandelt, welche mit ihren oft spektakulären Neubauten Zeitungen und Magazine füllen. Historische bzw. zeitgeschichtliche Museen besitzen eine weitaus geringere Präsenz in der allgemeinen Museumsdiskussion, was sich auch in der vergleichbar dünn ausgebildeten Publikationsdichte ablesen lässt.

In Österreich wurde innerhalb der letzten Jahre immer wieder - wenn auch mit unterschiedlich starkem Nachdruck - über die Planung eines Museums der jüngsten Zeitgeschichte Österreichs⁶ diskutiert. Die Planungen zu einer derartigen Institution gerieten immer wieder ins Stocken. Aktuell kann zwar wieder von einer Stagnation der Planungsbestrebungen gesprochen werden, was aber nicht bedeuten muss, dass ein Ende des Projekts erreicht ist. Österreich verfügt bisher über keine Einrichtung, welche sich allumfassend mit der jüngsten Geschichte Österreichs beschäftigt, und folglich ist der, aus diversen Fachkreisen, aufkommende Druck nach der Initiierung einer derartigen Institution nachvollziehbar. Gerade für Österreich scheint aber die Realisierung dieses Projekts besonders schwer zu sein, worauf die lange Geschichte der Planung für ein Haus der Geschichte für Österreich verweist. Man muss

sich fragen, weshalb Österreich mit derart großen Problemen in der Auseinandersetzung mit der eigenen jüngsten Vergangenheit zu kämpfen hat.

Darüber hinaus stellt sich ganz allgemein die Frage, wie ein modernes zeitgeschichtliches Museum im Zeitalter der post-nationalstaatlichen Identität zu gestalten ist. Verbunden mit der Festigung des europäischen Gedankens in den letzten Jahren entstand immer wieder der Wunsch nach einem europäischen Museum. Bisher gibt es nur sehr wenige konkrete Beispiele dazu, was eventuell auch daran liegt, dass sich das europäische Denken in den Mitgliedsstaaten der EU noch nicht wirklich durchgesetzt hat. Möglicherweise besitzt gerade ein modernes zeitgeschichtliches Museum, das sich sehr wohl auch mit Themen der eigenen Nation auseinandersetzt, das nötige Potential, europäisches Denken zu erzeugen.

Unsere Gesellschaft befindet sich momentan in einem Wandel, welchen man mit dem Begriff der Zweiten Moderne⁷ erklärt werden kann. Vergleichbar mit der Zeit der Industrialisierung, durchlebt unsere Gesellschaft momentan eine Veränderung, welche durch neue Technologien und veränderte Sozialstrukturen hervorgerufen wird. Schon zu Zeiten der Industrialisierung war ein verstärkt einsetzender Musealisierungstrend erkennbar, der als Versuch zu verstehen war, die Veränderungen in der Gesellschaft zu kompensieren. Auch heute lassen sich sehr ähnliche Muster erkennen, jedoch stellt sich an das moderne Museum eine neue Herausforderung. Strukturell und inhaltlich sucht die heutige Gesellschaft nach einer Neuinterpretation des klassischen Museums. Das moderne Museum muss auf die Veränderungen reagieren, welche sich aus dem Wandel des gesellschaftspolitischen und soziokulturellen Bereichs ergeben. Die sich im Museumsbau daraus ergebenden Veränderungen sind noch nicht klar ablesbar. Es ist der Beginn eines Prozesses, jedoch lassen sich schon verschiedenste Tendenzen erkennen, unter deren Berücksichtigung das moderne Museum in Zukunft an Attraktivität gewinnen und dadurch zukunftsfähig werden kann.

Ausschlaggebender Punkt zum Entstehen dieser Arbeit war die immer wieder aufkommende mediale Debatte um eine Konzeption für ein Haus der Geschichte für Österreich.⁸ Anfangs entwickelte sich daraus der Plan, im Zuge der Diplomarbeit mit einem architektonischen Entwurf auf die Thematik zu reagieren. Nach den ersten intensiven theoretischen Recherchen zum Thema entstand allerdings die Idee, sich der Thematik eines zeitgeschichtlichen Museums nicht aus der planerischen Perspektive zu nähern, sondern stattdessen den Versuch zu unternehmen, sich von der konventionellen Architekturgrammatik loszulösen, um so einen tiefgründigen Zugang zu der komplexen Themenstellung eines zeitgeschichtlichen Museums zu erlangen. Es stellte sich heraus, dass verschiedenste Wissenschaftsdisziplinen sich mit der aktuellen Rolle moderner Museen, aber auch mit der speziellen Bedeutung von zeitgeschichtlichen Museen, auseinandersetzen, allerdings ohne einen fachübergreifenden Diskurs. Aus diesem Mangel entwickelte sich das Bestreben im Rahmen vorliegender Arbeit Erkenntnisse der unterschiedlichen Fachgruppen zusammenzufügen, um daraus eine Art Lesebuch als theoretischen Überblick, aus Sicht des Architekten, zu schaffen. Gerade im Museumsbau musste man in der Vergangenheit immer wieder beobachten, wie architektonische Entwürfe häufig beinahe ohne Berücksichtigung der musealen Randbedingungen entstanden und daraus oft eine große Diskrepanz zwischen Architektur und Inhalt entstand. So zeigt sich beispielsweise auch beim oft zitierten Jüdischen Museum in Berlin, dass Museumsarchitektur und Ausstattungs-gestaltung zwei völlig unterschiedliche Sprachen sprechen, und sich teilweise sogar konkurrierend gegenüberstehen.

Das Ziel dieser Arbeit liegt nicht in der theoretischen Entwurfstätigkeit für ein neues zeitgeschichtliches Museum, sondern vielmehr soll - das Potential eines fachoffenen Studienganges nutzend - ein interdisziplinärer Ansatz gewählt werden, um so eine Annäherung zu einer Thematik zu finden, welche in der Regel mit den Spielregeln klassischer architektonischer Entwurfstätigkeit gelöst wird.

Nachfolgende Arbeit stellt das Resultat einer Analyse unterschiedlichster Texte und Diskussionsbeiträge verschiedenster Fachgebiete (Philosophie,

Psychologie, Soziologie, Freizeitforschung, Museologie, Geschichte, Architektur) zur Thematik des modernen Museums dar. Einsichten einzelner Fachgruppen, welche bisher meist separiert behandelt wurden, werden in dieser Arbeit zusammengeführt, um so aufzuzeigen, wie weit das Spektrum zu setzen ist, wenn man sich mit einer konstruktiven Neugestaltung des modernen Museums auseinandersetzen will. Gerade im Bereich der Architektur findet oft nur ein geringer Austausch mit anderen Wissenschaftsbereichen statt. Jedoch muss eben diese Wechselwirkung gestärkt werden, um eine zukunftsorientierte Planung ermöglichen zu können. So soll diese Arbeit als Hinweis verstanden werden, weit mehr über den eigentlichen fachlichen Bereich der Planung hinaus zu denken und verstärkt den Austausch mit anderen Wissensbereichen zu suchen.

Im *ersten Teil* der Arbeit wird auf die veränderte Geschichtswahrnehmung in Zeitalter der Zweiten Moderne eingegangen. Hierbei wird konkret der Frage nachgegangen, ob sich das Museum in der post-nationalstaatlichen Zeit als identitätsstiftende Institution eignet. Das Phänomen des neu entstandenen Identitätskonflikts unserer Zeit findet sich in vielen Bereichen des alltäglichen Lebens wieder und wird im Zuge der Arbeit exemplarisch vorgestellt. Schon zu Beginn der Nationalstaaten wurde den Museen eine große identitätsstiftende Funktion zugesprochen, jedoch stellt sich die Frage, ob sie diese Eigenschaft auch heute noch besitzen. Die sich in unserer Zeit neu entwickelnde Erinnerungskultur, als Resultat der Prinzipien der Zweiten Moderne, leitet über in den *zweiten Teil*, welcher sich mit grundlegenden Prinzipien von Gedächtnis und Erinnerung beschäftigt. Im Hinblick auf die Rolle von Museen im Zusammenhang mit Gedächtnis und Erinnerung erfährt die Kompensationsfunktion von Musealisierung, welche grundsätzlich auf Joachim Ritters Kompensationstheorie aus den 1960er Jahren zurückgeht, eine besondere Betrachtung.

Um die Hintergründe des aktuellen Trends der Musealisierung des Alltagslebens verstehen zu können, wird im *dritten Teil* der Arbeit die Entwicklung des Sammelns bzw. die Entstehung des Museums beschrieben.

Der *vierte Teil* der Arbeit stellt zunächst das Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland in Bonn vor, um anschließend über das geplante Projekt Haus der Geschichte für Österreich zu berichten. Der Umgang mit Themen wie Nationalität und Patriotismus wird in diesem Zusammenhang mit besonderem Bezug auf Österreich behandelt. Nachdem im Zusammenhang mit der Konzeption für ein Haus der Geschichte für Österreich immer wieder die Sprache auf ein Nationalmuseum kommt, wird in diesem Teil der Arbeit auch auf die Rolle von Nationalmuseen und der Bezug Österreichs zum Nationalmuseum erörtert.

Im *fünften Teil* wird auf die besonderen Herausforderungen unserer Zeit an das moderne Museum eingegangen. Dabei wird anhand der Erfolgsgeschichte des Museums ein Ausblick für zukünftige Entwicklungen gegeben, wobei speziell auf die neu entstandene Freizeitkultur und die sich daraus ergebende Veränderung der Museumsnutzer eingegangen wird. Das stärker werdende öffentliche Interesse am Museum erzeugt mehr und mehr Druck im Kräfteverhältnis von Architektur, Politik und Öffentlichkeit. In diesem Zusammenhang wird auch die aktuelle Rolle der Architektur für den Museumsbau eingegangen.

Die abschließende *Schlussbemerkung* verweist mit einem aktuellen Hinweis zu Tendenzen im Umgang mit jüngster Geschichte auf die Notwendigkeit korrekter Geschichtsdarstellung und schließt mit einem Appell zu verstärktem interdisziplinären Diskurs, welcher gerade von Architekten öfter gesucht werden sollte.

- 1 Die Berliner Museumsinsel gehört seit 1999 dem Weltkulturerbe der UNESCO an. Die Museumsinsel umfasst fünf Museen: das *Bode Museum*, das *Pergamonmuseum*, das *Neue Museum*, die *Alte Nationalgalerie* und das *Alte Museum*. Im Rahmen des Masterplans Museumsinsel wurde erst kürzlich das Neue Museum nach Plänen des Londoner Architekten David Chipperfield restauriert. Die Eröffnung fand im Oktober 2009 statt.
- 2 Am 15. August 2009 wurde in Berlin das *Deutschen Currywurst Museum* eröffnet.
- 3 URL: http://www.welt.de/kultur/article1484421/Rekorde_Die_Deutschen_lieben_ihre_Museen.html
- 4 Titelthema der Bauwelt 37/2009: Museen ohne Inhalt, mit einem Beitrag von Wei Cai: Gedanken zur Konjunktur des Museums; Bauwelt 37/2009; S. 20-21.
- 5 Verwiesen sei hierbei kurz auf einen Artikel von Thomas Kovári, in welchem er sehr deutlich die Rolle von Architektur im Stadtmarketing bzw. *City Branding* thematisiert. [Ikone, Cluster, Stadtteil. In: *Archithese*; 05 2007 September / Oktober 37. Jahrgang; Zürich; 2007.]
- 6 Grundsätzlich ist für das Haus der Geschichte für Österreich vorgesehen, den zeitlichen Startpunkt der Ausstellung mit dem Jahr 1918 festzusetzen. Darüber wird in Fachkreisen immer noch heftig diskutiert, da das Zeitalter der Frühindustrialisierung, die Revolution von 1848, das Ringen um nationale Identität, das

Aufkommen der Arbeiterbewegung oder auch der Kampf um bürgerliche Freiheiten ohne Frage entscheidend zur Geschichte Österreichs beigetragen haben und nicht eigentlich nicht ausgeblendet werden kann. Aber eben dabei stellt sich dann die Frage, wie weit in die Geschichte zurückgegangen werden soll, bzw. muss. Man darf nicht der Fehler begehen, zuviel zu wollen, da der Schwerpunkt des geplanten Hauses in der jüngsten Vergangenheit liegt. Folglich ist es problemlos möglich, beispielsweise über Sonderausstellungen die Zeit vor 1918 entsprechend zu präsentieren, um so eine differenzierte Geschichtsdarstellung gewährleisten zu können.

7 Der Begriff der Zweiten Moderne wurde Anfang der 1990er Jahre vom deutschen Kunsthistoriker und Architekturkritiker, Heinrich Klotz, für die Bereiche Kunst und Architektur geprägt. Der Soziologe Ulrich Beck verwendet den Begriff für seine Thesen zum wirtschaftlichen und gesellschaftspolitischen Wandel, wobei er den Begriff der Zweiten / Reflexiven Moderne als eine reflexive, auf Kontinuität basierende Weiterentwicklung der Prinzipien der Moderne versteht. Die Zweite Moderne setzt etwa im zweiten Drittel des 20. Jahrhunderts ein und ist geprägt durch Schlagworte, wie *Individualisierung*, *Globalisierung*, *prekäre Arbeitsverhältnisse*, *Weltgesellschaft*, etc. Im ersten Kapitel dieser Arbeit wird auf den Begriff der Zweiten Moderne noch näher eingegangen.

- 8 In Literatur und Presse gibt es bisher noch keine einheitliche Bezeichnung für das geplante Projekt zum Haus der Geschichte. So werden parallel Begriffe wie *Haus der Geschichte Österreich*, *Haus der Geschichte für Österreich*, *Haus der Geschichte der Republik Österreich*, oder kurz *HGÖ* verwendet. Im Sinne einer einheitlichen Begrifflichkeit in der Arbeit wird für das geplante Projekt der Begriff *Haus der Geschichte für Österreich* verwendet.

I NATIONALSTAATLICHE IDENTITÄT IN DER
ZWEITEN MODERNE – DAS HISTORISCHE
MUSEUM ALS ZUKUNFTSMODELL FÜR EIN
EUROPÄISCHES MUSEUM?

1 Das Museum als identitätsstiftende Institution.....17

2 Postnationale Identitätskonstrukte.....25

3 Geschichtskultur im Wandel der Zweiten Moderne. Globalisierung,
Individualisierung und Inszenierung32

3.1 Globalisierung36

3.2 Individualisierung.....41

3.3 Inszenierung44

4 Erinnerungskultur in der Zweiten Moderne47

Nach dem Ende des Kalten Krieges hat sich ein deutlicher Drang zur Europäisierung, speziell in den geographischen Teilen Ost- und Südosteuropas, abgezeichnet. Europas politische Grenzen nach Osten sind nicht deutlich definiert und speziell diese Grauzonen müssen nach und nach ausgelotet werden. Dieser Aufgabe müssen sich nun auch die historischen Museen stellen. Dabei geht es im ersten Schritt um die Wiederentdeckung der eigenen Geschichte, der eigenen Nation des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, um dann eine europäisierende Geschichtsschreibung / Geschichtsdarstellung entstehen lassen zu können. So meint beispielsweise der französische Historiker Jacques Le Goff:

»Die europäische Vergangenheit ist das Fundament für eine europäische Zukunft.«¹

Nationaler Geschichtsdarstellung wird häufig die Gefahr des Nationalismus zugeschrieben, was häufig damit zu tun hat, dass das Nationale lange stark unterdrückt wurde und das Denken fast ausschließlich international orientiert war. So liegt bei den Geschichtsmuseen die Aufgabe, das Eigene, das Nationale mit dem Grenzüberschreitenden, dem Weiterführenden zu verbinden. So meint beispielsweise der Historiker Dieter Vorsteher²:

»Eine stecken bleibende Renationalisierung läuft Gefahr, sich in Antagonismen und Nationalismus zu verstricken. Ein Zuviel an ausgrenzender Nationalgeschichte läuft der notwendigen wirtschaftlichen und politischen Integration zuwider.«³

Nur wer souverän mit seiner Nationalgeschichte umgeht, kann Funktionen, die zur Integration notwendig sind auch auf andere Staaten übertragen. In der Vermittlung von Geschichte - also auch in den historischen Museen - lässt sich eine beschleunigende Funktion in Hinblick auf den Integrationsgedanken erkennen⁴. Museen - Dieter Vorsteher spricht dabei von dem Gedächtnis der europäischen Schicksalsgemeinschaft - besitzen die Möglichkeit einer neuen Europadefinition, da sie politische Debatten begleiten, kritisieren oder auch korrigieren können. Museen stellen in gewisser Weise eine Art Experimentier-

feld für den Stand der Belastbarkeit der Bevölkerung bei Fragen der Integration und Ausgrenzung dar, insofern, dass gesellschaftliche Konflikte hier in einer geschützten Umgebung exemplarisch durchgespielt werden können.

1 Das Museum als identitätsstiftende Institution

Der bedeutendste Identitätsstifter, welcher sich im 19. Jahrhundert herausbildete und sich über weite Teile des Erdballs ausbreitete - die nationalstaatliche Identität - gerät heute mehr und mehr in die Kritik. Viele Sozialwissenschaftler behaupten, dass in unserer Zeit die Identitäten der Vergangenheit zunehmend an Bedeutung verlieren und sich stattdessen neue Formen der Identitätsbildung herauskristallisieren. Neue Identitätskonstruktionen werden gesucht und oft mit dem Begriff post-national belegt, wobei der Begriff post-nationalstaatlich vielleicht die treffendere Charakterisierung wäre. Die große Zunahme an Museumsbauten im 19. Jahrhundert ist zweifelsohne aufs Engste verknüpft mit der Bildung und Konsolidierung von Nationalstaaten. Nun stellt sich dem Museum heute die Frage nach dem Fortbestand, da es seine Rolle in einer Welt, deren nationalstaatliche Identitäten in Zweifel gezogen werden, grundlegend überdenken muss. Kann das Museum andere Arten von Identität und auch andere Arten von Geschichte artikulieren?

Das Museum eignet sich aufgrund seiner langen Geschichte und der zentralen Rolle bei der Artikulation von Identität besonders gut als Ort zur Überprüfung derartiger Thesen.

Das Aufkommen des Nationalstaates, die Herausbildung einer *Öffentlichkeit* und die Etablierung eines öffentlichen Museums muss in engem Zusammenhang betrachtet werden. Die Französische Revolution von 1789 leitete das Zeitalter der Nationalstaaten im westlichen Europa ein. Sie war eine Revolution des Volkes, wodurch die aristokratische Ordnung durch eine neue, weniger hierarchische und demokratischere Gesellschaft abgelöst werden sollte. Die Öffnung der fürstlichen Sammlungen war eine symbolische Bekräftigung der neuen Ideale von *liberté, égalité et fraternité*. Das Private und aristokratisch

Exklusive wurde öffentlich gemacht und für all jene zur Besichtigung freigegeben, welchen zuvor der Zugang verwehrt gewesen war. Die *Öffentlichkeit* wurde gleichsam als eine Allgemeinheit begründet, mit gleichen Rechten, mit einem Gefühl der Verbundenheit zueinander.

Die britische Sozialanthropologin Sharon J. Macdonald⁵ spricht den Museen große Bedeutung bei der Identitätsfindung im neu gewonnenen Nationalstaat zu.⁶ Um sich selbst als einen Teil einer nationalen Öffentlichkeit im Sinne einer großen Gemeinschaft, zusammengesetzt aus Tausenden oder Millionen von Menschen, verstehen zu können, bedurfte es einer besonders großen Leistung - der Einbildungskraft. Gefühle der Zugehörigkeit mussten weit über die der unmittelbaren Erfahrung projiziert werden, jedoch nur bis zur Grenze der nationalen Gemeinschaft. Die eigene Identifikation mit dem Nationalstaat und den zahllosen unbekannten *Brüdern* kann sich auf keine erlebte soziale Beziehung stützen, muss folglich kulturell fundiert sein. Dies kann sich in einer Gemeinsamkeit der Repräsentation, in verbindenden Ideen und Gewohnheiten, in Ritualen oder in gemeinsamer Symbolik äußern.⁷ Darüber hinaus musste sich das Individuum als ein freier, williger Beteiligter und nicht als passives Objekt der gesellschaftlichen Regulierung sehen, da sich der Nationalstaat aus einer Öffentlichkeit von Bürgern zusammensetzen sollte und kein Sammelbecken der Massen sein durfte.

Der Begriff der eigenen Kultur wurde geradezu zu einer Beschwörungsformel des nationalstaatlichen Diskurses. Die eigene Kultur legitimierte das Volk.

Dem Gedanken der eigenen Kultur liegt zu Grunde, dass sich jede nationale Identität von der nächsten unterscheidet. Die Kultur ist das entsprechende Ausdrucksmittel der Nation und ist das äußere Zeichen einer inneren Tiefe. Gerade in diesem Zusammenhang ist ein Rekurs auf das Museum interessant. Das Museum hatte sich bereits vor Einführung der Nationalstaatlichen Idee als Ort der Zusammenführung bedeutender Kulturgüter etabliert. Nun wurde es vereinnahmt als Ausdruck *nationaler* Identität und des damit verbundenen Begriffs der eigenen Geschichte. Das bedeutete nicht, dass alles Ausgestellte national sein musste, denn schon der bloße Besitz eines Museums war eine

performative Äußerung eigener Identität. Aber natürlich bildeten die nationalen Kultur- und Kunsterzeugnisse einen zentralen Strang der Museen. Andererseits war der Besitz von Artefakten anderer Kulturkreise wiederum wichtig, da derartige Objekte für kolonialistische Nationen gleichzeitig die Fähigkeit bezeugten, jenseits nationaler Grenzen zu sammeln und Kontrolle auszuüben. Dies war wiederum für die Museumsbesucher ein Beweis dafür, dass ihre Nation oder ihr Staat auf der Bühne der Welt eine gewisse Rolle spielte.

Die separierende Darstellung der Kulturen im Museum stellte eine wirksame Methode dar, Schubladendenken zu erzeugen. Die Vorstellung, dass sich Kulturen voneinander trennen ließen, dass ein Durchwandern eines geographischen Raumes ein Nacheinander jeweils für sich stehender, wenn auch verwandter Kulturen bedeutete, diente häufig dazu, gerade über den Vergleich mit anderen Kulturen, die kulturelle, technologische oder moralische Überlegenheit des eigenen Landes herauszustellen. Das Museum war in der Lage aus zwei verschiedenen zeitlichen Perspektiven zu erzählen. Einerseits konnte ganz unverwechselbar der eigene Werdegang einer Nation dargestellt werden und zum anderen konnte die Nation als triumphales Endstadium eines stetigen Fortschreitens präsentiert werden.

Die Museumsarchitektur, welche sich meist an klassische Vorbilder anlehnte, suggerierte damit Alter und überzeitliche Kontinuität. Gepaart mit der Materialität seiner Bestände spielte das Museum eine entscheidende Rolle in der Verdinglichung der Kultur. Gegenstände oder Materialien erscheinen uns sachlich, real und eine derartige Präsentation von Kultur und Identität verleiht Selbstverständlichkeit, lässt sie schlichtweg wie Tatsachen erscheinen. Gegenstände werden leicht als Besitz, beziehungsweise als Eigentum aufgefasst, was auch wesentlich in die abendländische Vorstellung von Identität einfließt.

Im Museum konnte nicht nur Besitzindividualismus im kollektiven Rahmen ausgelebt werden, daneben wurde auch noch die Möglichkeit geboten, Besitz und Güter zu sakralisieren, also sie aus dem kommerziellen Zusammenhang herauszulösen und damit zu bekräftigen, dass Dinge nicht zwangsläufig nur wirtschaftliches Kapital sein mussten. Das Museum konnte sich somit als

steingewordenes Denkmal für die Vorstellung einer eigenen Identität manifestieren, welche sich aus einer Sammlung von Objekten zusammensetzte, die auf dem Handelsweg erworben, nunmehr aber aus dieser Sphäre herausgelöst waren.

Das Verständnis von Identität resultiert auch aus der optischen und räumlichen Beschaffenheit des Museums. Das Museum bot ein breites Spektrum von Sehweisen. Begriffe wie *Die Welt als Darstellung* oder *Die Welt als Ausstellung* stellt ein Beispiel für Sehweisen dar, welche sich besonders im 19. Jahrhundert herauskristallisierten. Aus ihnen resultierte eine Distanzierung des Betrachters, der sich nunmehr als außerhalb bzw. oberhalb des Dargestellten verstand. Die Vorstellung, dass ein externer Beobachtungspunkt gefunden werden könne, von dem aus die Welt geordnet und in sich geschlossen erschiene, resultierte aus dieser Sehweise. Hieraus wiederum entstand die Vorstellung von einem privilegierten, objektiven Blickwinkel, von welchem aus es möglich sei, Bedeutungsstrukturen auszumachen. Als Beispiele lassen sich in diesem Zusammenhang Besucherpodien, Aussichtstürme, Pläne und Landkarten (Vogelperspektive) oder generell Panoramen nennen, mit denen sich Museen häufig ausstatteten. Darüber hinaus waren zahlreiche Museen des 19. Jahrhunderts mit einem zentralen Lichthof ausgestattet, welcher von den Ausstellungsräumen umgeben war. Letztere wiederum waren derart angelegt, dass sich eine strenge, wohl geordnete Flucht ergab. Das abendländische Verständnis von Objektivität und Wirklichkeit spiegelte sich deutlich in einem solchen, die ›Welt der Ausstellung‹ auffassenden Blick.

Dieses Verständnis wollte aufgeklärtes Betrachten als eine Loslösung von der äußeren Gegenstandswelt mittels einer nichtmateriellen Gliederung verstehen. Die Abbildungen 1 - 4 verdeutlichen, dass auch in moderner Museumsarchitektur oft auf sehr traditionelle Sehweisen, wie beispielsweise den zentralen Lichthof, zurückgegriffen wird.

Der objektive Blick wurde auch dazu genutzt, nationale Identitäten und kultur-, rassen- oder geschlechtsbezogene Unterschiede zu objektivieren. Rassentypologien, Verkettungen und Entwicklungsabläufe fanden sich im Museum optisch aufbereitet und erhielten nicht zuletzt durch ihre Anschaulichkeit

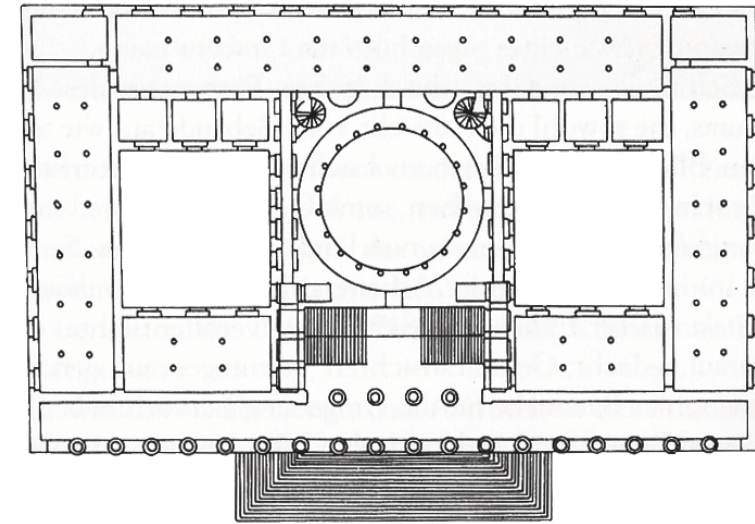


Abb. 1: Grundriss Erdgeschoß Altes Museum, Berlin.
(Karl Friedrich Schinkel, 1825 - 1828)

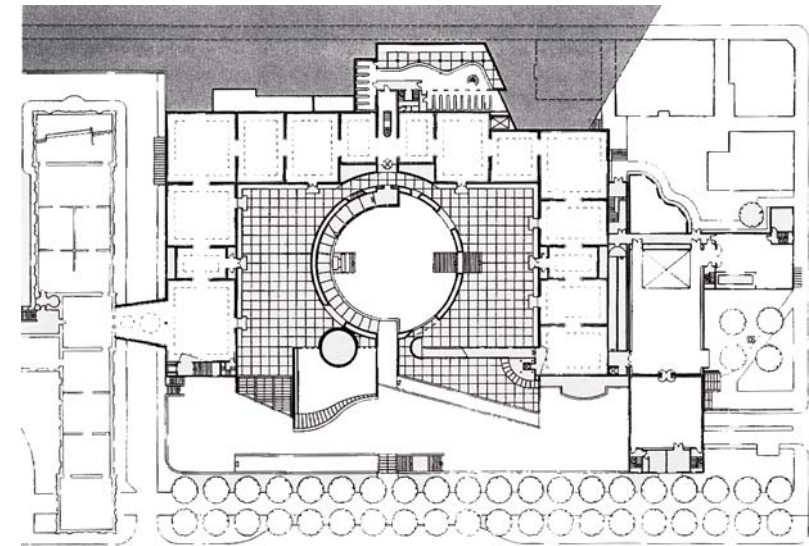


Abb. 2: Grundriss Galeriegeschoß Neue Staatsgalerie, Stuttgart.
(James Stirling, 1979 - 1984)

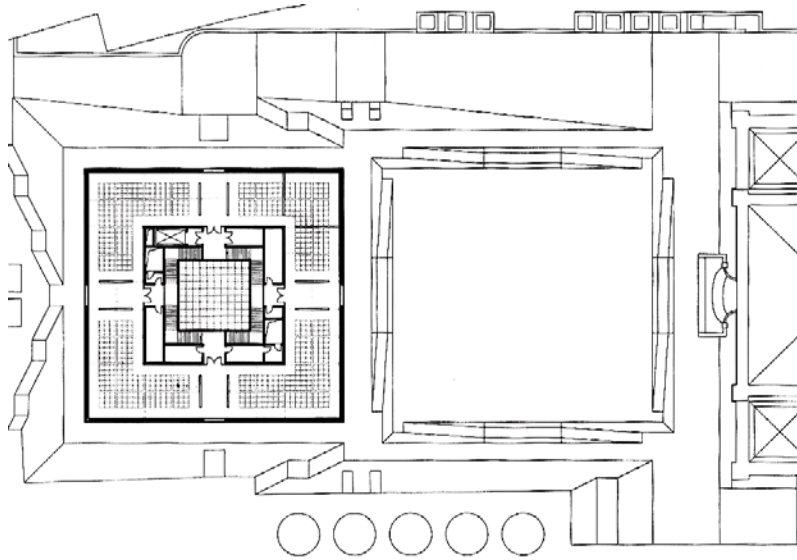


Abb. 3: Grundriss Sockelgeschoß Galerie der Gegenwart, Hamburg.
(Oswald Mathias Ungers, 1992 - 1996)

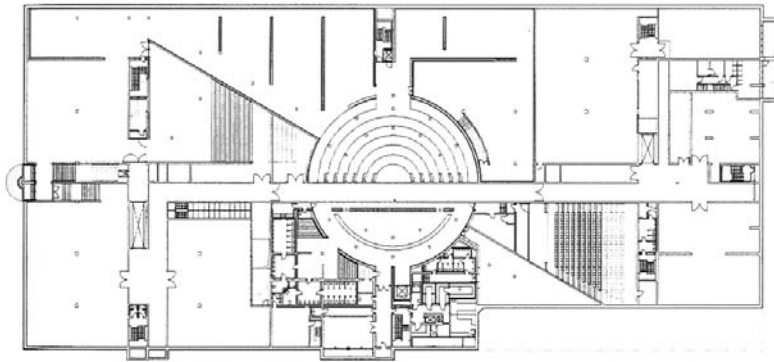


Abb. 4: Grundriss Erdgeschoß Pinakotek der Moderne, München.
(Stephan Braunfels, 1996 - 2002)

Faktizitätscharakter, da die Ordnungsprinzipien der Museen den ausgestellten Artefakten Tatsachencharakter einzuhauchen vermochten.

Man darf nicht vergessen, dass nicht alle Museen national ausgerichtet waren. Dennoch könnte man behaupten, dass selbst dort, wo dies nicht der Fall war, das Identitätsmodell, welches sich durch das Nationalmuseum artikulierte, dennoch auf die Identitäten abfärbte, welche eher auf lokaler Ebene konstruiert und präsentiert wurden.

Großstädte beispielsweise waren bestrebt, Museen nach ähnlichen Prinzipien aufzubauen wie Nationalmuseen mit dem Ergebnis, dass jede Stadt eine eigene Identität in Analogie zu der des Nationalmuseums zu erlangen versuchte. Das Stadtmuseum darf dabei aber nicht als Miniatur des Nationalmuseums betrachtet werden, hatte es doch auch eigene Interessen und eine institutionelle Dynamik, aber ohne Zweifel gab es einen engen Zusammenhang mit der nationalen Identität. Der Boom der Heimatmuseen in Deutschland in der Zeit von 1890 bis 1918 war weder eine Flucht vor Fragen der nationalen Identität, noch eine Ausformulierung einer klein geschriebenen nationalen Identität. Das Phänomen des Heimatmuseums stellte vielmehr eine Beziehung zwischen Region und Nation, zwischen einer Vielzahl von lokalen Geschichten und der einen nationalen Geschichte her. Nachdem das Nationalmuseum inzwischen als Symbol für eine eigene Identität verstanden werden konnte, symbolisierte das eigene Heimatmuseum auch den Wert der Geschichte der eigenen Region, wohingegen das Fehlen eines derartigen Museums nahezu ein Eingeständnis für ein Nichtvorhandensein einer bedeutenden regionalen Geschichte bedeutete. In regionalen Museen konnten sich verschiedene Identitäten⁸ ausbilden, wie etwa die einer Ortsgemeinschaft, beispielsweise in der Abgrenzung von anderen Orten. Auch eine unmittelbare Verwandtschaft oder Bekanntschaft mit einer Person, der das Museum gewidmet war, konnte eine Form von Identifikation darstellen.

Das Museum war nach Ansicht von Sharon Macdonald von Anfang an in den Versuch verwickelt, Menschen dazu zu bringen, sich selbst als Angehörige eines geordneten Nationalstaates vorzustellen und zu erfahren. Es rief ein Gefühl der Stabilität und des Fortschritts hervor. Das Museum erzeugte bei den

Menschen ein Bewusstsein nationaler oder auch rassistischer Verschiedenheit und die Gewissheit, dass ihre eigene Welt gut geführt sei. Durch das Museum wurde es möglich, Identitäten als begrenzt und in sich stimmig wahrzunehmen. Es trug also direkt dazu bei, eine Öffentlichkeit zu kultivieren.

All diese Vorstellungen werden im Laufe der Zeit aber stark in Frage gestellt. Das Öffentliche erfährt einen Kulturverlust und zerfällt in verschiedene Interessengruppen, denen der Sinn für eine übergreifende Gemeinschaft weitgehend fehlt.

Im Zuge des zunehmenden globalen Austausches und der modernen Telekommunikation unterliegt das Wesen der Identität generell einem Wandel. Identitäten scheinen sich aus ihrer Ortsbezogenheit und dem herkömmlichen Gerüst von Nation, Ethnizität, Gesellschaftsschicht und Verwandtschaft zu lösen. In unserer heutigen Gesellschaft ist es zunehmend möglich, bewusst eine eigene Identität zu konstruieren.

Im Prozess der *Individualisierung*, welche prägend für die Zweite Moderne ist, ist der Einzelne immer häufiger dazu aufgefordert, Entscheidungen in Bezug auf das eigene Leben zu treffen, sowohl in wichtigen als auch in trivialen Fragen. Traditionelle Identitätsbilder scheinen sich deutlich zu verändern. So konnte Identität einst als etwas klar Konstruiertes begriffen werden⁹ und das zeit- und raumübergreifende Beständige und Zusammenhängende betont werden.

Nun muss man Identität eher als etwas verstehen, das unaufhörlich im Entstehen ist. Einheitliche Identitätskonstrukte werden abgelöst von Identitäten, welche auf kultureller Heterogenität und Grenzüberschreitung basieren.

Identitätsarbeit war bisher ein Wirkungsschwerpunkt der Museen und so wäre es durchaus denkbar, dass das Museum als Institution zu einem Museum seiner selbst werden könnte, als Ort der Rückschau auf eine verschwindende Ordnung, aber andererseits wäre es auch denkbar, dass sich Veränderungen im Museum zeigen werden, welche eben versuchen, sich neuer Identitäten anzunehmen und sie zu artikulieren.

Es stellt sich die Frage, inwieweit Museen ein geeignetes Forum zur Repräsentation aller Identitäten bzw. aller Arten von Identitäten sind. Ein großer

Vorteil des Museums liegt darin, dass gegenüber einer schriftlichen Darstellung Objekten Vorrang eingeräumt wird und somit eine Präsentation beinahe ohne sprachliche Kategorisierung möglich ist. In diesem Fall aber muss es den Gegenständen selbst überlassen werden, für sich zu sprechen.

Die Geschichte hat gezeigt, dass sich das Museum als Identitätsstiftende Institution gut eignet, und so ist es für die Zukunft sicher auch befähigt, postnationale, transkulturelle Identitäten zu artikulieren. Die Ausarbeitung einer historischen Darstellung, welche auf nationale oder ethnische Narrative ebenso verzichtet wie auf Kausalschlüsse und Fortschrittsbehauptungen¹⁰ ist zweifellos eine sehr schwierige Aufgabe, wird aber die große Herausforderung an moderne Geschichtsmuseen der Gegenwart und Zukunft darstellen.

2 Postnationale Identitätskonstrukte

Vierorts wird behauptet, dass wir im Zeichen der Globalisierung im Zeitalter nach den Nationalstaaten leben. Die Frage, ob die Nationalstaatlichkeit wirklich hinter uns liegt, ist speziell bei der Einbeziehung von Museen in die Debatte mehr als berechtigt. Zweifellos ist die große nationale Identität längst in die Kritik geraten und aus eben diesen Gründen würde heute auch kein Nationalmuseum im alten Stil mehr errichtet werden. Es darf aber nicht außer Acht gelassen werden, dass Museum und Nation auch weiterhin noch sehr viel miteinander zu tun haben, denn auch heute noch werden Museen gegründet, die den Titel des Nationalen tragen, wie beispielsweise das, im März 2001 in Canberra eröffnete, *National Museum of Australia* (Abb. 5). Im deutschsprachigen Raum ist es nach den politisch-historischen Erfahrungen des 20. Jahrhunderts nicht mehr möglich von Nationalmuseen zu sprechen und so wurde auch bei den Neugründungen des *Deutschen Historischen Museums* in Berlin (Abb. 6) und des *Haus der Geschichte in Bonn* (Abb. 7) bewusst der Begriff *national* vermieden. Aber abgesehen davon ist die Grundaufgabe beider Häuser, jene Fragen, die die deutsche Nation bewegten und bewegen ins Zentrum ihrer Ausstellung zu bringen.

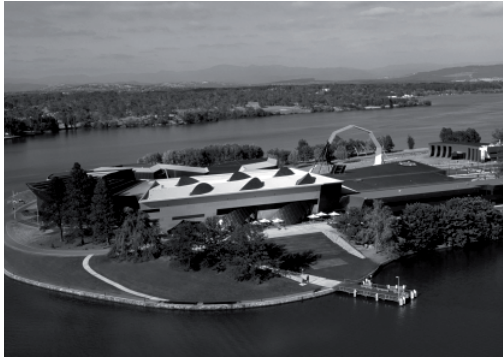


Abb. 5: National Museum of Australia, Canberra.



Abb. 6: Deutsches Historisches Museum, Berlin



Abb. 7: Haus der Geschichte, Bonn.

Nach wie vor besteht eine enge Verknüpfung zwischen Identität, Nation und Museum und gerade hierbei spielt das historische Museum eine sehr aktive Rolle, wenn man Identität als eine aktive Konstruktion und eine diskursiv vermittelte politische Deutung der eigenen Geschichte betrachtet.

Die heftigen Debatten darüber, wie beispielsweise die Kriegsgeschichte des 20. Jahrhunderts im sozialen Gedächtnis positioniert werden soll, zeigt sehr deutlich, wie stark die Wahrnehmung zwischen Geschichte und Erinnerung stattfindet. Jan und Aleida Assmann beschäftigen sich seit längerem mit dem Phänomen der kollektiven Erinnerung und sprechen von einer Zeitwende, weil jetzt Erinnerung eine besondere Bedeutung erlange, da die Generation der Zeitzeugen¹¹ dabei ist, ihr biologisches Ende zu erreichen.¹²

Eine wirkliche Veränderung in der Debatte um Erinnerungskultur hat sich durch die neu entstandene öffentliche Aufmerksamkeit gegenüber dem Einzelnen eingestellt. Natürlich darf der Zerfall des Gemeinsamen nicht überbewertet werden, man wird auch weiterhin von kollektiven Erfahrungen sprechen können, aber mit der gewachsenen Aufmerksamkeit gegenüber dem Individuum lässt sich nun das Verhältnis des Einzelnen zur Gruppe neu austarieren.

Erinnerung an etwas Geschehenes kann schwer verallgemeinert werden, da sie sehr individuell und subjektiv ist. Eine kollektive Geschichtsschreibung nimmt folglich immer eine Zuschreibung vor, ohne exakt zu wissen, von wie vielen Menschen die Situation wirklich so erlebt wurde.

Geschichte stellt immer eine Rekonstruktion aus Fragmenten, und darüber hinaus auch noch eine Rekonstruktion aus ihrer jeweiligen Gegenwart, dar, welche weitgehend von der subjektiven Art, wie sie erlebt wurden, abhängig sind. Hieraus ergibt sich für die Geschichtsschreibung ein Paradoxon, da ihre Objektivität ein Produkt von Subjektivität ist. Dem Museum kommt hier ein kleiner Vorteil gegenüber der Geschichtswissenschaft zugute, da es in Museen stets offenkundig ist, dass die dargestellte Geschichte konstruiert ist und sie nur *eine mögliche* Sichtweise darstellt.

Für eine transnationale Museumsperspektive gibt es für die deutsche Historikerin, Rosmarie Beier-de Haan¹³, bisher nur sehr wenige positive Beispiele, die diese Möglichkeiten ausgeschöpft haben. Einen ersten Schritt stellt aber

sicherlich die Loslösung vom Gedanken der Geschichte als Nationalgeschichte dar. Nationalgeschichte beschreibt meist primär trennende Elemente zu anderen Nationen, im Sinne eines transnationalen Museums müsse der Schwerpunkt vielmehr auf verbindende Elemente gelegt werden. Als positives Beispiel eines Europamuseums, welches im eigentlichen Sinne gar keines ist, beschreibt Beier-de Haan das *Historial de Péronne* in Flandern.¹⁴

Dort werden die Erfahrungen des Krieges gleichzeitig aus verschiedenen Positionen dargestellt. Eine Gegenüberstellung wird somit verhindert und stattdessen das Gemeinsame der Erfahrungen, die Ähnlichkeiten der Propaganda und die Feindbilder den Besuchern unmittelbar veranschaulicht. Die Besucher können die Fronten der Nationen überwinden und gemeinsam auf überwundene, ehemals tödliche Feindschaften blicken.

Eine transnationale Identität lässt sich aber nicht alleine durch das Herausstellen von Gemeinsamkeiten gewinnen, vielmehr ist es nötig, Konflikte, Auseinandersetzungen, Feindschaften einer Versöhnung zuzuführen. Das Transnationale kann erst dann als etwas Verbindendes anerkannt werden, wenn man sich dieses Verbindende nicht im Sinne eines nationalen Besitzanspruches wieder aneignen will.

Eine sehr ähnliche Meinung vertritt auch Aleida Assmann, die sich intensiv mit einer europäischen Erinnerungskultur auseinandersetzt. Ihrer Meinung nach steht Europa vor einer sehr großen Herausforderung, denn im Gegensatz zur Amerikanischen Identität, welche auf einem gemeinsamen Traum aufbaut, basiert die Identität der Europäischen Nationalstaaten auf einer gemeinsamen Geschichte, und speziell die europäische Erinnerungsgesellschaft ist mit dem Erbe einer traumatischen Geschichte verbunden.

In Fachkreisen wird häufig der Holocaust als europäischer Gründungsmythos verstanden. Dies spiegelt aber ein gespaltenes Gedächtnis wider, da die Erinnerung an den Holocaust primär auf Mitteleuropa beschränkt ist und in Osteuropa beispielsweise verstärkt dem Gulag gedacht wird. Im mitteleuropäischen Gedächtnis findet sich bisher allerdings kein Platz für die stalinistischen Verbrechen.

Assmann meint, den korrekten Umgang mit beiden Thematiken könnte man am besten mit der so genannten Faulenbach-Formel erklären.

»Die Erinnerung an den Stalinismus darf die Erinnerung an den Holocaust nicht relativieren, die Erinnerung an den Holocaust darf die Erinnerung an den Stalinismus nicht trivialisieren.«¹⁵

Grundsätzlich versucht die Faulenbach-Formel eine Opferhierarchie, aber auch eine Gleichsetzung zu vermeiden.¹⁶ Nationalität wird stets mit einer Zuschreibung und einer Wertung verbunden, was sich im Übergang zu einer transnationalen Denkweise ändern muss.

Die Vorstellung von Geschichte als ein einheitlicher Prozess löst sich in unserer Gesellschaft mehr und mehr auf, vielmehr wird die Vergangenheit unmittelbar mit der Gegenwart in Beziehung gesetzt. Das Nebeneinander und auch die Überlagerung mehrerer jüngster Vergangenheiten verursachen vielfach Probleme im heutigen Geschichtsbewusstsein. Speziell im wiedervereinigten Deutschland kam es anfangs zu einigen Differenzen in Bezug auf die Vergangenheitsbewältigung des Nationalsozialismus und des Stalinismus. Die NS-Zeit und die DDR wurden irrtümlicherweise immer wieder aneinander gemessen und teilweise auch gegeneinander ausgespielt.

Wie kann Europa aber von einer gespaltenen zu einer gemeinsamen Erinnerung gelangen? Nach Ansicht von Aleida Assmann könnte ein dialogisches Gedächtnis hierbei weiterhelfen. Das Nationalgedächtnis wird meistens als monologisches betrachtet, welches die Geschichte auf ein erträgliches Maß reduziert, woraus sich nur drei akzeptierte nationale Selbstbilder ergeben: Sieger, Widerstandskämpfer, Opfer.

In jüngster Vergangenheit wurden verschiedenste Archive geöffnet, was zu einer Krise der nationalen Gedächtnistraditionen geführt hat. Das eigene Leid beansprucht stets mehr Platz in der Geschichte als jenes, das Anderen zugefügt wurde. Hierbei tritt das monologische Gedächtnis in einen Widerstreit mit dem dialogischen Gedächtnis. Assmann spricht in diesem Zusammenhang von einem »Dialog der Schwerhörigen«. Das monologische Gedächtnis thematisiert primär das eigene Leid, dialogisches Gedächtnis versucht gemeinsames Wissen



Abb. 8: Bombardierung von Dresden.



Abb. 9: Bombardierung von Warschau.

herauszuarbeiten. Europa braucht kein einheitliches, aber ein kompatibles Wissen, da sich die nationalen Geschichtsbilder gegenseitig treffen können müssen.

»Es ist gut, wenn wir Erinnerungen Anderer zulassen und erfahren, was die Anderen von unserer Geschichte denken.«¹⁷

Die Konstruktion des europäischen Raums stellt eine gute Grundlage für den Übergang vom monologischen zum dialogischen Gedächtnis dar. In Deutschland ist beispielsweise die Bombardierung Dresdens (Abb. 8) sehr bekannt, aber die Bombardierung Warschaus (Abb. 9), welche mit der von Dresden durchaus vergleichbar wäre, ist im Deutschland in kaum einer Erinnerung verwurzelt.

Das nationale Gedächtnis bietet nicht genug Platz für ein dialogisches Gedächtnis, welches aber die Grundlage für einen positiven Dialog wäre. Aktuelle Entwicklungen zeigen, dass es eine Tendenz in Richtung des dialogischen Gedächtnisses bereits gibt. Als Beispiel führt Assmann hier das Dokumentationszentrum Mauthausen an, welches der Täter und der Opfer gedenkt.¹⁸ Auch das zuvor bereits angesprochene Kriegsmuseum *Historial de Péronne* versucht eine objektive Darstellung aller beteiligten Parteien zu ermöglichen. Speziell im Zusammenhang mit der Herausbildung einer europäischen Erinnerungskultur ist in Zukunft verstärkt darauf zu achten, Einrichtungen zu schaffen, welche eine dialogische Erinnerungskultur ermöglichen und fördern, um in einer post-nationalstaatlichen Gesellschaft eine neue, gemeinsame Erinnerungskultur entstehen lassen zu können.

Der Münchner Soziologe Ulrich Beck¹⁹ hat mit seinen Arbeiten zur Individualität gezeigt, dass gerade in unserer heutigen Zeit das Versprechen der Moderne nach Eigentümlichkeit der Individuen mehr denn je eingelöst wird. Die Moderne, welche seit dem Zeitalter der Aufklärung mit dem Versprechen operierte, das Individuum mit seinen Interessen und Bedürfnissen in sein Recht gegenüber der Gemeinschaft zu setzen, ist damit in die Zweite Moderne übergegangen. Gesellschaftliche Vorgaben verlieren mehr und mehr an Bedeutung und eindeutige Interpretationen existieren kaum noch. Der

Kompensationstheorie des deutschen Philosophen, Hermann Lübbe²⁰, folgend, ist unsere Gesellschaft geprägt von einem Fehlen an Traditionen im Sinne etablierter Handlungsweisen, welche dazu benutzt werden, die zukünftige Zeit zu organisieren. Man muss sich nun eine eigene subjektive Identität schaffen und von daher verlieren die so genannten großen Erzählungen immer mehr an Bedeutung. Ein spezifisches Merkmal der Zweiten Moderne ist die reflexive Identitätskonstruktion, eine sich selbst thematisierende Identitätsbildung. Traditionen im Sinne von etablierten Handlungsweisen zur zukünftigen Organisation von Zeit existieren kaum noch.

Generell verlieren Traditionen moralische und emotionale Kraft. Aber zugleich kommt dem Blick zurück in die Vergangenheit eine immer größere Bedeutung zu. Die vom französischen Soziologen und Philosophen, Maurice Halbwachs, herausgearbeitete Erkenntnis, dass Erinnerung in sozialen Zusammenhängen stattfindet, wird speziell in der Zeit der Zweiten Moderne eine Dynamisierung erfahren. Seine Überlegungen zum kollektiven Gedächtnis müssen im Rahmen des gesellschaftlichen Wandels einer Modifizierung unterzogen werden, da eine instabile, aus Facetten zusammengesetzte Kultur über keine letztinstanzlichen Autoritäten verfügt, die sagen wie die Zukunft zu gestalten sei. Dynamische Gesellschaften zeichnen sich aus durch eine Intransparenz in Bezug auf die Zukunft und eine Unsicherheit, worauf die Erinnerung keine Antwort geben kann, da man nicht weiß, was und wie die Zukunft sein wird.

3 Geschichtskultur im Wandel der Zweiten Moderne. Globalisierung, Individualisierung und Inszenierung

Der Begriff der Zweiten Moderne wurde Anfang der neunziger Jahre vom deutschen Kunsthistoriker und Architekturkritiker Heinrich Klotz für die Bereiche Kunst und Architektur geprägt. Der Soziologe Ulrich Beck verwendet den Begriff für seine Thesen zum wirtschaftlichen und gesellschaftspolitischen Wandel.²¹ Die Erste Moderne begann im 18. Jahrhundert, mit der Zeit der Aufklärung, der Industrialisierung und der voranschreitenden Bürokrati-

sierung. In dieser Zeit entwickelten sich die bürgerliche Gesellschaft und das nationalstaatliche Denken. Theorien zur Zweiten Moderne besagen, dass sie eine Radikalisierung der Prinzipien der Moderne darstellt. Fordismus, Autonomie des Individuums oder Rationalisierung waren prägend für die Erste Moderne. Globalisierung, prekäre Arbeitsverhältnisse oder die Herausbildung einer Weltgesellschaft avancieren zu den charakteristischen Eigenschaften der Zweiten Moderne. Die Globalisierung gerät zunehmend in Konflikt mit der Nationalstaatlichkeit der Ersten Moderne, welche ihre Souveränität verliert.

Die Idee der Zweiten Moderne versucht, auf die durch wirtschaftliche, politische bzw. ökonomische Globalisierung sowie durch gleichzeitige Individualisierung im Zeitalter der ökologischen Krise und der Massenarbeitslosigkeit hervorgerufenen Probleme Lösungsmodelle zur Strukturierung der zeitgenössischen Gesellschaft zu finden.

Eine genaue Definition des Begriffs der Zweiten Moderne ist noch unscharf, da sie sich in der Entwicklung befindet. In den Sozialwissenschaften konnte sich der Terminus beispielsweise noch nicht durchsetzen.

In den Geschichtswissenschaften gab es bisher noch keine Verknüpfung zwischen Geschichte, Erinnerung und Zweiter Moderne. Rosmarie Beier-de Haan versucht anhand dreier substantieller Indikatoren für den Eintritt in die Zweite Moderne die gewachsene Bedeutung von Geschichte und historischen Museen in der heutigen Zeit zu verdeutlichen. Prägend für die Zweite Moderne ist eine Vielzahl von Aspekten, jedoch spielen folgende drei Aspekte eine sehr bedeutsame Rolle²²:

1. Globalisierung; mit ihr schwächt sich die Bedeutung der Nationalstaaten. Nationales und Transnationales fließen ineinander und beeinflussen dadurch den nationalen Charakter von Historischen Museen.
2. Individualisierung; Traditionelle Bindungen und Sicherheiten bezüglich Lebensgestaltung, normativer Orientierung und Handlungsregeln lösen sich auf. Dies hat Einfluss auf die individuelle und kollektive Erinnerung von Geschichte.

3. Inszenierung: Pluralisierung und Diversifizierung von Wissen ist durch die selbstverständliche Anerkennung von etabliertem Wissen brüchig geworden. Dabei müssen Wissenschaftler ihre Grundlagentunsicherheit vermehrt offen legen. Einem spezifischen Wissen wird Anerkennung verschafft indem neue Regeln aufgestellt werden. Eine dieser Regeln ist die Inszenierung²³. Dadurch dass das geschichtswissenschaftliche Begründungsmonopol für die Präsentation von Geschichte mehr und mehr abgeschwächt wird, gewinnt die Inszenierung an Bedeutung. Sie dient als Medium zur Diskussion und Interpretation von Geschichte. Das Begründungsmonopol der Wissenschaft geht verloren und gerät in Konkurrenz mit dem Erfahrungswissen.

Die Modernisierung bedeutet in Bezug auf das historische Sinnprinzip ein neues Geschichtskonzept und gleichzeitig einen neuen Zugang zur Vergangenheitserfahrung. Es werden zeitliche Beziehungen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft hergestellt. Dies erfolgt durch die Vorstellung einer übergreifenden, inneren Verbindung, die Geschichte genannt wird. Bis kurz vor Mitte des 18. Jahrhunderts war der Begriff der Geschichte noch fremd, erst die Moderne erzeugte im historischen Denken die Vorstellung von Geschichte. An Stelle dieses zeitlichen Ganzen, welches Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft umgreift, gab es nur einzelne Geschichten, jedoch nicht die Idee von *der Geschichte*, welche eine tatsächliche Einheit des zeitlichen Wandels der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verkörperte.

Um das veränderte Geschichtswahrnehmungsbild der Zweiten Moderne verstehen zu können, bedarf es eines kurzen Blicks auf zentrale Merkmale der Ersten Moderne.

Das Geschichtsverständnis der Ersten Moderne basierte auf einem Bewusstsein, sich in einer einzigartigen Lage zu befinden. Geschichte wird als Nationalgeschichte verstanden und der Nationalstaat als Erfahrungsraum deckt sich scheinbar mit dem Erwartungsraum, dem Fortschritt.

Die Erste Moderne zeichnet sich aus als eine Erwerbsgesellschaft mit starker Hinwendung zur Nationalstaatsgesellschaft. Sie basiert auf einem wissenschaftlich definierten Rationalitätskonzept, welches sich nach dem Prinzip der

funktionalen Differenzierung entwickelt hat. Schon in der Ersten Moderne sind Anzeichen für eine verstärkte Individualisierung zu erkennen, wobei sich erst in der Zweiten Moderne eine Unsicherheit zwischen der Erfahrung nationaler Vergangenheit und der Erwartung gegenüber einer sich vollziehenden Globalisierung breitmacht. Dies hat Auswirkungen auf die Gegenwart, da diese »in dem Maße entwirklicht [wird], wie sie durch die erwartete Andersartigkeit von Zukunft geprägt ist - und von daher nicht mehr aus der Vergangenheit bewältigt und interpretiert werden kann.«²⁴

Damit verliert auch die Vorstellbarkeit der Gegenwart ihre Eindeutigkeit. Hermann Lübbe hat sich mit der Thematik der mangelnden Zukunftsperspektive im Zuge seiner Kompensationstheorien beschäftigt und festgestellt, dass für vergangene Gesellschaften die Zukunft meist keine so unvorhersehbare Zeit darstellte wie in unserer Gegenwart. Aus dieser Zukunftsungewissheit heraus entwickelt sich eine verstärkte Zuwendung zum Gewohnten, Vergangenen. Das Zukünftige wird mehr und mehr mit dem Attribut des Fremden behaftet. So schreibt er beispielsweise:

»Die Vergangenheit, die uns bereits fremd geworden ist, rückt der Gegenwart näher und ebenso die Zukunft, auf die wir uns mit Erwartungsgewißheit nicht mehr einstellen können.«²⁵

Lübbe betrachtet hierbei primär das Verhältnis von Zukunft zur Gegenwart. Er meint, je rascher sich die Zukunft in Relation zur Gegenwart verändert, desto kürzer werden auch die Zeiträume, über die wir die Vergangenheit in der jeweiligen Gegenwart wieder finden. Um dem drohenden Vergangenheitsverlust entgegenzuwirken, entwickelt sich seiner Meinung nach ein Konservierungskult der Gegenwart.

In Anbetracht der zunehmenden Globalisierung kann nicht davon ausgegangen werden, dass der nationale Raum alleine den Rahmen für die Gesellschaft aufspannen kann. Vergangenheit und Zukunft hatten lange ein homogenes Verhältnis dargestellt. Unsere Zukunft kann aber immer weniger nach dem Modell der Vergangenheit gestaltet werden schon alleine deshalb, weil sich die nationalen Identitätsmuster drastisch verändern.

»Wenn sich die Grenzen des Nationalstaates nicht mehr als fest gefügte Sinneinheit für ein Territorium, ein Volk sowie für wirtschaftliches oder politisches Handeln behaupten können wird sich die Homogenität des Räumlichen in Hinblick auf die Bevölkerung und ebenso auf die Identitätsbildung verlieren.«²⁶

Der Wandel von der Ersten zur Zweiten Moderne kann als eine ungeplante Nebenfolge der technisch-ökonomischen und kulturell-politischen Neuerungen des globalen Kapitalismus betrachtet werden. Es wurden gesellschaftliche Grundlagen revolutioniert, es entstanden andere Formen von Wirtschaft, Politik und Lebenszusammenhängen ohne die Präsenz einer herausstehenden Gruppierung, welche die Veränderungen systematisch herbeiführte.

Mit der immer weiter voranschreitenden Auflösung der Kleinfamilie (hohe Fluktuation in den familiär-partnerschaftlichen Beziehungen; vielfältige Lebensformen) und der Auflösung des Nationalstaates verliert die Gesellschaft zwei zentrale Stützen. Im Zuge der daraus resultierenden Individualisierung verändert sich die Rolle der Einzelperson im Gesellschaftsgefüge drastisch. Das Individuum muss sich als Teil einer Gesellschaft immer mehr aktiv einbringen und findet kaum noch einen gesellschaftlichen Rahmen vor, in welchen es sich nur noch hineininterpretieren muss. Beziehungsgeflechte müssen selbst kreiert und aufrechterhalten werden. Die Möglichkeiten des individuellen Agierens sind nun so groß wie nie zuvor, das Individuum kann nun nicht nur, es muss in immer mehr Bereichen selbst entscheiden. Dies betrifft nicht nur Entscheidungen, wie das eigene Leben gestaltet werden soll, sondern auch wie man sich selbst ins Verhältnis zu Anderen, zur Gesellschaft, zur Kultur, oder auch zur Geschichte stellt.

3.1 Globalisierung

Der Begriff der Globalisierung ist zu einem stark strapazierten Ausdruck geworden, der in den verschiedensten Zusammenhängen gebraucht wird, um weltweite Verflechtungen der Gegenwart zu kennzeichnen, wie zum Beispiel

die Globalisierung des internationalen Finanzwesens, das global village in vernetzten Mediengesellschaften, die Globalisierung der McDonald-Kultur und vieles mehr. Nach Ansicht von Rosmarie Beier-de Haan²⁷ trägt die Globalisierung dazu bei, dass Objektivität, welche Fakten zu Perspektiven werden lässt, verloren geht. Derzeit scheint sich dieser Verlustprozess dramatisch zu beschleunigen. Auch im Bereich der Museumsbauten ist man geneigt, die Evidenz der Globalisierung zu erkennen. Haben doch Museen und Ausstellungen international einen sehr hohen Grad der Vereinheitlichung erreicht. Der gesetzte ästhetische Rahmen ist auf allen Kontinenten zunehmend ähnlicher geworden, und jedes Ausstellungsthema scheint überall in den hoch industrialisierten Ländern gezeigt werden zu können.

Jedoch ist bei dieser Betrachtung auch Vorsicht geboten. So baut sich doch aus der gleichen Architektur und der gleichen Ausstellungschoreographie jeweils eine andere Identität auf. Die Annäherung an bestimmte Standards und internationale Trends führt zu neuen Kontexten von Ästhetik, Gesellschaft und Identität. Beispielsweise lässt sich in der Architektur I.M. Peis sowohl die »Mémoire glorieuse« Frankreichs feiern (die »Grande Nation« spiegelt sich in der Louvre-Pyramide), aber andererseits lässt sich auch am Beispiel des Ausstellungsgebäudes des Berliner Zeughauses das preußisch-deutsche Erbe im Sinne einer neuen Identität des wieder vereinigten Deutschlands ausdrücken (Abb. 10/11).

Im Alltag stößt man immer wieder auf Phänomene der Globalisierung. Architektur von Großbanken, Büro-Hochhäusern und Hotels findet sich auf dem ganzen Globus in sehr ähnlicher Form. Bekleidungsmarken und deren Werbeflächen sind weltweit identisch. Massenmedien liefern Nachrichten über politische Ereignisse, kulturelle Events und Katastrophen aus allen Ländern der Erde, ohne dass die räumliche Distanz eine Rolle für ihre Rezeption spielt. Die ökonomische und politische Globalisierung hingegen ist schon viel schwerer zu fassen. Auch gibt es dazu viele verschiedene Meinungen. So kann nicht eindeutig beantwortet werden, ob die Kulturen tatsächlich homogener werden, oder ob regionale, lokale und kleinräumliche Traditionen und Eigenheiten verschwinden.



Abb. 10: Treppenaufgang im Neubau des DHM, Berlin.



Abb. 11: Treppenaufgang in der Louvre-Pyramide, Paris.

Ulrich Beck unternahm eine ausführliche Forschung zum Thema der Globalisierung. Hierbei versucht Beck eine Differenzierung der Begrifflichkeiten Globalisierung, Globalität und Globalismus in die Diskussion einzubringen, um mit dieser Unterscheidung die territoriale Orthodoxie des Politischen und Gesellschaftlichen, welche mit der Nationalstaatlichkeit der Ersten Moderne entstanden ist, aufzubrechen.²⁸

Unter Globalismus versteht Beck die Auffassung, dass der Weltmarkt politisches Handeln verdrängt, bzw. ersetzt. Die Violdimensionalität der Globalisierung wird bei dieser Betrachtung auf eine einzelne Dimension, nämlich auf die wirtschaftliche reduziert. Ideologisch gründet sich der Globalismus in der Auffassung, dass jene Grunddifferenz zwischen Politik und Wirtschaft, wie sie in der Ersten Moderne vorherrschte, aufgelöst wird. Aber gerade in Bezug auf die Politik unterschlägt die Auffassung des Globalismus eine zentrale Aufgabe, nämlich jene, dass die Politik rechtliche, soziale und ökologische Rahmenbedingungen abstecken kann, unter denen wirtschaftliches Handeln erst möglich ist. Globalismus geht davon aus, dass ein Staat mitsamt seiner Gesellschaft, seiner Kultur, seiner Außenpolitik wie ein Unternehmen zu führen sei. Beck spricht hierbei von einem Imperialismus des Ökonomischen.²⁹

Der Begriff Globalität stellt primär eine Zustandsbeschreibung dar und verdeutlicht jene Tatsache, dass wir uns schon längst in einer Weltgesellschaft befinden, in dem Sinne, dass die Vorstellung geschlossener Räume fiktiv ist. Weder Länder noch Gruppen können sich voneinander abschließen, verschiedenste ökonomische, kulturelle und politische Formen prallen aufeinander und Selbstverständlichkeiten müssen sich neu rechtfertigen. Die Gesamtheit sozialer Beziehungen, welche nicht in nationalstaatliche Politik integriert, oder durch sie bestimmt sind wir auch als Weltgesellschaft bezeichnet. Hierbei spielt die Selbstwahrnehmung eine Schlüsselrolle, sodass unter Weltgesellschaft im engeren Sinn die wahrgenommene, reflexive Weltgesellschaft gemeint ist. Unter *Welt* versteht man in diesem Sinne Differenz, Vielheit. *Gesellschaft* bezieht sich auf Nicht-Integriertheit. Weltgesellschaft ist somit eine Vielheit ohne Einheit. Dies setzt diverse Faktoren voraus, wie beispielsweise transnationale Produktionsformen und Arbeitsmarktkonkurrenz, globale Berichterstattung

in den Medien, transnationale Käuferboykotts, transnationale Lebensformen, als global wahrgenommene Krisen und Kriege usw.

»Globalität bezeichnet die Tatsache, daß von nun an nichts, was sich auf unserm Planeten abspielt nur ein örtlich begrenzter Vorgang ist, sondern daß alle Erfindungen, Siege und Katastrophen die ganze Welt betreffen und wir unser Leben und Handeln, unsere Organisationen und Institutionen entlang der Achse »lokal-global« reorientieren und reorganisieren müssen.«³⁰

Der dritte, von Beck speziell beschriebene Begriff, die Globalisierung, beschreibt die Prozesse, in deren Folge Nationalstaaten und ihre Souveränität durch transnationale Akteure, Marktchancen, Orientierungen, Identitäten und Netzwerke verstrickt werden. Globalisierung als Prozess schafft transnationale soziale Bindungen und Räume, wertet lokale Kulturen auf und lässt dritte Kulturen entstehen.

Hervorzuheben ist, dass die neu entstandene Weltgesellschaft keine Mega-Nationalgesellschaft ist, welche alle Nationalgesellschaften in sich vereint, sondern vielmehr ein durch Vielheit und Nicht-Integriertheit gekennzeichneter Welthorizont, der sich dann eröffnet, wenn er in Kommunikation und Handeln hergestellt und bewahrt wird.

Vielfach wird die Frage nach den Neuerungen der Zweiten Moderne gestellt. Neu ist sicherlich das alltägliche Leben und Handeln über nationalstaatliche Grenzen hinweg, in dichten Netzwerken mit hoher, wechselseitiger Abhängigkeit und Verpflichtung. Ebenfalls neu sind die Selbstwahrnehmung in eben dieser Transnationalität (Massenmedien, Konsum, Touristik) und die Ortlosigkeit von Gemeinschaft, Arbeit und Kapital.³¹

Globalisierung muss sich als Weltgesellschaft ohne Weltstaat und ohne Weltregierung verstehen. Es existiert keine hegemoniale Macht und kein internationales Regime, weder in ökonomischer, noch in politischer Sicht. Die Lösung von diesem großen traditionellen Überbau, den der Nationalstaat lange Zeit darstellte, war eine der fundamentalen Veränderungen der Globalisierung. Der Nationalstaat, gekennzeichnet durch eine sprachliche, kulturelle und

ethnische Homogenität, basierend auf der Idee einer nationalen Souveränität, verliert im Zuge der Globalisierung drastisch an Bedeutung. Die Souveränität des Staates wird mehr und mehr eingeschränkt (Verlust der Geldsouveränität, Abtretung von Gesetzgebungsbefugnissen, etc.) und eindeutige territoriale Grenzen werden aufgehoben. Mit dem Rückgang der Bedeutungsdominanz der eigenen Nationalität öffnet sich in der Gesellschaft ein Blick auf andere Länder und Andere, nicht im eigenen Land Lebende. Speziell auf diesem Aspekt müssen moderne Nationalmuseen reagieren können, um eine Einbeziehung Anderer im eigenen Land ermöglichen zu können.

3.2 Individualisierung

Wie schon kurz angesprochen vollzog sich im Übergang von der Ersten zur Zweiten Moderne eine grundlegende Veränderung, welche sich in immer differenzierteren Lebensentwürfen und Lebensstilen von Einzelpersonen ausformulierte. In der Ersten Moderne wurde das Individuum mit seinen Eigentümlichkeiten, seinen Interessen und Bedürfnissen in sein Recht gegenüber der Gemeinschaft gesetzt. In der Zweiten Moderne ist die Möglichkeit des individuellen Agierens nun so groß wie nie zuvor. Das Individuum kann sich selbst die Felder aussuchen, in welchen es aktiv sein möchte. Nur hat die gewonnene Freiheit auch eine Kehrseite.

»Das Individuum kann nicht nur, es muß in immer mehr Bereichen selbst entscheiden: nicht allein, wie es sein Leben gestalten will, sondern auch, wie es sich selbst ins Verhältnis zu anderen, zur Gesellschaft, zur Kultur - und eben zur Geschichte - setzen will. Gesellschaftliche Vorgaben zerbröckeln, eindeutige Interpretationen, auch von Geschichte, haben keine universelle Resonanz mehr. Das moderne Individuum muß sich [...] seine eigene Identität reflexiv schaffen, das heißt, es muß eine subjektive Identität konstruieren.«³²



KONSERVATIV LIEGT WIEDER VOLL IM TREND.

Abb. 12: Werbeslogan einer österreichischen Bank für Kapitalsparen.



Abb. 13: Traditionspflege in Oberbayern.

Die sich selbst thematisierende, reflexive Identitätskonstruktion als Form der Identitätsbildung wurde zum spezifischen Merkmal unserer Zeit. Eine Vielzahl, das Leben des Einzelnen bestimmender Charakteristika beschreibt den Begriff der Individualisierung. So lösen sich beispielsweise traditionelle Lebensformen auf, Einzelbiographien differenzieren sich immer mehr aus und in Lebensläufen entstehen Brüche aufgrund des strukturellen Wandels in der Gesellschaft. Mit diesen Auflösungs- und Ausdifferenzierungsprozessen geht ein wachsendes Maß an Entscheidungen einher. Klare Ordnungsstrukturen, Lebens- und Verhaltensregeln verlieren immer mehr an Gültigkeit und folglich muss der Einzelne versuchen, eigene Entscheidungen im Umgang mit Anderen zu treffen und kann immer weniger vorgegebenen Mustern folgen. Seit der Aufklärung wurde an der Aufwertung des Subjekts in Relation zur Verregelung seines Lebens gearbeitet. Der jetzt neu gewonnene Gestaltungsspielraum, die Gestaltungsfreiheit und auch deren gesellschaftliche Anerkennung darf durchaus als gelungene Fortführung der Grundgedanken der Aufklärung bezeichnet werden, jedoch beinhaltet dieser Freiheitsgewinn für den Einzelnen oftmals auch den Verlust ordnender Strukturen. Hieraus resultiert ein erhebliches Maß an Unsicherheit, welches eine zwiespältige Situation hervorruft.

»Einerseits wird die gewonnene Freiheit durchaus gewünscht [...]; andererseits aber entwickeln sich auch Sehnsüchte nach einer Gegenwelt, die Geborgenheit und Sicherheit bietet, in der keine selbstständigen Entscheidungen gefällt werden müssen, in der klare Strukturen und Regeln herrschen.«³³

So genannte konservative Lebensstile werden heute speziell bei vielen jungen Menschen immer öfter gelebt, da durch den Rückgriff auf Gewohntes eine Vielzahl von Entscheidungspflichten abgegeben wird. Man betrachte hierzu exemplarisch eine Werbekampagne der österreichischen *Bank Austria*, die mit dem Werbeslogan »Konservativ liegt voll im Trend im Jahr 2009 für eine sichere finanzielle Zukunft wirbt (Abb. 12). Traditionelle Lebensweisen, aber auch das Wiederaufleben von Traditionen und deren Pflege sind

Parallelerscheinungen der Neuerungen der Zweiten Moderne. Odo Marquard spricht in diesem Zusammenhang von so genannten Orientierungsgeschichten, welche kompensatorisch zur undurchschaubar und kalt gewordenen Welt einen lebensweltlichen Sinn herstellen sollen.³⁴ Die Identifikation mit Traditionen hilft eine Bindung herzustellen, welche der fortschreitenden Modernisierung der Welt entgegentreten kann (Abb. 13).

»[...] Tradition [...] läßt sich als ein System von Gedächtnisstützen verstehen, das es dem Einzelnen, der in dieser Tradition lebt, ermöglicht, dazuzugehören, das heißt, sich als Mitglied einer Gesellschaft im Sinne einer Lern-, Erinnerungs- und Kulturgemeinschaft zu verwirklichen.«³⁵

Generell lässt sich aber sagen, dass Traditionen ihre ursprüngliche moralische Kraft mehr und mehr, aber nicht völlig verlieren. In bestimmten Bereichen lässt sich sogar eine zunehmende Hinwendung zum Traditionellen erkennen, was sich auch am Beispiel der Historisierung des Alltags und der gestiegenen Akzeptanz historischer Museen ablesen lässt.

3.3 Inszenierung

Unsere heutige Gesellschaft ist dadurch gekennzeichnet, dass es immer schwieriger wird, mit Traditionen die zukünftige Zeit organisieren zu wollen.

»Traditionen, die daran beteiligt sind, die Vergangenheit in ein bestimmtes Verhältnis zur Gegenwart zu setzen (und umgekehrt), haben nicht mehr die ihnen früher (in traditionellen Gesellschaften) eingeräumte bindende moralische wie emotionale Kraft.«³⁶

Der Blick zurück in die Vergangenheit erhält gerade jetzt eine immer größere Bedeutung. In der Ersten Moderne besaß die wissenschaftliche Rationalität ein kaum bestrittenes Deutungs- und Erkenntnismonopol. Stellte sie doch die Grundlage jeglicher Form von Modernisierung dar. Mit dem Übergang in die

Zweite Moderne veränderte sich das wissenschaftliche Deutungsmonopol. Erfahrungsgesättigte Interpretationen erlangen eine steigende Akzeptanz und immer mehr setzt sich die Ansicht durch, dass es sehr individuell geprägte Zugänge zur Wirklichkeit gibt, welche je nach Kontext völlig unterschiedlich ausfallen. Museale Präsentationen, welche sich auf eine Darstellung vermeintlicher Tatsachen im schlichten Zeigen von Gegenständen erschöpfen, geraten dadurch immer mehr in Bedrängnis.

Die Darstellung von Geschichte in Museen, welche innerhalb der letzten Jahrzehnten gegründet wurden, kann durchaus im Kontext des Versuchs gesehen werden, Aufmerksamkeit zu erzeugen. Mit der Transformation der Geschichtswissenschaft in eine Erinnerungskultur geht auch eine Transformation der Darstellung von Geschichte einher. Es wird nicht mehr alleine eine Thematik oder eine Theorie über die Vergangenheit angeboten, stattdessen versuchen Ausstellungsmacher spezifische Sichtweisen aufzunehmen und ausdifferenzieren. Dies ist natürlich nur solange möglich, als die Besucher sich bereit zeigen, dem Thema gegenüber aufgeschlossen zu sein. Aus diesem Grund hat sich in der Ausstellungskonzeption die Verwendung von Zeugnissen durchgesetzt. Diese lassen biographische Reminiszenzen und intime Bezugspunkte zu (Abb. 14/15). Zeugnisse schaffen die Basis für ein emotionales Erleben des Ausstellungsthemas. Das wachsende Interesse an Inszenierungen findet seinen Ursprung in dem Anspruch auf gesteigerten Unterhaltungswert von Ausstellungen. Der so genannte Edutainment-Charakter moderner Museen stellt ein Charakteristikum der heutigen Museen als Teil der Erlebniskultur dar. Verbunden mit dem Unterhaltungswert ist auch ein Schlüsselphänomen unserer Zeit, nämlich die Ästhetik. Sie beeinflusst nicht nur die Kunst, sondern auch Politik, Kommunikation, Medien, Werbung, Wissenschaft, kurz unser gesamtes alltägliches Leben. Museale Inszenierungen können als Teil der postmodernen Ästhetisierung bezeichnet werden, deren Bandbreite von Farbakzenten in der Raumgestaltung und kontextschaffenden Objektpositionierungen, wie beispielsweise bei Rajeev Sethi's Inszenierung *Basic Need* auf der EXPO 2000, welche den Zusammenhang zwischen obsessiven Konsum einer reichen Gesellschaft und einer, sich von Müll ernährenden, verarmten



Abb. 14: Notaufnahmela-
ger Berlin-Marienfelde,
Zeitgeschichtliches
Forum Leipzig.



Abb. 15: Ausstellung zu
Einsteins Jahren in Bern,
Historisches Museum Bern.



Abb. 16: EXPO 2000: *Basic
Need*, Rajeev Sethi.

Gesellschaft beschreibt (Abb. 16), bis hin zu detailgetreuen Rekonstruktionen historischer Szenarios reicht, welche, teilweise sogar unter Einbezug menschlicher Darsteller, Geschichte in Szene zu setzen versucht.³⁷

4 Erinnerungskultur in der Zweiten Moderne

Den Theorien von Maurice Halbwachs folgend stellt die Erinnerung eine gesellschaftliche Konstruktion dar, welche von der Gegenwart ausgeht. Häufig wird dies übersehen, wenn man über Erinnerung und Geschichte spricht, da sich Geschichte und Gegenwart scheinbar ausschließen. Sowohl Geschichte als auch Erinnerung wird in der Gegenwart konstruiert und unterliegt einer gewissen Rahmung, welche die Gesellschaft für ihre Sicht auf die Vergangenheit bereithält.

Mit den neuen technischen Möglichkeiten zur Dokumentation des Vergangenen scheint eine nahezu objektive Konservierung von Stimmen und Bildern ohne eine beigelegte Interpretation, mit Verzicht auf eine Konstruktion, möglich zu sein.

Angesichts der Individualisierung der Geschichte auf der einen Seite und der technischen Entwicklung andererseits stellt sich die Frage danach, wessen Erinnerung bewahrt werden soll. Betrachtet man die momentane Erinnerungs- und Archivierungsflut, so lässt sich leicht feststellen, dass es bisher noch keine klare Tendenz dahingehend gibt, welche Erinnerungen, wessen Leiden und wessen Geschichten bewahrt werden sollen. Die neuen Medien ermöglichen mit ihrer exorbitanten Speicher- und Dokumentationsmöglichkeit eine noch nie da gewesene Archivierung von nahezu Allem. Gerade deshalb ist eine Selektion dringend erforderlich. Die Suche nach einem Auswahlkriterium, welches Wichtiges von Unwichtigem unterscheidet, hat bisher aber noch keinen wirklichen Erfolg erzielen können. Häufig wird gesammeltes Material schon von Beginn an dem Speicher des Vergessens übergeben, wenn zum Beispiel aufgrund der Menge einer Materialsammlung keine umfassende Aufarbeitung möglich ist. So hat beispielsweise der amerikanische Regisseur

Steven Spielberg im Zuge seiner groß angelegten Recherchen zu den Dreharbeiten von *Schindlers Liste*³⁸ mit seiner *Schoah Foundation* über 50.000 Berichte von Überlebenden des Holocaust dokumentiert und auf Video gespeichert. Im Jahr 2000 veröffentlichte er diese Dokumente unter dem Titel *Survivors* auf CD-ROM. Um sämtliche Aufzeichnungen durchzuarbeiten, müsste man mehr als 13 Jahre, ohne Pause, damit verbringen, Bild und Tonmaterial zu sichten.³⁹ Das Material ist folglich von vornherein nicht dafür bestimmt, in seiner Gesamtheit bearbeitet werden, sondern erfüllt einen anderen Zweck, indem durch dieses Archiv die Möglichkeit entsteht, das virtuelle Gedächtnis mit konkreten Bildern zu belegen.

Die große Erinnerungsflut veränderte die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit gegenüber dem Einzelnen drastisch. Diese Entwicklung hatte beispielsweise schon in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts mit der *Oral History* begonnen. Unsere heutige Zeit unterscheidet sich allerdings dadurch, dass jetzt nicht mehr so schnell von kollektiver Identität gesprochen wird. Grundsätzlich stellt sich dabei die Frage, ob überhaupt von kollektiver Identität / Mentalität gesprochen werden kann, wenn diese auf individuellen Identitätspraktiken aufbauen. Jeder Einzelne hat seine eigene Wahrnehmung der präsentierten Geschichte. Aber nicht nur die Individuen konstruieren ihre eigene Geschichte, auch die Gesellschaft selbst prägt die Erinnerungen ihrer Mitglieder auf ganz besondere Weise. Dabei soll noch einmal auf das bereits angesprochene Beispiel der Bombardierung Dresdens und der Bombardierung Warschaus hingewiesen werden, welche in den jeweiligen Gesellschaften eine dominante Erinnerungsfunktion erfüllen, eine Erinnerung an das jeweils andere Schicksal ist aber kaum ausgeprägt.

Im Allgemeinen lässt sich festhalten, dass Erinnerung eine hochgradig subjektive psychische Kompetenz eines Individuums ist. Die Erinnerung stellt kein statisches System dar, sondern muss verstanden werden als eine subjektive, an die jeweils individuelle Biographie gekoppelte Konstruktion der Wirklichkeit. Ebenso wie andere physische oder psychische Aktivitäten ist die Erinnerung in kulturelle Kontexte, Lebensstile und individuelle Formen der Lebens-

gestaltung eingebunden. Somit wird von außen erheblich mitbestimmt, was erinnert bzw. was vergessen wird.

»Das Individuum ist in seinen Wahrnehmungen abhängig vom sozialen Kontext, in dem es sich bewegt.«⁴⁰

Geschichtstheoretiker haben allesamt den Verlust des kollektiven Gedächtnisses in unserer heutigen Zeit beklagt. Im Hintergrund der Individualisierung zeigt sich aber, dass das Individuum vor neue Aufgaben gestellt wird und nicht, wie man vielleicht vermuten könnte, aus der Geschichte entlassen wird. Das Individuum wird vor die Aufgabe gestellt, nicht vergessen zu dürfen, es muss aus der Vielzahl von Erinnerungsangeboten auswählen und sich innerhalb normativer Kontexte positionieren. Die womöglich größte Aufgabe ist aber die Definition eines eigenen Standpunktes, welcher auch gegenüber Anderen artikuliert werden muss.

Prägend für die Erinnerungskultur der Zweiten Moderne ist eine tendenzielle Auflösung des gemeinsamen Erinnerns. Ursachen hierzu lassen sich in den vielfältigen Lebensstilen und Lebensformen finden, die eine unsichere Grenze zwischen einem *Wir* und *die Anderen* entstehen lassen. Die fortschreitende Individualisierung lässt keine Positionierung durch ein kollektives Gedächtnis mehr zu, da sicher geglaubte Orientierungen mehr und mehr in Zweifel gezogen werden, wobei hier dem Museum auch eine bedeutende Rolle zukommt, da es mit seinen Ausstellungen speziell solche Orientierungshilfen hinterfragen und auch in Zweifel ziehen kann. Mit derartigen Hinterfragungen eröffnen sich neue Netzwerke der Zusammengehörigkeit, welche dann wiederum für die Individuen Orientierungshilfen bieten können. Die Inszenatorischen Ausstellungsgestaltungen der modernen Museen fordern die Besucher mittels Diskursen dazu auf, Eigenverantwortung für die Geschichte zu übernehmen und aus der Erinnerungsflut selbstständig auszuwählen. Es wird versucht, jenes Abhängigkeitsverhältnis offen zu legen, welches aus der Tatsache erwächst, dass die eigene Wahrnehmung stets durch Andere konstituiert ist. Ausstellungen präsentieren sich daher als ein Patchwork an Interpretationen und Sichtweisen. Erinnern und das Erlebnis von Geschichte wird somit

vielseitig und lässt ein persönliches Erleben zu. Die Vielfältigkeit von individuellen Lebenserfahrungen trifft somit in der Ausstellung auf eine mehrschichtige Darstellungsweise, die wiederum sehr persönliche Zugänge ermöglicht.

Wie schon angesprochen war bis etwa Mitte des 18. Jahrhunderts der Begriff der *Geschichte* noch fremd. Erst die Moderne erzeugte die Vorstellung von *Geschichte*. An Stelle dieses zeitlichen Ganzen, welches Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft umgreift, gab es nur einzelne Geschichten, jedoch nicht die Idee von *der Geschichte*, welche eine tatsächliche Einheit des zeitlichen Wandels der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verkörperte.

Der Übergang in die Zweite Moderne erzeugt eine Veränderung in Bezug auf die moderne Vorstellung von *Geschichte*, welche nun als »eurozentrische Ideologie ohne Erfahrungsgrundlage«⁴¹ betrachtet wurde.

Die Vorstellung, dass es so etwas wie einen einzigen und übergreifenden historischen Prozess der Entwicklung der Menschheit gibt, wird vom Geschichtsverständnis der Zweiten Moderne verneint. *Die Geschichte* wird als eine rein fiktionale Vorstellung empfunden.

Das historische Denken der Moderne stattete das menschliche Handeln mit einer orientierenden Vorstellung des zeitlichen Wandels aus, das als Richtungsbestimmung für die bevorstehenden Veränderungen der Welt fungierte und dazu auch noch kollektive Identität bildete. Diese Orientierungsfunktion verliert sich beim Übergang in die Zweite Moderne. An ihre Stelle tritt nun die historische Imagination. Die wirkliche Entität, *die Geschichte* wird von Elementen des Fiktiven konstituiert. Geschichte kann nicht mehr als Handlungsorientierung für praktisches Handeln dienen. Nichtsdestoweniger existiert aber auch weiterhin eine Orientierungsfunktion. Dies betrifft eine Orientierung des menschlichen Lebens, vergleichbar mit Träumen. Eine Erkenntnis der Psychoanalyse war, dass der Mensch Träume braucht, um mit der Wirklichkeit klarzukommen. Der deutsche Historiker und Kulturwissenschaftler, Jörn Rüsen, sieht in der Geschichtstheorie der Postmoderne diese Orientierungsfunktion, welche sozusagen eine Kompensation für die negativen Erlebnisse der Modernisierung anbietet.

Es werden Gegenbilder zur gegenwärtigen Realität produziert und in neuen Formen der Historiographie präsentiert. Der neue Stil wird als narrativ bezeichnet, was ein klein wenig irreführend ist, da jede Form der Geschichtsschreibung dem Erzählprinzip verpflichtet ist. Erzählen im Sinne der postmodernen Historiographie meint eine Präsentation, welche Ereignisse und Handlungszusammenhänge bevorzugt. Erzählen steht über dem Erklären, lebendige Beschreibung über abstrakter Analyse, warme Empathie über kalter Theorie.⁴²

Ein weiteres Merkmal der postmodernen Historiographie ist das Auftreten der Mikrohistorie. Sie steht im absoluten Gegensatz zur Makrohistorie der Moderne. Es wird nun eine einzelne Person und nicht eine Gesellschaft dargestellt. Eine einzelne Lebensspanne, oder auch nur wenige Tage anstatt einer ganzen Epoche oder einer langfristigen Entwicklung, ein Tag und nicht ein Jahrhundert, ein kleines Dorf und nicht ein Staat oder ein Reich sind Thema einer historischen Präsentation.

Auch die Erforschung des Lebens der Menschen der Vergangenheit erlebt eine Veränderung. So schwindet das Interesse an der Rekonstruktion von strukturellen Lebensbedingungen, um somit das wirkliche Leben erklären zu können, stattdessen legt die postmoderne Geschichtsforschung Wert auf die Erfahrungen und die Interpretation der Menschen jener Zeit. Sie fragt nach der Wahrnehmung der Lebensbedingungen durch die Menschen selbst, die ihnen unterworfen waren. Der schon kurz angesprochene Begriff der *Oral History* bezeichnet diesen neuen Zugang zur Erfahrung und Deutung des Menschen.

Die postmoderne Kritik am Konzept von *der Geschichte* verweist auf eine ideologische Generalisierung einer Geschichte zu *der Geschichte*. So sei es sinnvoller, von einer Vielzahl von Geschichten zu reden und nicht *die Geschichte* als faktische Entität anzunehmen. Aber dennoch bedarf es einer Vorstellung von der Einheit der historischen Erfahrung, da das historische Denken ansonsten in einen Relativismus führen würde. Dies klingt sehr stark nach einer Rücknahme der Ansichten der postmodernen Geschichtswissenschaft.

Jörn Rüsen fragt daher selbst:

»Wie kann man ein Konzept der Universalität historischer Entwicklungen ausarbeiten und zur gleichen Zeit zugestehen, dass es nur eine Vielzahl verschiedener Geschichten oder nur eine Multiperspektivität im historischen Denken gibt?«⁴³

Er spricht von einem Wiedergewinn der Ordnung der Geschichte durch eine Vermittlung von Moderne und Postmoderne.

Zu einer Einheit der Geschichte innerhalb der Verschiedenheit historischer Perspektiven kann es nur durch die Verwendung universeller Werte in der methodischen Operation der historischen Interpretation kommen. Die Geschichtswissenschaft braucht folglich ein leitendes, universelles Wertesystem, welches die Verschiedenheiten der Kulturen bekräftigt.

Jörn Rüsen behauptet, dass es einen fundamentalen Wert gibt, der beides leistet, der einerseits Universalität und zugleich eine Legitimation von Multiperspektivität und Differenz bietet. Er spricht in diesem Zusammenhang vom normativen Prinzip wechselseitiger Anerkennung kultureller Differenzen. Er glaubt, dass dieses Prinzip einen neuen Zugang zur historischen Erfahrung eröffnen kann, der die Einheit der Menschheit und die Einheit zeitlicher Entwicklungen mit der Vielfalt und Unterschiedlichkeit von Kulturen synthetisiert.

An diesem Punkt schließt sich wieder der Kreis zu Gegenwart und Zukunft von historischen Museen bzw. Nationalmuseen. Waren die klassischen Nationalmuseen stets darauf bedacht, einheitsstiftende Elemente zu präsentieren, indem sie Gemeinsamkeiten heraushoben, zeigt sich in der modernen Geschichtsdarstellung, dass vielmehr über eine komparative Darstellung von Unterschieden dem modernen Zugehörigkeitsempfinden entsprochen werden kann. Speziell Museen, welche eine starke europäische Prägung besitzen, müssen Konflikte, Auseinandersetzungen und Feindschaften einer Versöhnung zuführen, und dies kann weit besser über die Ausarbeitung soziokultureller Einzigartigkeiten und deren Unterschiede geschehen, denn über eine Betonung verbindender Elemente. Das Fremde bleibt nur so lange fremd und undurchschaubar, als es sich einer Erklärung und Deutung entzieht. In unserer kosmopolitischen Welt treffen komplexe Erfahrungsräume und unterschiedli-

che Erwartungshorizonte widerspruchsvoll aufeinander. In der transnationalen Begegnung ist es sicherlich die Differenz und nicht die Einheit, welche diesen Erfahrungsraum kennzeichnet. Mit den Worten von Rosmarie Beier-de Haan lässt sich dies auf die Rolle der Museen folgendermaßen zusammenfassen:

»Vergleichende Geschichtsbetrachtung, das komparative Vorgehen, bedeutet ja nicht nur Gemeinsamkeiten und Unterschiede herauszuarbeiten, sondern auch - und das macht eigentlich erst das Spezifische aus - die Verknüpfungen, das aufeinander Bezogene [...] zu betrachten. In diesem vorwärts weisenden Sinne könnten Museen eines Tages Bestandteil der transnationalen Ordnung der kulturellen Formen sein.«⁴⁴

- 1 Le Goff, zitiert nach: Hinz, Hans-Martin (Hrsg.): ICAH '96 Jahrestagung. Museen nach dem Ende des Kalten Krieges. Neuanfänge. Probleme. Neue Horizonte?; Berlin; 1996; S. 29.
- 2 Dieter Vorsteher ist Sammlungsdirektor des Deutschen Historischen Museums (DHM) in Berlin und Stellvertreter des Präsidenten der Stiftung Deutsches Historisches Museum Berlin.
- 3 Vorsteher, Dieter: Das Deutsche Historische Museum in Berlin. In: Hinz, Hans-Martin (Hrsg.): ICAH '96 Jahrestagung. Museen nach dem Ende des Kalten Krieges. Neuanfänge. Probleme. Neue Horizonte?; Berlin; 1996; S. 42.
- 4 So muss auch speziell auf die, durch Migration hervorgerufene Umgestaltung der Gesellschaft im Musealen Rahmen eingegangen werden.
- 5 Während ihrer Arbeit am Science Museum in London konzentrierte sich die Sozial-Anthropologin Sharon Macdonald auf die Rolle des Museums als soziale Institution in der öffentlichen Kulturlandschaft. Sie versteht das Museum als eine Schlüsselinstitution für das Verständnis der modernen Kultur. Gemeinsam mit Kollegen aus den Bereichen Archäologie und Museologie gründete sie die Forschungsgruppe CHIMERA (Cultural Heritage, Identity and Memory Research Axis).
- 6 Macdonald, Sharon J.: Nationale, postnationale, transkulturelle Identitäten und das Museum. In: Beier, Rosmarie: Geschichtskultur in der Zweiten Moderne; Frankfurt am Main; 2000; S. 123 - 144.
- 7 Man vergleiche hierbei die Theorie des kollektiven Gedächtnisses von Jan Assmann. (beispielsweise: Assmann, Jan & Hölscher, Tonio (Hrsg.): Kultur und Gedächtnis; Frankfurt am Main; 1988.)
- 8 Eine klare Festlegung einer Identität ist meist sehr schwierig, da in der Regel stets eine Gleichzeitigkeit von mehreren Identitätsebenen vorherrscht.
- 9 Gerade die Komplexität in Bezug auf die Identität nimmt in unserer Gesellschaft immer mehr zu, da sich verschiedenste Identitätsebenen überlagern und parallel zueinander existieren.
- 10 Auf diese Herausforderungen reagiert besonders gut die Form der Hypertextgeschichte.
- 11 Gemeint ist hierbei primär die Generation der Zeitzeugen aus der Zeit des Zweiten Weltkrieges.
- 12 Beier, Rosmarie: Post-national, transnational, global? Zu Gegenwart und Perspektiven historischer Museen. In: Hinz, Hans-Martin (Hrsg.): Das Museum als Global Village. Versuch einer Standortbestimmung am Beginn des 21. Jahrhunderts; Frankfurt am Main; 2001; S. 48.
- 13 Rosmarie Beier-de Haan lehrt seit 2003 am Institut für Geschichte und Kunstgeschichte der Technischen Universität Berlin Neuere Geschichte und ist darüber hinaus als Sammlungsleiterin und Ausstellungskuratorin des Deutschen Historischen Museums Berlin tätig.

- In verschiedenen Publikationen geht sie der Frage nach der gestiegenen Faszination von Geschichte und den Gründen der vielfältigen neuen Formen der Erinnerung nach. Sie ist Vorstandsmitglied des ICOM Deutschland und der IAMH (International Association of History Museum).
- 14 Beier, Rosmarie: Post-national, transnational, global? Zu Gegenwart und Perspektiven historischer Museen. In: Hinz, Hans-Martin (Hrsg.): Das Museum als Global Village. Versuch einer Standortbestimmung am Beginn des 21. Jahrhunderts; Frankfurt am Main; 2001; S. 54.
 - 15 Assmann, Aleida: Auf dem Weg zu einer europäischen Erinnerungskultur; Vortrag im Zuge der Wiener Vorlesungen; Wien; 30. 03. 2009.
 - 16 Die so genannte Faulenbach-Formel wurde zur Leitlinie im Umgang mit den beiden Diktaturen in Deutschland. Vergleiche dazu: Faulenbach, Bernd: Probleme des Umgangs mit der Vergangenheit im vereinten Deutschland. Zur Gegenwartsbedeutung der jüngsten Geschichte. In: Weidenfeld, Werner (Hrsg.): Deutschland. Eine Nation - doppelte Geschichte. Materialien zum deutschen Selbstverständnis; Köln; 1993; S. 190.
 - 17 Assmann, Aleida: Auf dem Weg zu einer europäischen Erinnerungskultur; Vortrag im Zuge der Wiener Vorlesungen; Wien; 30. 03. 2009.
 - 18 Dabei geht es nicht darum, Täter und Opfer gleichzusetzen, oder gar die Täter zu glorifizieren. Vielmehr wird versucht, die Hintergründe und die Motivation der Täter verstehen zu lernen, um in Zukunft derartige Entwicklungen vermeiden zu können.
 - 19 Vergleiche die von Ulrich Beck betreute, im Frankfurter Suhrkamp Verlag erschienene Reihe Edition Zweite Moderne.
 - 20 Hermann Lübke (ebenso wie Odo Marquard, Schüler von Joachim Ritter) geht unter anderem der kompensatorischen Funktion der Herausbildung eines historischen Sinns nach, der sich nach seiner Meinung besonders in den Geisteswissenschaften, aber auch in Phänomenen wie Musealisierung oder Denkmalschutz äußert.
 - 21 Der Begriff der Zweiten / Reflexiven Moderne, wie er vom Soziologen Ulrich Beck verwendet wird, betrachtet die Moderne unter anderen Gesichtspunkten als beispielsweise Jean-François Lyotard, ein maßgeblicher Theoretiker der Postmoderne. Für Beck stellt die Zweite Moderne keinen Bruch mit der Moderne dar, sondern eine reflexive, auf Kontinuität basierende Weiterentwicklung. Er versteht die Gesellschaft als eine, die auf dem Boden der Moderne steht und sich darauf weiterentwickelt. Lyotard im Gegensatz dazu betrachtet die Moderne als vergangen und betont den Bruch zwischen der modernen Gesellschaft und der Gegenwartskultur.
 - 22 Beier-de Haan, Rosmarie: Erinnernte Geschichte - Inszenierte Geschichte; Frankfurt am Main; 2005; S. 15.
 - 23 Hier sei kurz auf die, im Abschnitt III 4. (*Veränderte Darstellungsformen im*

- Museum*) beschriebene, inszenatorische Präsentationsweise im Museum verwiesen.
- 24 Beier-de Haan, Rosmarie: *Erinnerte Geschichte - Inszenierte Geschichte*; Frankfurt am Main; 2005; S. 20.
- 25 Lübke, Hermann: *Zeit-Verhältnisse. Zur Kulturphilosophie des Fortschritts*; Graz; 1983; S. 37.
- 26 Beier-de Haan, Rosmarie: *Erinnerte Geschichte - Inszenierte Geschichte*; Frankfurt am Main; 2005; S. 20.
- 27 Beier, Rosmarie: *Geschichtskultur in der Zweiten Moderne*; Frankfurt am Main; 2000; S. 13 - 17.
- 28 Beck, Ulrich: *Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus- Antworten auf Globalisierung*; Frankfurt am Main; 1997; S. 26.
- 29 Ebd. S. 27.
- 30 Ebd. S. 30.
- 31 Der Ausdruck ›Your office is where you are‹ trifft speziell in unserer Gesellschaft auf eine Vielzahl von Personen zu. Einer Arbeit nachgehen heißt heutzutage häufig wortwörtlich Arbeitsmöglichkeiten nachzureisen. Dorthin, wohin das Kapital die Arbeitsplätze verlagert. Vergleiche hierzu Heindl, Gabu (Hrsg.): *Arbeit Zeit Raum. Bilder und Bauten der Arbeit im Postfordismus*; Wien; 2008.
- 32 Beier-de Haan, Rosmarie: *Erinnerte Geschichte - Inszenierte Geschichte*; Frankfurt am Main; 2005; S. 29.
- 33 Ebd. S. 31.
- 34 Marquard, Odo: *Apologie des Zufälligen. Philosophische Studien*; Stuttgart; 1986; S. 105.
- 35 Jan Assmann: *Körper und Schrift als Gedächtnisspeicher. Vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis*. In: Csáky, Moritz & Stachel, Peter (Hrsg.): *Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive. Teil 1: Absage an und Wiederherstellung von Vergangenheit. Kompensation und Geschichtsverlust*; Wien; 2000; S. 204.
- 36 Beier-de Haan, Rosmarie: *Erinnerte Geschichte - Inszenierte Geschichte*; Frankfurt am Main; 2005; S. 39.
- 37 Nach Drescher, Bettina: *Objekte / Texte / Inszenierungen. Zur Theorie und Praxis musealer Wirklichkeitskonstruktionen*; Diplomarbeit; Graz; 1999; S. 42.
- 38 Der Spielfilm *Schindlers Liste*, nach dem gleichnamigen Roman (im Original *Schindler's Ark*) von Thomas Keneally, wurde im Jahr 1993 erstmals ausgestrahlt.
- 39 Nach Hauser, Sigrid: *Die Stadt zwischen Erinnerung und Gedächtnis: Fragen an den Judenplatz*. In: Mörtenböck, Peter & Mooshammer, Helge (Hrsg.): *Visuelle Kultur. Körper, Räume, Medien*; Wien; 2003; S. 159.
- 40 Beier-de Haan, Rosmarie: *Erinnerte Geschichte - Inszenierte Geschichte*; Frankfurt am Main; 2005; S. 121.
- 41 Rüsen, Jörn: *Über die Ordnung der Geschichte. Die Geschichtswissenschaft in der Debatte über Moderne, Postmoderne und Erinnerung*. In: Borsdorf, Ulrich & Grütter, Heinrich Theodor (Hrsg.): *Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum*; Frankfurt am Main; 1999; S. 91.
- 42 Ebd. S. 94.
- 43 Ebd. S. 99.

- 44 Beier-de Haan, Rosmarie: *Erinnerte Geschichte - Inszenierte Geschichte*; Frankfurt am Main; 2005; S. 93.

II GEDÄCHTNIS UND ERINNERUNG

1 Kollektives Gedächtnis61

1.1 Das kommunikative Gedächtnis.....62

1.2 Das kollektive Gedächtnis65

1.3 Das kulturelle Gedächtnis66

2 Gedächtnisrituale70

3 Die Mnemonik - Erinnerungskunst.....75

4 Der moderne historische Sinn83

4.1 Kompensationstheorien84

4.2 Kompensationsfunktion der Musealisierung.....95

Die Begriffe Gedächtnis und Erinnerung sind eng miteinander verknüpft. Erinnerung wird beispielsweise als ein, im Gedächtnis bewahrter Eindruck verstanden. Die deutsche Sprache erlaubt ein weit breiteres Spektrum an Bedeutungszuschreibungen für die Begriffe Gedächtnis und Erinnerung, als beispielsweise *memoria*, *memory* oder *Mémoire*.¹ In der kulturwissenschaftlichen Diskussion nehmen Untersuchungen zu Ursachen und Funktion von Gedächtnis und Erinnerung einen immer breiteren Rahmen ein. Die seit dem 19. Jahrhundert immer stärker wahrnehmbare Veränderung der Lebenswelt beeinflusst das gestiegene Interesse an der Gedächtnisforschung. Darüber hinaus muss sich unsere Gesellschaft mit den traumatischen Erfahrungen des Holocaust auseinandersetzen, welche zu einer kontinuierlichen Erinnerung verpflichten. Aber wo liegen die Ursachen des Interesses an Historischem? So fragt beispielsweise der britische Soziologe John Urry:

»Weshalb interessiert uns die Vergangenheit? Weshalb blicken wir zurück? Da wir nichts an alledem ändern können, was vor dem Heute geschehen ist, frag sich, weshalb die Vergangenheit überhaupt von Relevanz ist.«²

Wäre es nicht sinnvoller, den Blick einfach nur in die Zukunft zu richten und zu versuchen, auf diese Einfluss zu nehmen? So einfach diese Frage zu sein scheint, ist doch eine zufrieden stellende Antwort sehr schwer zu finden.

»Wir Menschen erinnern uns, manche besser, manche schlechter, aber es geschieht durchweg in eigentümlich täuschender Weise: unscharf, unbeständig und lückenhaft, phantasiedurchsetzt, diverse, doch reale Erlebnisse verschmelzend, unzuverlässig und in erschreckendem Ausmaß falsch. Ohne Betrugsabsicht verbreiten wir Unzutreffendes.«³

Nach Ansicht des deutschen Historikers Johannes Fried stellt der Begriff *Gedächtnis* einen psychologischen Hilfsbegriff dar, welcher die Summe individueller Hirnaktivitäten bezeichnet, die auf die Enkodierung, Bewahrung, den Wiederabruf und das Vergessen sinnlicher und neuronaler Informationen gerichtet sind. Dies sind beispielsweise Sinneseindrücke, Körpermotorik,

Wahrnehmungen, Lernprozesse, Bewusstsein oder sonstige Erfahrungen. Die genaue Funktionsweise ist im Einzelnen nicht bekannt. Es gibt kein spezielles Zentrum im Gehirn, welches diese Leistungen hervorbringt, stattdessen wirkt das gesamte Gehirn im Verbund.

Kurz gesagt versteht man unter Gedächtnis die Fähigkeit, aufgenommene Informationen zu behalten, zu ordnen und wieder abzurufen. Die Fähigkeit des Menschen, sich zu erinnern wird in der Wissenschaft schon seit längerem untersucht. Die Erinnerungsfähigkeit wird hierbei in eine Vielzahl von Gedächtnisarten unterteilt.⁴ Das Gedächtnis ermöglicht es dem Menschen, sich in seiner Umgebung immer besser zurechtzufinden und im Laufe des Lebens dazuzulernen. Neben diesen lebenswichtigen Prozessen gibt es aber auch noch einen sozialen Aspekt des Gedächtnisses, auf welchen im Folgenden ein wenig näher eingegangen werden sollte, da diese Form des Gedächtnisses prägend für die Erinnerungskultur unserer Gesellschaft und folglich auch für die Museen und ihre Ausstellungen ist.

1 Kollektives Gedächtnis

Das Gedächtnis basiert grundsätzlich auf zweifacher Basis, einerseits neuronal und andererseits sozial. Verletzungen der neuronalen Basis können das Gedächtnis schädigen. Sie stellt sozusagen die Hardware des Gedächtnisses dar, welche stärker oder schwächer ausgebildet sein und durch Training individuell perfektioniert werden kann. Das »Befüllen« dieser Anlagen bestimmt der Umgang mit Anderen. Sprache, Handeln, Kommunikation und affektive Bindungen an die Konstellationen des sozialen Lebens konditionieren das Gedächtnis individuell.

Ebenso wie Sprache, Bewusstsein und Persönlichkeit ist das Gedächtnis auch ein soziales Phänomen. Die Erinnerung bringt Ordnung und Struktur in unser Innenleben. Die so entstandene Ordnung ist sehr stark durch unser soziales Umfeld geprägt; so stellte beispielsweise Maurice Halbwachs⁵ fest, dass Menschen, welche in völliger Einsamkeit aufwachsen, Schwierigkeiten haben, zwischen geträumten und erlebten Szenen zu unterscheiden.⁶ Das individuelle

Gedächtnis, welches in einen sozialen Rahmen (Halbwachs unterscheidet dabei in Familie, Religion und soziale Klasse) eingebunden ist, interagiert mit dem kollektiven Gedächtnis. Sowohl Individuum, als auch Gemeinschaft haben eine gleichbedeutende Funktion, da die Denkweise eines Einzelnen nicht wirklich verstanden werden kann, solange sie nicht in den Rahmen eines kollektiven Gedächtnisses einer Gruppe eingeordnet wird. Veränderungen in der Gesellschaftsstruktur sind, der Theorie Halbwachs' folgend, vom sozialen Gedächtnisrahmen abhängig, wobei Halbwachs dem Vergessen eine ebenso große Bedeutung zukommen lässt, wie dem Erinnern.⁷

Bemerkenswert ist, dass der strukturierende Einfluss unseres sozialen Lebens mit Normen und Werten auch auf unsere privaten Erinnerungen Auswirkungen auslöst, woraus sich keine einfache Unterscheidung zwischen *sozialem* und *individuellem* Gedächtnis ergibt.

Die Idee des kollektiven Gedächtnisses wurde von Maurice Halbwachs entwickelt, und findet in jüngster Zeit, nicht zuletzt durch die Studien von Jan und Aleida Assmann, in verschiedenen Disziplinen seine Anwendung. Halbwachs beschreibt in seinem *Mémoire collective* die kollektive Gedächtnisleistung einer Gruppe, welche die Grundlage für eine Kommunikation zwischen deren Mitgliedern bildet. Ebenso wie sich bei Individuen ein individuelles Gedächtnis einstellt, ist auch eine Gruppe in der Lage, ein gemeinsames, kollektives Gedächtnis entstehen zu lassen. Halbwachs unterscheidet grundsätzlich in *individuelles* und *kollektives* Gedächtnis.

1.1 Das kommunikative Gedächtnis

In Anlehnung an den, von Maurice Halbwachs, entwickelten Begriff des *individuellen* Gedächtnisses haben Jan und Aleida Assmann den Begriff des *kommunikativen/sozialen* Gedächtnisses erarbeitet. Prägend für den Begriff ist die Tatsache, dass sich das kommunikative Gedächtnis im Zusammenleben der Menschen untereinander ausbildet, wobei die Kommunikation hierbei eine Grundvoraussetzung darstellt. Kommunikation beinhaltet Emotion, welche der Erinnerung Prägnanz und Horizont verleiht, denn ohne Prägnanz

würden sich die Erinnerungen nicht in unser Gedächtnis einprägen und ohne Horizont besäßen sie keine Relevanz innerhalb einer bestimmten kulturellen Welt.⁸ Ein soziales Gedächtnis entsteht unweigerlich dadurch, dass man nach der Geburt in eine menschliche Gemeinschaft hineinwächst. Architektur spielt im Zusammenhang mit dem kommunikativen Gedächtnis eine sehr bedeutende Rolle, was auch am Beispiel des ehemaligen Berliner Stadtschlosses bzw. des ehemaligen Palast der Republik zu sehen ist (Abb. 17). Aber auch Alltagsgegenstände oder urbane Topographien, wie zum Beispiel Straßennamen sind sehr deutliche Zeichen des kommunikativen Gedächtnisses. Dabei zeigt sich auch, dass sich dieses in relativ kurzen Zeitabständen verändern, bzw. verschwinden kann. Man denke dabei nur an die Umbenennung von Straßenbezeichnungen (Abb. 18) oder den Abriss von Gebäuden.

Die Sozialisation ermöglicht es uns zu erinnern. Andererseits ermöglicht die Erinnerung aber auch unsere Sozialisation. Sie ist sowohl Grundlage, als auch eine Funktion des Gedächtnisses. Das Gedächtnis baut sich nicht nur im Zuge der Sozialisation selbst auf, sondern es wird den Menschen auch anezogen.

Nachdem es ein Grundbedürfnis jedes Menschen ist, Zugehörigkeit zu erlangen, kann man den Gedanken des *kommunikativen* Gedächtnisses weiterführen und daraus das so genannte *Bindungsgedächtnis* entwickeln. Das Zugehörigkeitsstreben stellt die Basis für das Bindungsgedächtnis dar, welches speziell in einer sozialen Gruppe von hoher Bedeutung ist. Dieses Bindungsgedächtnis kann einerseits von der Kultur selbst ausgelöst werden - die Kultur stellt dabei lediglich ein System von Werten und Normen, Regeln und Riten dar, die dazu bestimmt sind, das Individuum auf die entsprechenden Ziele und Funktionen hin abzurichten. Andererseits kann das Bindungsgedächtnis auch aus dem Individuum selbst entstehen, basierend auf der natürlichen Bindungsangewiesenheit des Menschen.⁹



Abb. 17: Stadtschloss Berlin (1945/1950); Palast der Republik (1976).

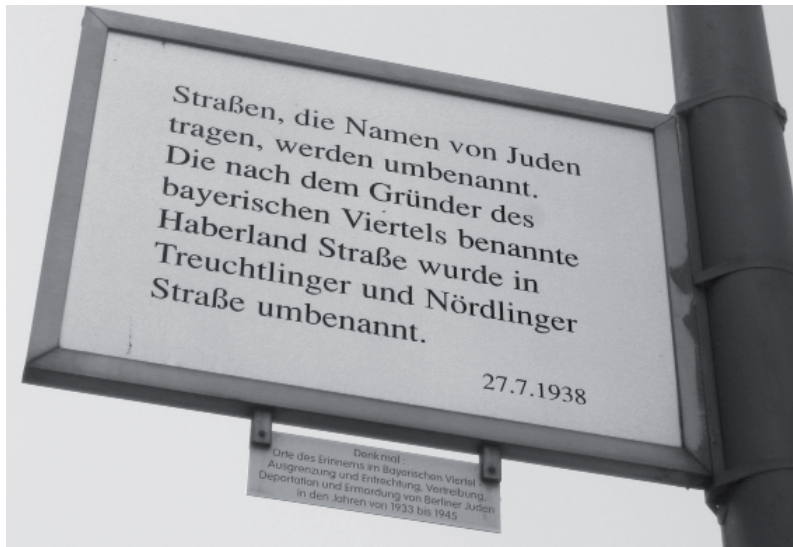


Abb. 18: Kommunikatives / soziales Gedächtnis schreibt seine Signatur in Alltagsgegenstände, Architektur und urbane Topographie, wie beispielsweise Straßennamen.

1.2 Das kollektive Gedächtnis

Als wichtigsten Unterschied zwischen *kommunikativem* und *kollektivem* Gedächtnis kann der Faktor Zeit gesehen werden. *Kollektives* Gedächtnis ist stabil und darauf angelegt, längere Zeiträume zu überdauern. Dieser Unterschied basiert grundsätzlich in den unterschiedlichen Gedächtnismedien, so ist beispielsweise das wichtigste Gedächtnismedium des *kommunikativen* Gedächtnisses die Sprache / das Gespräch. Solange eine Gruppe sich über Erfahrungen immer wieder austauscht, solange besteht ein *kommunikatives* Gedächtnis. Der Tod beendet meist das *kommunikative* Gedächtnis.

Im Unterschied dazu zeichnet sich das *kollektive* Gedächtnis durch kollektive Bindungen und Verpflichtungen, welche sich der Einzelne zu Eigen machen muss, aus. Das *kollektive* Gedächtnis, mit der Aufgabe kollektive Identität zu vermitteln, kann auch als eine Form des *Bindungsgedächtnisses* verstanden werden. Individuelle Versprechen und Verpflichtungen des Einzelnen gegenüber der Gesellschaft stehen kollektiven Verpflichtungen, welchen sich der Einzelne einordnet, gegenüber. Auch das kollektive Gedächtnis muss, vergleichbar dem kommunikativen Gedächtnis, erst erzeugt werden. Weder eine Gruppe, noch gar eine Kultur *hat* ein Gedächtnis. Der Mensch an sich ist nach wie vor der einzige Träger des Gedächtnisses.

»Wissen ist aktualisierbare Erfahrung[...]; kulturelle Erfahrung aber ist bewusst gewordenes Erlebnis. Unmittelbar erfahren indessen kann immer nur ein Individuum, Kollektive partizipieren durch den Austausch individueller Erfahrungen an diesen; doch nur das Kollektiv kann Wissen über die Zeiten retten und dem kulturellen Gedächtnis anvertrauen.«¹⁰

Diese tradierende Fähigkeit stellt keineswegs eine Selbstverständlichkeit dar. Sie setzt voraus, dass wir uns in fremde Erfahrungen hineinversetzen und diese wie eigene Erfahrungen verwerten. Außerdem müssen wir uns diese Erfahrung unabhängig von ihrem aktuellen Anlass wieder vergegenwärtigen können, auch wenn das auslösende Ereignis schon lange zurück liegt oder gar

schon vergessen wurde. Johannes Fried bezeichnet diese Fähigkeit als kulturelle Transmission, welche die Weitergabe von Erfahrungen, das Lernen und Lehren menschlicher Welterfassung, das menschliche Wissen schlechthin beschreibt. Die historischen Erfahrungen werden von den konkreten Umständen ihrer Entstehung losgelöst und zu zeitenthobenen Geschichten transformiert. Damit können sie auch von Generation zu Generation weitergegeben werden. Wie lange diese Überlieferung anhält, hängt davon ab, ob sie gebraucht werden. Ihrer Bestandsdauer hängt folglich nicht von ihren Trägern ab, sondern davon, dass sie dysfunktional werden. Dazu meint der Ethnologe Michael Tomasello, dass die Evolution jene Gabe der kulturellen Transmission, der Tradierung von Erinnerungen in das eine Prozent der Gene gepackt hat, welches uns von den Schimpansen unterscheidet.¹¹

Durch diese kulturelle Transmission ist eine schier grenzenlose, weil zeitresistente Mehrung des Wissens möglich. Kollektives Gedächtnis wird beispielsweise durch die Teilnahme an Riten erzeugt. Hierzu schreiben oft nationale Feiertage gewisse Handlungsweisen vor, wie beispielsweise Tage der Freude (z.B. 4. Juli in den USA, Abb. 19) oder auch Tage der Trauer (beispielsweise Yom HaShoah¹² in Israel).

1.3 Das kulturelle Gedächtnis

Die von Jan Assmann angestrebte Unterscheidung zwischen *kommunikativem* und *kulturellem* Gedächtnis lässt sich nur schwer als Definition betrachten, da es keine klare Abgrenzung zwischen beiden Formen des Gedächtnisses gibt. Die Grenzen verlaufen oftmals fließend, weshalb eine wissenschaftlich eindeutige Festlegung nur bedingt möglich ist.

Er versteht unter dem Begriff des *kulturellen* Gedächtnisses den jeder Epoche und Gesellschaft eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchswerten, wie z.B. Texte, Bilder und Riten, mit deren Pflege sie ihr Selbstbild stabilisiert. Darüber hinaus prägt das kulturelle Gedächtnis ein kollektiv geteiltes Wissen über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewusstsein von Eigenheit



Abb. 19: Festparade als Teil des kollektiven Gedächtnisses zu den Feierlichkeiten im Rahmen des Unabhängigkeitstages (4. Juli) in den USA.



Abb. 20: Der Arc de triomphe, Paris.

und Eigenart stützt. Um in das *kulturelle* Gedächtnis Eingang zu finden, muss zuerst die Hürde zwischen der individuellen Erfahrung und der Wissensaufnahme durch Andere bzw. durch ganze Kollektive überwunden werden. Das *kulturelle* Gedächtnis zeichnet sich aus durch gewisse Fixpunkte, wie zum Beispiel schicksalhafte Ereignisse der Vergangenheit, deren Erinnerung einerseits durch kulturelle Formung (Texte, Riten, Denkmäler) und andererseits durch institutionalisierte Kommunikation (Rezitation, Begehung, Betrachtung) wach gehalten wird.¹³

Großstädte sind in der Regel voller Orte des kulturellen Gedächtnisses, da diese in der Vergangenheit meist zur Konstruktion nationaler Identität verwendet wurden. Im Verlauf der Zeit verlieren diese Orte aber häufig an Bedeutung bzw. werden mit neuer Bedeutung behaftet. So zitiert beispielsweise Klaus Schüle in seinem Buch »Paris - Die kulturelle Konstruktion der französischen Metropole« eine Schlagzeile des *Figaro* aus dem Jahre 1919 zum Triumphbogen in Paris (Abb. 20):

»Triumphbogen! Wir sprachen diesen Namen besinnungslos aus, ohne zu überlegen, was er bedeutete, ohne daran zu denken, daß er in den Strahlen der Sonne von Austerlitz errichtet wurde.«¹⁴

Als im November 1920 das Grabmal des unbekannten Soldaten unter dem Triumphbogen errichtet wurde, erlangte der Triumphbogen eine Wiederaufführung seines ursprünglichen Sinnes. *Kulturelles* Gedächtnis bedarf somit stets einer Re-kontextualisierung, da es sonst nach und nach verschwindet.

Die Vergangenheit als solche kann nicht bewahrt werden - »kein Gedächtnis vermag eine Vergangenheit als solche zu bewahren«¹⁵ - sondern nur das von ihr bleibt, was die Gesellschaft mit ihrem gegenwärtigen Bezugsrahmen rekonstruieren kann. Das kulturelle Gedächtnis bezieht sich zwar auf Fixpunkte in der Vergangenheit, allerdings werden diese Fixpunkte stets in Beziehung zur Gegenwart gesetzt, in eine aneignende, auseinandersetzen- de, bewahrende und verändernde Beziehung.

Hierbei interagieren beide Seiten - das Individuum und das Kollektiv - in lebhafter Wechselwirkung. Tradiertes Wissen wird dadurch nicht bloß dauer-

haft behalten, quasi abgeschrieben, sondern sieht sich ständiger Erneuerung und Veränderung unterworfen.

Das Gedächtnis des Willens, also das, woran wir denken, was wir nicht vergessen wollen, ist sehr stark durch ein Zusammenspiel von Symbolik und Erinnerung geprägt. Hierfür schaffen wir uns Gedächtnisbrücken, angefangen vom berühmten Knoten im Taschentuch bis zum nationalen Denkmal. Auch Gedächtnisorte, an denen die Erinnerung ganzer Nations- und Religionsgemeinschaften haften, gehören zu den Gedächtnisbrücken. Jan Assmann beschreibt dies folgendermaßen:

»Denkmäler, Riten, Feste, Bräuche, kurz: der gesamte Umfang dessen, was Halbwachs Tradition nannte [...], läßt sich als ein System von Gedächtnisstützen verstehen, das es dem einzelnen, der in dieser Tradition lebt, ermöglicht, dazuzugehören, das heißt, sich als Mitglied einer Gesellschaft im Sinne einer Lern-, Erinnerungs- und Kultur-gemeinschaft zu verwirklichen.«¹⁶

Um das Gedächtnis über längere Zeit aufrecht zu erhalten bedarf es folglich einer Stütze, welche die Erinnerung wieder aufleben lässt. Diese Mechanismen funktionieren sowohl im individuellen, als auch im kollektiven Bereich. Das kulturelle Gedächtnis besteht aus einer Vielzahl kodifizierter Zeichen, welche wir in Kombination mit allgemeinem und spezialisiertem Wissen über Bildungsinstitutionen aufnehmen. Im Unterschied zu allgemeinem bzw. spezialisiertem Wissen eignen wir uns Inhalte des kulturellen Gedächtnisses nicht dazu an, um sie zu »beherrschen«, sondern um sie zu einem Element unserer Identität zu machen.¹⁷

2 Gedächtnisrituale

Eine sehr alte überlieferte Gedächtnisstütze für ein kollektives Gedächtnisritual wurde in den Staatsarchiven von Ninive gefunden.

Untertanen und Vasallen des assyrischen Reichs sollten von König Asarhaddon auf den zum Thronfolger bestimmten Assurbanipal vereidigt werden. Dazu sind sie in die Hauptstadt gekommen, um hier ihren Eid zu leisten. In dieser Umgebung, wo alles an die Macht des Königs erinnert, werden sie ihren Eid nicht so leicht vergessen, jedoch wenn sie in ihre Dörfer und Städte zurückgekehrt sind, werden ihre Erinnerungen verblassen und die politischen Verpflichtungen verblassen. Um diesem Gedächtnisschwund aufgrund der veränderten Rahmenbedingungen vorzubeugen, wurde ein Erinnerungsritual eingeführt, welches in regelmäßigen Abständen wiederholt werden musste. Das Ablegen des Eides wurde hierbei mit einer alltäglichen Tätigkeit mit dem Vorgang des Wassertrinkens kombiniert:

»Wasser aus einem Sarsaru-Krug gab sie ihnen zu trinken, ein Trinkgefäß von einem Seah füllte sie mit Wasser aus dem Sarsaru-Krug und gab es ihnen, indem sie so sagte: [...] Gehen werdet ihr in eure Städte und in euren Bezirken werdet ihr Brot essen, und vergessen werdet ihr diese eidlichen Vereinbarungen. Von diesem Wasser werdet ihr trinken und ihr werdet euch wieder erinnern und werdet beachten diese eidlichen Vereinbarungen, die ich wegen Asarhaddon gesetzt habe.«¹⁸

Auch in der Bibel finden sich Beispiele, welche Rituale beschreiben, um gewisse Bindungen, welche unter völlig anderen Bedingungen eingegangen wurden, nicht zu vergessen.

Jene Bindung, die das Volk Israel beim Auszug aus Ägypten am Sinai eingegangen ist, soll auch in neuen, besseren und anderen Lebensbedingungen nicht in Vergessenheit geraten. Hierzu verwendet Moses eine äußerst geschickte Mnemotechnik, nämlich die Schrift.

Gesetze und Verbote werden aufgeschrieben und kanonisiert, so dass fortan

nichts verändert werden kann. Der Text muss von den Schriftkundigen studiert werden um Tag und Nacht darüber nachzudenken. Jeder soll den Text auswendig beherrschen, zuhause und unterwegs darüber reden und ihn jährlich beim Laubhüttenfest vorlesen.

Bei beiden dargestellten Beispielen geht es darum, ein Bindungsgedächtnis zu erzeugen, welches auch veränderten Rahmenbedingungen standhält. Die Verwendung mnemotechnischer Verfahren (Ritual, Schrift) soll das Bindungsgedächtnis stabilisieren. Im Unterschied zum Sarsaru-Ritual, bei welchem es sich primär um eine Bindung im Sinne eines politischen Bündnisses handelt, geht das Beispiel des Deuteronomium viel weiter, indem es eine Wir-Identität zu evozieren versucht, in welcher der Einzelne in die Lern- und Erinnerungsgemeinschaft des Volkes eingebunden ist. Aus diesem Grund liegt hierbei auch dem Narrativen, der Geschichte, der Schilderung des Auszuges aus Ägypten neben den Gesetzen, dem Normativen, eine besonders große Bedeutung bei.

Im Laufe der Geschichte entwickelte sich eine Vielzahl von Techniken und Hilfsmittel zur Weitergabe und Bewahrung des Wissens. Die Einführung der Schrift als Mittel der Gedächtnisstabilisierung erweiterte die Reichweite verbaler Transmission erheblich. Dies stellte eine bedeutsame Weiterentwicklung im Bezug auf die Erinnerungskultur, da erst durch die Schrift eine Loslösung von den Rhythmen des Vergessens und Erinnerns möglich war. So mussten sich beispielsweise die assyrischen Vasallen durch den Vollzug des Sarsaru-Rituals immer wieder an die Verpflichtung erinnern lassen, welche sie ihrem König gegenüber eingegangen waren. Die Juden dagegen, als Volk des Buches sind dazu angehalten, Tag und Nacht die Tora zu studieren.

»Über dieses Gesetzbuch sollst du immer reden und Tag und Nacht darüber nachsinnen, damit du darauf achtest, genau so zu handeln, wie darin geschrieben steht.«¹⁹

In der Schrift liegt aber ein noch viel größeres Potential verborgen, so meint beispielsweise Jan Assmann, dass erst die Schrift es ermöglicht, das Bindungsgedächtnis, welches als kollektives Gedächtnis per se betrachtet werden kann, in ein Bildungsgedächtnis zu überführen. Kollektives Gedächtnis existiert

natürlich auch in nichtschriftlichen Gesellschaften. Hier, so meint Assmann, ist es aber weitaus schwieriger, die Grenze zwischen Bindungsgedächtnis und Bildungsgedächtnis, zwischen kollektivem und kulturellem Gedächtnis zu unterscheiden. Assmann spricht in diesem Zusammenhang von einem »take-off des kulturellen Gedächtnisses«²⁰ durch das Medium der Schrift, welche eine freie Verfügbarkeit von Erinnerungsbeständen und somit die Chance auf Orientierung in der Weite der Erinnerungsräume ermöglicht.

In oralen Gesellschaften deckt sich der Bestand des Gebrauchten mit dem gesamten kulturellen Gedächtnis. Bei Schriftkulturen wird auch weniger gebrauchtes, teilweise vergessenes Wissen gesammelt. Aleida Assmann schlägt hier eine Teilung des Gedächtnisses in zwei Bereiche, in das Funktions- bzw. das Speichergedächtnis vor.²¹

Dem Speichergedächtnis wohnt eine Entgrenztheit inne, da die strukturierenden, form- und horizontbildenden Prinzipien ihre Bedeutung verlieren. Unsere heutige Gesellschaft baut ihr tradiertes Wissen auf dem SpeicherGEDächtnis auf. So schreibt Goethe um 1800:

»Wer nicht von 3000 Jahren sich weiß Rechenschaft zu geben bleibt im Dunkeln unerfahren mag von Tag zu Tage leben.«²²

Goethe bezieht sich mit den 3000 Jahren auf den Zeithorizont des Abendlandes und dessen Erinnerungen, welche mit Moses oder Äneas beginnen, den beiden Auswanderern, welche ihre Vorwelt verließen, um jene Welt zu begründen, in der wir heute leben. Das Abendland rühmt sich damit, dass es nicht von Tag zu Tag leben muss, sondern im Licht eines dreitausendjährigen kulturellen Wissens.

Dieser Form des Wissens kann auch eine Gedächtnisfunktion zugesprochen werden, da es einer Gesellschaft dazu dient, Rechenschaft über ihre eigene Vergangenheit abzulegen. Damit wird verhindert, dass die Gesellschaft ohne Gedächtnis und Erinnerung von Tag zu Tag leben muss.

Das Medium der Schrift eröffnet uns einerseits den Zugang zu weit zurückliegenden Erinnerungsräumen, andererseits werden sehr schnell die Erinnerungsbestände des unmittelbar gebrauchten Vergangenheitswissens

gesprengt. Die *Tora* in Israel, das *Totenbuch* in Ägypten²³, das *Enûma elîsch*²⁴ in Mesopotamien oder die *homerischen Epen* in Griechenland bilden als normativer Text einen Kern, um welchen herum sich sehr rasch ganze Bibliotheken gebildet haben. Jene Bibliotheken waren kosmopolitisch angelegt, da in ihnen das gesamte nationale und internationale Schrifttum angesammelt werden sollte. Als frühestes Beispiel ist hierbei die Palastbibliothek von Ninive zu nennen, welche sich zur Aufgabe gesetzt hatte, als Bildungsbibliothek das ganze Wissen aus Gegenwart und Vergangenheit zu versammeln.²⁵

Die große Bedeutung der Schrift im Zusammenhang mit dem kollektiven Gedächtnis ist nicht zu verleugnen. Betrachtet man aber die Grundzüge der Mnemonik und im speziellen die Entstehung der Erinnerungskunst, worauf im Kapitel II 3. noch näher eingegangen wird, findet man immer wieder Hinweise darauf, dass mit dem Einzug der Schrift die Erinnerung partiell beschnitten wurde. So beschreibt beispielsweise Platon im seinem Werk *Phaidros* (ca. 370 v. Chr.) den Dialog zwischen Phaidros und Sokrates, wobei letzterer eine Geschichte zum mündlichen Gedächtnis und zur Angemessenheit der Schrift schildert:

»Zu Naukratis in Ägypten lebte einst ein alter Gott. Er hieß Theut [...]. Der Gott hatte viel erfunden: die Arithmetik und die Logik, die Geometrie und die Astronomie, das Brett- und Würfelspiel, vor allem aber die Schrift. König war damals über ganz Ägypten Thamos [...]. Nun zu Thamos kam eines Tages Theut, der Gott, und wies ihm seine Künste und riet dem König, sie unter seinem ganzen Volk zu verbreiten. Der König fragte zuerst nach dem Nutzen jeder Erfindung, und nachdem ihm der Gott diesen an jeder erklärt hatte, so lobte der König, was ihm gut zu sein schien. Es heißt, Thamos hätte vieles für und wider jede Erfindung dem Gotte vorgebracht, doch es ist wohl zu lang, darauf näher einzugehen. Als er aber auf die Schrift kam, da rief Theut, der Gott, gleich: »König, wenn deine Ägypter die Schrift lernen, dann werden sie weiser sein und ein besseres Gedächtnis haben. Mit der Schrift habe ich ein Mittel für beides gefunden: für die Weisheit

und das Gedächtnis. Denke! Der König erwiderte: »O du überaus kluger Theut, eine Kunst zu erfinden und den Nutzen und Schaden berechnen, die aus der Kunst für denjenigen entspringen, der sie üben will, das ist nicht dasselbe! Du bist der Vater der Schrift, aber aus Liebe zu deinem Kinde erwartest du von ihm geradezu das Gegenteil dessen, was dieses geben kann. Wer die Schrift gelernt haben wird, in dessen Seele wird zugleich mit ihr viel Vergesslichkeit kommen, denn er wird das Gedächtnis vernachlässigen. Im Vertrauen auf die Schrift werden sich von nun an die Menschen an fremden Zeichen und nicht mehr aus sich selbst erinnern. Theut, du hast ein Mittel für die Erinnerung und nicht für das Gedächtnis gefunden. Theut, du bringst deinen Schülern den Schein einer großen Weisheit und nicht die Wahrheit. Deine Menschen werden jetzt viel, sehr viel lernen, aber alles ohne zugleich darüber eigentlich belehrt zu werden; die Menschen werden dir jetzt viel zu wissen meinen, während sie nichts, nichts wissen.«²⁶

Das zuvor angesprochene Speichergedächtnis kann problemlos mit der Schilderung Platons in Zusammenhang gebracht werden. Mit Hilfe der Schrift findet nahezu jede Information Einzug ins Speichergedächtnis. Eine Filterung über den Nutzen oder die Relevanz der Information muss nicht erfolgen. Ob die Gesellschaft aufgrund des großen Speichergedächtnisses aber mehr weiß, ist zu bezweifeln. Unbestritten ist, dass die Erinnerung sukzessive »ausgelagert« wird und nur noch in den seltensten Fällen aus eigener Kraft initiiert wird. Man beachte nur wie unser alltägliches Leben von Terminplanern und elektronischen Gedächtnisstützen geprägt ist. Auch im Internet lässt sich ein deutliches Beispiel für Speichergedächtnis erkennen. Mit dem Internet eröffnet sich ein riesiger Fundus an Quellen, in dem jeder suchen, aber auch Quellen erstellen kann. Auf dem deutschen Historikertag in Dresden²⁷ beschrieb Vadim Oswalt, Professor für Didaktik der Geschichte an der Universität Giessen, das Internet beispielsweise als ein riesiges Speichergedächtnis, welches die traditionelle Quellenkritik an ihre Grenzen führt.²⁸

3 Die Mnemonik - Erinnerungskunst

Die klassische Gedächtniskunst (griechisch: mnēmōniká) war in der Antike Teil der Rhetorik und sollte es dem Redner ermöglichen, sein Gedächtnis so zu verbessern, dass er auch lange Reden mit unfehlbarer Genauigkeit frei halten konnte. Die britische Historikerin Frances A. Yates (1899 - 1981) beschäftigte sich in ihrem Werk, *The Art of Memory* (1966), mit den Hintergründen des Erinnerns. Für den Diskurs um die Mnemonik ist Yates' geschichtliche Darstellung der *ars memoria* unverzichtbar. Sie kommt in ihren Untersuchungen zu dem Schluss, dass Erinnerung stets räumlich organisiert sei.

So selbstverständlich wir heute mit Erinnerungsbrücken umgehen, so überraschender mag die Tatsache sein, dass man für die Mnemonik einen Erfinder und auch einen »genauen« Zeitpunkt definieren kann. Der Dichter Simonides soll die Prinzipien der Gedächtniskunst erstmalig bewusst verstanden und formuliert haben. Cicero beschreibt in seinem Werk *De oratore*, welches das Gedächtnis als einen der fünf Teile der Rhetorik²⁹ behandelt, die Erfindung der Gedächtniskunst.

So soll der Dichter Simonides von Keos zu Ehren seines Gastgebers (Skopas) ein lyrisches Gedicht vorgetragen haben, welches auch einen Abschnitt zum Ruhm von Kastor und Pollux beinhaltete. Skopas teilte dem Dichter mit, er werde nur die Hälfte der für das Loblied vereinbarten Summe zahlen, und die andere Hälfte solle sich der Dichter von den Zwillingsgöttern geben lassen, denen er das halbe Gedicht gewidmet hatte. Kurz darauf wurde Simonides eine Nachricht gebracht, dass draußen zwei Männer auf ihn warteten. Er verließ den Festsaal, konnte aber niemanden entdecken. In seiner Abwesenheit stürzte der gesamte Festsaal ein und begrub alle Gäste unter seinen Trümmern. Die Anwesenden wurden derart zerdrückt, dass die Angehörigen sie nicht mehr identifizieren konnten. Da sich aber Simonides daran erinnern konnten, wie sie bei Tisch gegessen hatten, konnte er den Angehörigen zeigen, welches jeweils ihr Toter war.

Eben jene Erfahrung brachte Simonides zu der Erkenntnis, dass eine planmäßige Anordnung entscheidend für ein gutes Gedächtnis sei.³⁰

Neben Cicero erwähnen auch Quintilian, Plinius, Aelianus, Ammianus, Marcellinus und Suidas den Dichter Simonides als Erfinder der Gedächtniskunst. Darüber hinaus verweist auch noch eine im siebzehnten Jahrhundert in Paros gefundene Marmortafel von etwa 264 v. Chr. auf die legendären Daten von Entdeckungen, wie beispielsweise die Erfindung der Flöte, die Einführung von Getreide durch Ceres und Triptolemos, die Veröffentlichung von Orpheus' Dichtungen und eben auch die Erfindung der Gedächtniskunst.

»Seit der Zeit da der Keaner Simonides, Sohn des Leoprepes, der Erfinder des Systems der Gedächtnishilfen, den Chorporpreis in Athen gewann und Statuten zu Ehren des Hermondios und Aristogeiton errichtet wurden, 213 Jahre [477 v. Chr.]«³¹

Abgesehen von Ciceros Werk *De oratore* sind noch zwei weitere Beschreibungen der klassischen Mnemonik überliefert, welche beide auch das Gedächtnis im Zusammenhang mit der Rhetorik beschreiben. Eine Abhandlung von Quintilian (*Institutio oratoria*) und das anonyme Werk *Ad C. Herennium libri IV*. Cicero schreibt in seinem Werk *De oratore*:

»Wir können uns dasjenige am deutlichsten vorstellen, was sich uns durch die Wahrnehmung unserer Sinne mitgeteilt und eingepägt hat; der schärfste von all unseren Sinnen ist aber der Gesichtssinn. Deshalb kann man etwas am leichtesten behalten, wenn das, was man durch das Gehör oder durch Überlegung aufnimmt, auch noch durch die Vermittlung der Augen ins Bewusstsein dringt.«³²

Das zuvor angesprochene, anonyme Werk über die Gedächtniskunst (*Ad C. Herennium*, um 86 - 82 v. Chr.), welches als Lehrbuch zu Rhetorik aufgebaut ist, stellt die einzige Verbindung zwischen der antiken, römischen Gedächtniskunst und der noch viel älteren griechischen Gedächtnislehre dar.

Es bezieht sich dabei häufig auf verlorene griechische Schriften über Rhetorik und ist die einzige erhaltene lateinische Abhandlung über dieses Thema, denn Cicero und Quintilians Ausführungen setzen die Bekanntschaft des Lesers mit dem Gedächtnis und seiner Terminologie bereits voraus. Besonders

in der antiken Welt, welche ohne Druckverfahren, ohne Papier, also ohne Möglichkeiten sich Notizen zu machen auskam, war ein geübtes Gedächtnis von besonderer Wichtigkeit. *Ad Herennium* beschreibt die fünf Aspekte der Rhetorik. Das Kapitel zum Gedächtnis beginnt folgendermaßen:

»Wir wollen nun zum Schatzhaus der Erfindungen und zum Hüter aller Teile der Rhetorik, zum Gedächtnis übergehen. Es gibt zwei Arten von Gedächtnis, ein natürliches und ein künstliches. Das natürliche Gedächtnis ist jenes, welches unserem Verstand eingepflanzt und mit dem Denken angeboren ist. Das künstliche Gedächtnis ist ein durch Übung gestärktes und gekräftigtes Gedächtnis. Ein gutes natürliches Gedächtnis kann durch dieses Unterrichtsfach gestärkt werden, und weniger Begabte können ihr schwaches Gedächtnis durch diese Kunst verbessern.«³³

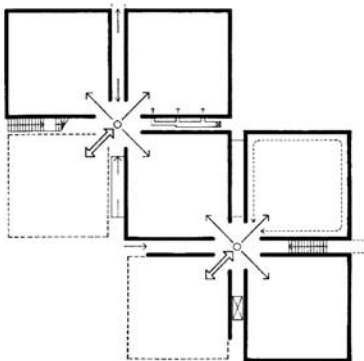
Aufgrund der historischen Einzigartigkeit dieser Abhandlung müssen alle Versuche, die klassische Gedächtniskunst zu enträtseln, auf dem Gedächtnis-Abschnitt von *Ad Herennium* aufbauen.

Das künstliche Gedächtnis besteht demnach aus Orten und Bildern. Die Bilder sind Formen, Zeichen oder Abbilder dessen, woran wir uns erinnern wollen. Die Gedächtniskunst selbst gleicht innerem Schreiben; Orte gleichen Wachstäfelchen, Bilder den Buchstaben, die Anordnung und Stellung der Bilder der Schrift und das Hersagen gleicht dem Lesen.

Quintilian beschreibt in seinem Werk *Institutio oratoria* den gängigsten Typ des mnemonischen Ortsystems, den Architekturen. Um sich im Gedächtnis eine Reihe von Orten zu bilden, erinnere er sich an ein möglichst geräumiges und komplexes Gebäude. Bilder, mit deren Hilfe der Vortrag im Gedächtnis haften soll, werden imaginär an Orte im Gebäude gestellt. Sobald das Faktengedächtnis wiederbelebt werden muss, können nun, nach Quintilian, all diese Orte der Reihe nach aufgesucht und die dort verwahrten Pfänder zurückgefordert werden. Der Redner durchschreitet folglich im Laufe seines Vortrages virtuell jenes Erinnerungsgebäude und nimmt an allen erinnerten Orten die dort abgelegten Bilder wieder auf. Eine derartige Ordnung garantiert eine



Abb. 21: Museum Abteiberg, Mönchengladbach. Die offene Grundrissstruktur eröffnet eine Vielzahl von Bewegungsrichtungen. (Hans Hollein, 1976 - 1982)



korrekte Reihung der Abschnitte, da die Gliederung durch die Reihenfolge der Orte im Gebäude festgelegt ist.

Betrachtet man beispielsweise klassische Museumsbauten, so lässt sich erkennen, dass diese stets einen vorgegebenen Weg durch das Gebäude besitzen. So liegt die Schlussfolgerung nahe, dass die architektonische Ausformulierung des Gebäudes in Einklang mit dessen Inhalt gebracht werden soll. Klassische Museen versuchten meist eine geschlossene Erzählung zu präsentieren, welche sich über einen linearen Weg auch physisch nachvollziehen lässt. Möglicherweise lassen sich aber auch Hintergründe in den seit der Antike überlieferten Mnemotechniken finden. Speziell für moderne Museen, welche sich von der großen, abgeschlossenen Erzählung zu distanzieren versuchen, gewinnt eine alternative Wegführung, eine offenere architektonische Grundstruktur (Abb. 21) mehr und mehr an Bedeutung, da gerade eine offene Erzählung nicht mit dem Prinzip des geschlossenen Rundgangs korreliert.

Grundsätzlich geht es beim eben beschriebenen Gedächtnissystem darum, Fakten als Bilder abzuspeichern und jene Bilder an Orten abzulegen. In Verbindung mit den Orten kann dann wieder auf die dort hinterlegten Bilder / Fakten zurückgegriffen werden.

Die Verknüpfung von Fakten mit Bildern lässt darauf schließen, dass dem Gesichtssinn eine besondere Bedeutung in der Mnemotechnik zukommt.

Schon Cicero betont, dass die Erfindung der Erinnerungskunst durch Simonides nicht nur auf der Entdeckung beruhte, dass Ordnung für das Gedächtnis sehr wichtig sei, sondern auch darauf, dass der Gesichtssinn der ausgeprägteste Sinn sei.³⁴ Cicero fasst die Grundprinzipien aus *Ad Herennium* prägnant zusammen:

»Es gilt deshalb, viele auffallende, deutlich abgegrenzte und durch mäßige Abstände getrennte Orte zu benützen, an Bildern aber solche, die lebendig und markant sind und die Fähigkeit haben, einen schnell anzusprechen und die Psyche zu durchdringen.«³⁵

Hier wird jener Zusammenhang zwischen Bildern und Erinnerung erläutert, dass sich in unserem Gedächtnis besondere, also nicht alltägliche Bilder

leichter festhalten. Das Verblüffende und Neue bleibt länger und leichter in unserm Verstand haften und auch aus diesem Grund erinnern wir uns oft an Begebenheiten aus unserer Kindheit.

Allen drei beschriebenen Quellen für die Mnemonik liegt derselbe Vergleich für das Einprägen von Gedächtnisbildern auf Orten mit dem Schreiben auf einer Wachstafel zugrunde.

Aristoteles verglich in der griechischen Gedächtniskunst die Bilder aus Sineiseindrücken mit dem Eindruck eines Siegels auf Wachs. Für ihn sind diese Eindrücke die Hauptquelle des Wissens. So vermutet auch Sokrates, dass es in unseren Seelen eine Wachblock gibt und dass dies die Gabe der Memoria, der Mutter der Musen sei. Und wann immer wir etwas sehen, hören oder denken, halten wir dieses Wachs unter unsere Wahrnehmung und Gedanken und prägen sie ein, ebenso wie mit wir mit dem Siegelring einen Eindruck machen.³⁶

Jan Assmann hat mit seiner Unterscheidung in gruppenbezogenes kommunikatives Gedächtnis und vom Träger losgelöstes, kulturelles Gedächtnis den Übergang von gelebter Erinnerung in eine kulturell gestützte Erinnerung beschrieben. Wenn das Erinnerungsgedächtnis der Zeitzeugen in Zukunft nicht vergessen werden soll, muss es in ein kulturelles Gedächtnis übersetzt werden. Das lebendige Gedächtnis muss also in ein mediengestütztes Gedächtnis übergehen. Dabei agieren materielle Träger wie Denkmäler, Gedenkstätten, Museen und Archive als Stützen.

In ihrem Buch »Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust«³⁷ differenzieren Daniel Levy und Natan Sznaider zwischen dem sozialen Gedächtnis, welches auf einer authentisch gelebten Erfahrung basiert, und dem historischen Gedächtnis, welches sich lediglich auf Repräsentationen stützt und nur ein anamnestisches Substitut darstellt.

Eine ähnliche Unterscheidung macht auch Pierre Nora,³⁸ indem er zwischen einer gelebten Erinnerung - als Ausdruck sinnstiftender, authentischer Form - und sog. Gedächtnisorten differenziert. Der Begriff des *Erinnerungsortes* geht vornehmlich auf Noras Werk »Les lieux de Mémoire« zurück.

»Erinnerungsorte existieren, weil es keine Erinnerungsmilieus mehr gibt, Umgebungen, in welchen Erinnerungen einen wahren Bestandteil der alltäglichen Erfahrung ausmachen.«³⁹

Nora versteht diese Erinnerungsorte als Ersatz für die in Tradition und Ritual eingebundene Erinnerung. Überall dort, wo Erinnerung arbeitet, also sich sozial manifestiert, finden sich Erinnerungsorte. Dies können Sprichwörter, Feste, Gebäude, Symbolfiguren u.a. sein (Abb. 22/23).

In den Begriffen Gedächtnis und Geschichte sieht Nora keineswegs Synonyme, sondern vielmehr Gegensätze. Das Gedächtnis ist lebendig. Es wird von Gruppen getragen und ist ständig in Entwicklung, offen für die Dialektik des Vergessens und Erinnerns. Es ist fähig zu langen Schlummerzeiten und plötzlichem Wiederaufleben. Geschichte hingegen sieht er als eine Rekonstruktion dessen, was bereits vergangen ist.

»Das Gedächtnis ist ein stets aktuelles Phänomen [...] die Geschichte hingegen nur eine Repräsentation der Vergangenheit. Weil das Gedächtnis affektiv und magisch ist, behält es nur die Einzelheiten, welche es bestärken: es nährt sich von unscharfen, vermischten, globalen oder unsteten Erinnerungen[...]. Die Geschichte fordert, da sie eine intellektuelle, verweltlichende Operation ist Analyse und kritische Argumentation. Das Gedächtnis rückt die Erinnerung ins Sakrale, die Geschichte vertreibt sie daraus, ihre Sache ist die Entzauberung.«⁴⁰

Das Gedächtnis entwächst aus einer Gruppe für die es auch Zusammenhang gibt. Es ist auf Vermehrung und Vervielfachung angelegt und trotz seiner Kollektivität, seiner Vielheitlichkeit dennoch individualisiert. Geschichte allerdings gehört allen und niemandem.



Abb. 22: KZ Gedenkstätte Buchenwald.



Abb. 23: Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, Berlin.

4 Der moderne historische Sinn

Unsere heutige Gesellschaft ist geprägt von einer ›Archivierungswut‹, welche sich auf die vollständige Bewahrung der gesamten Gegenwart und der Vergangenheit richtet. Mit dem Gefühl des Verschwindens verbreitet sich eine Unruhe, was eigentlich die Gegenwart bedeutet und noch mehr, was die Zukunft bringen wird. So will sich unsere Gesellschaft nicht den Vorwurf von unseren Nachfahren machen lassen, wie er so oft bei unseren Vorfahren gemacht wurde, dass wichtige Zeugnisse der Geschichte verschwunden sind.

Bemerkenswert ist die historische Entwicklung des Archivierens. So hatten sich einst Sammler, Gelehrte und Mönche der Sammlung von Dokumenten gewidmet. Sie waren alle Randfiguren einer Gesellschaft, welche ohne sie voranschritt, und einer Geschichte, die ohne sie stattfand. Nun, da sich Historiker vom Kult der Wissensquelle befreit haben, opfert sich die gesamte Gesellschaft der ›Religion des Bewahrens‹⁴¹. Was heute Gedächtnis genannt wird, ist in Wirklichkeit eine gigantische Konstruktion eines materiellen Grundstocks von allem, woran wir uns unmöglich erinnern können.

Keine vorangehende Epoche hat willentlich derart viele Archive produziert wie unsere. Nicht wegen der technischen Mittel zu Vervielfältigung und Konservierung, sondern aus der abergläubischen Verehrung der historischen Spur. Alleine in der Spur steckt nun die Heiligkeit.

Unmöglich lässt sich im Vorfeld beurteilen, woran man sich später einmal erinnern muss, und folglich wird ein Verbot erlassen etwas zu zerstören, weshalb schließlich aus allem ein Archiv wird und sich das Feld des Erinnerungswürdigen maßlos ausweitet, sich die Funktion des Gedächtnis aufbläht und alle Gedächtnisinstitutionen ausgebaut werden.

Nun hat sich in unserer Zeit eine seltsame Umkehrung ereignet zwischen den Berufshistorikern, denen man einst Sammeleifer vorwarf, und den natürlichen Produzenten von Archiven. Berufshistoriker und Archivare haben bereits begriffen, dass das Wesentliche ihres Metiers in der Kunst der kontrollierten Vernichtung liegt.

Einst gab es nur drei große Archivproduzenten. Große Familien, Kirche

und Staat. Doch wer fühlt sich heute nicht dazu verpflichtet, seine Erinnerungen aufzubewahren und seinen Memoiren zu schreiben? Piere Nora versucht dies folgendermaßen zu verdeutlichen:

»Nicht nur alles Aufheben, alle Hinweiszeichen des Gedächtnisses konservieren, auch wenn man nicht genau weiß, für welches Gedächtnis sie Hinweise sind. Archive produzieren lautet der Imperativ unserer Zeit.«⁴²

Im Umgang mit Vergangenheit lassen sich grundsätzlich zwei Formen unterscheiden. Die *Mnemosyne* und der *moderne historische Sinn*⁴³. Die *Mnemosyne* bezeichnet das erinnernde Verhältnis von Völkern, welche in Kontinuität zu ihrer eigenen Vergangenheit leben. Das heißt, es wird nur all jenes in gegenwärtiger Erinnerung behalten, was zur unmittelbaren Gegenwart Bezug hat. Alles, was geistig oder materiell keine Funktion mehr hat, kann vergessen werden. Der *moderne historische Sinn* hingegen lässt nicht zu, dass Vergangenes verschwindet, auch wenn dieses für die Gegenwart keine reale Bedeutung mehr hat.⁴⁴

»Je weniger das Gedächtnis von innen her erlebt wird, desto mehr bedarf es äußerer Stützen und greifbarer Anhaltspunkte einer Existenz, die nur dank dieser noch lebt.«⁴⁵

Eine wachsende Bedeutung erfahren in der heutigen Zeit, im Zusammenhang mit der veränderten Vergangenheitserfahrung, immer mehr die so genannten Kompensationstheorien. Sie versuchen zu erklären, wie wir uns kompensatorisch Systeme erschaffen um Veränderungen verarbeiten zu können.

4.1 Kompensationstheorien

Der deutsche Philosoph Joachim Ritter⁴⁶ beschreibt in seinem 1961 erschienen Aufsatz »Die Aufgaben der Geisteswissenschaften in der modernen Gesellschaft«, dass gerade im 19. Jahrhundert, mehr denn in irgendeinem Zeitalter, gewachsene und feste Werte, wie »Sitte, Brauch, Tracht, Gerät, Kunst-

werke, ehrwürdige geschichtliche Bauten usf. ohne Bedenken den Bedürfnissen der Gesellschaft geopfert werden [...]«.⁴⁷ Gleichzeitig entsteht parallel dazu in den Geisteswissenschaften ein »historischer Sinn«, welcher sich in einem Wunsch nach universellem Bewahren und Vergegenwärtigen ausdrückt. Ritter sieht in diesem paradoxen Zusammenhang den Nährboden zur Entfaltung der Geisteswissenschaft in einer modernen Gesellschaft.

Der in den Geisteswissenschaften verwirklichte »historische Sinn« unterscheidet sich nach Ritter aber grundlegend davon, wie sich Völker sonst im Verlauf ihres geschichtlichen Lebens zu ihrer Vergangenheit verhalten, da Historie sonst immer eine direkte Verknüpfung zwischen Gegenwart und Vergangenheit darstellt.

»Wo daher kein Band Gegenwart und Vergangenheit verknüpft, und ein Vergangenes nichts mit dem Gegenwärtigen gemeinsam hat, wird es zum Gleichgültigen und Toten.«⁴⁸

Wenn also über die Jahrhunderte hinweg in Kleinasien und Europa Säulen der griechischen Tempel, Bildwerke, Grabmäler, Statuen etc. in Kalköfen wanderten, als Füllmaterial für Stadtmauern oder als Baumaterial verwendet wurden, so erscheint diese Tatsache aus dem Blickwinkel des modernen historischen Sinns als barbarische Zerstörung, hat aber in Wahrheit das Recht der fortschreitenden Geschichte für sich. Wenn der Glaube an die Götter verblasst ist, werden auch die Tempel, welche ihnen einst geweiht waren, zu bloßem Gestein und Gemäuer.

Der moderne historische Sinn, welcher zunächst den historischen Wissenschaften, später aber auch den anderen Geisteswissenschaften zugrunde liegt, zeichnet sich gerade dadurch aus, dass er aus jener, zum geschichtlichen Dasein gehörigen Einheit von Vergangenheit und Gegenwart heraustritt.

Die moderne Gesellschaft, welche sich überall auf der Erde mit den gleichen Städten, den gleichen Formen des Arbeitens und Lebens, der Kommunikation, der Bildung etc. verbreitet, lässt eine reale Geschichtslosigkeit der Gesellschaft erkennen.

Ritter sieht in dieser unaufhebbaren Abstraktheit und Geschichtslosigkeit der modernen Gesellschaft die Zugehörigkeit der Geisteswissenschaften zu ihr begründet. Er formuliert dies folgendermaßen:

»[...] weil die Gesellschaft notwendig eines Organs bedarf, das ihre Geschichtslosigkeit kompensiert und für sie die geschichtliche und geistige Welt des Menschen offen und gegenwärtig hält, die sie außer sich setzen muß.«⁴⁹

Im Gegensatz zur geschichtlichen Mnemosyne, die sich auf eine reale Kontinuität des Lebens und das die Gegenwart selbst repräsentierende Vergangene stützt, nimmt die Geisteswissenschaft eine neue Position ein, indem sie versucht jenes zu vergegenwärtigen, was ohne sie mehr und mehr bedeutungslos werden und schließlich ganz aus dem Zusammenhang ihrer Welt verschwinden würde.

Ritter geht in seinen Ausführungen so weit, dass er behauptet, die Gesellschaft bringt die Geisteswissenschaften selbst als Organ hervor, um ihre Abstraktheit und Geschichtslosigkeit auszugleichen. Er spricht dabei von der dialektischen Einheit realen Entfernens und geistigen Einholens.

Am Beispiel der Modernisierung versucht Ritter die typische Verlaufsform der Verdrängung des alten geschichtlichen Guts zu beschreiben. Trachten, Einrichtungen, Geräte aus Häusern und Orten des Wohnens und Lebens verschwinden, aber gleichzeitig verändert das aus der gegenwärtigen Wirklichkeit Entfernte sein Sein. So wird Gebrauchsgut zu Historischem Gut und wird mit einer zu bewahrenden Bedeutung behaftet. Das Vergangene, wie auch das vom Vergehen Bedrohte, wird von der Geisteswissenschaft geschützt und erhalten.

Ritter versucht anhand einer Schilderung des Goethe-Hauses am Hirschgraben in Frankfurt die Bewegung, in der etwas Altes verlassen wird, um dann als »Historisches« museal bewahrt zu werden zu verdeutlichen:

»Frau Rat Goethe zieht aus dem alten Haus aus, verkauft die Möbel, sogar die Weine des Kellers und begreift in der neuen Wohnung, in »Luft, Licht und Sonne« nicht mehr, wie sie 45 Jahre lang auf dem

Hirschgraben habe wohnen können. Dann folgt die Merkwürdigkeit des Historisch-Werdens. Um dieselbe Zeit, als bis auf den Dichter alle dahingegangen waren, ... begann der Ruhm dieser Straße und ihres Hauses erst recht zu strahlen. Die von Frau Goethe fortgegebenen alten Möbel und Einrichtungsgegenstände wandern nach 1860 - nunmehr »historisch« geworden - in das Haus zurück, das jetzt Museum und Gedenkstätte ist und nach der Zerstörung im zweiten Weltkriege Stein um Stein getreu wieder aufgebaut wird.«⁵⁰

Der Begriff der Kompensation versucht diese eigentümliche Beziehung zwischen Kontinuität und Bruch, zwischen Zerstörung und Bewahrung, zwischen Vergessen und Erinnern, zu fassen. Joachim Ritter hatte ihn 1963 erstmals auf den Prozess der Musealisierung angewandt. Er stellte die These auf, dass mit der Entfaltung einer bürgerlich-industriellen Gesellschaft eine Zersetzung von Tradition und Traditionsbewusstsein einhergeht und sich daraus - kompensativ - Institutionen, Erinnerungsorgane herausbilden, welche den geschichtlichen Sinn offen halten. Dazu zählte er die historischen Geisteswissenschaften, die Denkmalpflege und das Museum.⁵¹

Mit dem Begriff der Kompensation versucht Ritter die Paradoxie zu erklären, dass in demselben 19. Jahrhundert, in dem mehr, als in irgendeinem Zeitalter zuvor, lange Zeit Gewordenes und Überkommenes wie Sitte, Brauch, Tracht, Gerät, Kunstwerke, usf. ohne Bedenken den Bedürfnissen der Gesellschaft geopfert wurden, zugleich der historische Sinn erwachte.

Mögliche Ursachen des Traditionsabbaus können im Prozess der Modernisierung liegen. Diese stellt eine Umwälzung dar, welche das Innere und das Äußere Sein des Menschen ergreift und geschichtlich Gewordenes, für stabil und ewig genommene rechtliche, ethische, religiöse Ordnungen und Gliederungen des öffentlichen und privaten Lebens einem Wandlungsprozess unterzieht.

Wie bereits erwähnt, stellte Ritter seinen Aufsatz 1961 vor. Zu einer breiten Diskussion seiner Kompensationstheorie verhalf aber erst der 1985 von seinem Schüler, Odo Marquard, gehaltene Vortrag *Über die Unvermeidlichkeit der Geisteswissenschaften*. Marquard versucht die These - »Je moderner die moderne

Welt wird, desto unvermeidlicher werden die Geisteswissenschaften⁵² mit der Kompensationsrolle der Geisteswissenschaften zu erklären. Dazu meint er, dass gerade der durch die harten Wissenschaften⁵³ vorangetriebene Modernisierungstrend unserer Welt die Geisteswissenschaften immer bedeutsamer macht. Aus der Modernisierung resultieren lebensweltliche Verluste, welche kompensiert werden müssen, und eben hierbei sollen die Geisteswissenschaften hilfreich eingreifen.

Die Ursache des Verlusts der lebensweltlichen Traditionen sieht Marquard in der zunehmenden Verwissenschaftlichung unserer Welt, wobei geschichtliche Herkunftswelten durch exakte Wissenschaft ersetzt werden. Lebensweltliche Traditionen werden neutralisiert, Herkunftswelten sozusagen durch technisch erzeugte Sachwelten ersetzt. Der Mensch wird zum Sachverständigen und das, was ist, wird zur Sache, zum exakten Objekt, zum technischen Instrument, zum industriellen Produkt oder zur ökonomisch kalkulierbaren Ware. »In der modernen Welt wird immer schneller immer mehr zur Sache.«⁵⁴ Dieser Prozess trägt dazu bei, dass unsere Lebenswelt weltweit uniformisiert wird, oder anders ausgedrückt, Gleichförmigkeit nimmt Überhand. Die Gefahr der Veralterung und des Vergessens geschichtlicher Herkunftswelten wächst, und um diesem Verlust vorzubeugen bzw. ihn zu kompensieren, sollen nach Marquard die Geisteswissenschaften eintreten. Ihnen schreibt er die Fähigkeit zu, fremd gewordene Herkunftswelten wiederherzustellen.

Für das Fremdgewordene wird meist ein vertrauter Rahmen gesucht, um es zu verstehen. Dieser Rahmen kann durch erzählte Geschichten gegeben werden.⁵⁵ Geisteswissenschaften können Erzählerfunktionen übernehmen und damit Modernisierungsschäden kompensieren. Je mehr die Versachlichung unserer Welt voranschreitet, desto mehr Bedarf besteht nach Ansicht Marquards an der Kompensation, im Erzählen von Geschichten.

» Die Geisteswissenschaften helfen, als erzählende Wissenschaften, jene lebensweltlichen Verluste zu kompensieren, die die durch die experimentierenden Naturwissenschaften angetriebenen Modernisierungen herbeiführen.«⁵⁶

Modernisierungen sind Entzauberungen: die Geisteswissenschaften helfen der kompensatorischen Genese einer »Dennoch-Verzauberung« durch den ästhetischen Sinn, indem sie Sensibilisierungsgeschichten erzählen.

Modernisierungen sind, als veraltungsbeschleunigende Innovationen, Entgeschichtlichungen: die Geisteswissenschaften helfen der Kompensation durch Kontinuitäts- und Traditionsgewahrung, indem sie Bewahrungsgeschichten erzählen. Modernisierungen sind schließlich Komplexitätssteigerungen mit Desorientierungsfolgen: die Geisteswissenschaften versuchen - quasi kompensatorisch - Orientierungsgeschichten zu erzählen.

»Geschichten sind wahrheitsfähig. Man kann mit Geschichten argumentieren, und die Geisteswissenschaften sind dort am interessantesten, wo sie mit Geschichten argumentieren. [...] Orientierungsgeschichten orientieren wirklich, auch indem sie Geschichten sind, die nur teilweise Vergangenheit und teilweise noch Zukunft sind: Man erfährt durch sie auch, wie es weitergehen könnte und sollte.«⁵⁷

Im Unterschied zu den harten Wissenschaften beharren die Geisteswissenschaften nicht auf einer Eindeutigkeit. Sie haben erkannt, dass es nicht *die eine Geschichte*⁵⁸ gibt, sondern mehrere. Nicht nur eine Bedeutung, sondern viele. Jene Kultur der Vielfalt und der Vieldeutigkeit gewinnt speziell in der heutigen Gesellschaft immer mehr an Bedeutung, da sie durch die Modernisierung eine Entgeschichtlichung erfährt. Jene Geschichte, nämlich die der Fortschrittsgeschichte, droht sämtliche anderen Geschichten auszuschalten und zur Alleingeschichte zu werden.⁵⁹

Menschen benötigen allerdings viele Geschichten, um ihre Individualität ausleben und entstehen lassen zu können.

Da der Begriff der Geisteswissenschaften relativ breit gefächert ist muss man im Bezug auf die Kompensationstheorie eine Konkretisierung auf die historischen Kulturwissenschaften vornehmen.

Die Kompensation der von Ritter angesprochenen Geschichtslosigkeit lässt sich sehr gut mit dem Beispiel der Architektur erklären. Ritter nennt jene Elemente moderner Kultur geschichtslos, welche sich herkunftsneutral über



Abb. 24: Skyline Frankfurt, Deutschland.



Abb. 25: Skyline Perth, Australien.



Abb. 26: Skyline Boston, USA.

unsere jeweiligen Herkunftskulturen legen. Die architektonische Moderne ist durch eine globale Verbreitung gekennzeichnet und äußert sich in ihrem Stil meist in Hochhäusern, welche das Erscheinungsbild der Städte auf dem ganzen Globus prägen und keinen direkten Bezug zu den herkunftsabhängigen Verschiedenheiten der jeweils vorherrschenden Architekturtraditionen nehmen. Geschichtslosigkeit bezieht sich folglich auf die Präsenz eines erfolgreichen Kulturelements (z.B. die Moderne in der Architektur) welche in einem unbestimmten Verhältnis zu unseren Herkunftskulturen steht. Hierzu betrachte man beispielsweise die verschiedenen skylines von Metropolen, welche sich über den gesamten Globus annähernd gleichen (Abb. 24 - 26).

Will man die Architektur der Postmoderne mit dem philosophischen Begriff, wie ihn Jean François Lyotard⁶⁰ geprägt hat, vergleichen, so muss man sich fragen, was die Sprache der postmodernen Architektur ist, nachdem sich diese auf die Architektur der Moderne bezieht. Wenn Lyotard mit dem Ende der »großen Erzählung« den Beginn einer differenzierteren, kleinteiligeren Erzähltradition, einer Mikrogeschichte sieht, liegt die Vermutung nahe, dass es sich bei der postmodernen Architektur ebenfalls um eine narrative Darstellung und einen Bruch mit den Prinzipien der Moderne handelt.

Die Nachkriegszeit bedeutete für die Architektur einen einschneidenden Neubeginn. Die zerstörten Gründerzeithäuser werden wieder instand gesetzt und neue, billige Häuser im profillosen International Style errichtet. Die massenhafte Verbreitung weltweit und die Kritik über den herkunftsneutralen Baustil höhlt die Grundlagen der Moderne aus. Als in den 1960er Jahren der Wiederaufbau vielerorts abgeschlossen war, entstanden in Architekten- und Künstlerkreisen Gruppierungen, welche mit den Traditionen der architektonischen Moderne brechen bzw. diese überwinden wollten. Architektur sollte nicht mehr durch die Gestaltung stereometrischer Formen, welchen die technischen Bedürfnisse und Zwecke untergeordnet werden mussten, eingeschränkt werden. Die Form löste sich aus der Befangenheit der Funktion⁶¹.

Symbolik, Metapher und Architekturzitate prägen die Gestaltungsmittel der postmodernen Architektur. Sie bedient sich einer Kreuzung mehrerer Sprachebenen und Mehrfachkodierungen.⁶² Worte stellen beispielsweise

Bedeutungselemente, wie Tür, Fenster oder Säule dar. Diese Worte deuten unmittelbar auf ihre Anwendung hin. Ikonische Zeichen hingegen bilden etwas ab, während symbolische Zeichen gemischte oder angedeutete Metaphern formulieren⁶³. Die Architektur der Postmoderne besaß nicht den Anspruch, wie es beispielsweise die der Moderne tat, Traditionen zu überwinden. Vielmehr zitierte sie architektonische Motive aus verschiedensten Epochen, ohne auf funktionale Zusammenhänge verweisen zu müssen. Historische Elemente wurden vielfach zitiert, ironisch interpretiert oder verfremdet. Der Grundsatz von *form follows function* verändert sich radikal zu *form follows fiction*. Mit den Grundideen des Gedankens der philosophischen Postmoderne lässt sich somit die architektonische Postmoderne sehr gut vereinen.

Als Mittel der Kompensation historischer Kultur kann man exemplarisch die Denkmalschutzpraxis bei vormodernen Bauten anführen, mit deren Hilfe auch Stadtbilder kompensiert werden, die durch eine Herkunftsneutralität aufgrund der sich unter dem Zwang funktionaler Erfordernisse ausbreitenden architektonischen Moderne geprägt sind.

Architektur und Städtebau lassen sich als sprechende Exempel für den von Ritter analysierten Kompensationszusammenhang von herkunftsneutraler zivilisatorischer Modernität und einer reflexiven kulturellen Zuwendung zu unseren Kontingenten an Herkunftsgeschichten sehen. Hierzu meint beispielsweise der deutsche Philosoph Hermann Lübbe:

»In sehr dynamischen Zivilisationen gewinnt das sehr Alte gegenüber dem weniger Alten den Vorzug, ungleich weniger rasch als das weniger Alte zu altern. Genau das ist die Figur, die exemplarisch sichtbar macht, dass in dynamischen Zivilisationen konservierende Verhaltensweisen nicht ein kultur-evolutionäres Relikt darstellen, vielmehr Verhaltensweisen sind, deren Nötigkeit komplementär zum Grad zivilisatorischer Dynamik wächst.«⁶⁴

Ein Beispiel sehr früher Ansätze eines modernen Denkmalschutzgedankens kann anhand der Dokumentationsbemühungen des englischen Kunstschriftstellers John Ruskin (1819 - 1900) für die Stadt Venedig dargestellt werden.

Am 22. März 1848 hatte sich Venedig zur Republik erklärt und wurde daraufhin von Österreich über mehrere Monate hinweg belagert. Im August 1849 erfolgte die Kapitulation der venezianischen Truppen. Ein Monat später reiste John Ruskin nach Venedig und sah die Stadt von der konterrevolutionären Militärmacht Österreich bedroht. Bei Ausbruch neuer Unruhen sollte das Stadtzentrum niedergeschossen werden. Diese Tatsache war aber nur noch der letzte Anstoß für Ruskins Vorhaben. Bereits bei früheren Reisen hatte er festgestellt, dass eine erschreckende Gleichgültigkeit der Venezianer gegenüber ihrer Stadt und deren Geschichte vorherrschte, dass die Industrialisierung, welche ihre Spuren mit zweckmäßigen Nutzbauten hinterließ, die Errichtung des Eisenbahndammes und der natürliche Verfall die Serenissima ernstlich bedrohten. Ausgestattet mit Zeichenstift, Fotoapparat⁶⁵ und Maßband machte er sich daran, sämtliche mittelalterliche Bauten der Stadt aufzunehmen und zu dokumentieren (Abb. 27/28). Die dreiteilige Publikation »The stones of venice« (1851 - 1853) war das Resultat seines fünfzehnmonatigen Aufenthalts in der Lagunenstadt, von der er tausende detailbesessene Architekturaufnahmen anfertigte, manchmal in direktem Wettlauf mit Abbruchs- oder Umbauarbeiten. Schon im Jahre 1846 verglich Ruskin Venedig mit einem Stück Zucker im Tee. Sein Werk stellte eine großangelegte Widerstandsarbeit gegen die grundlegende Veränderung der Physiognomie der Stadt dar. Die penible Dokumentation sollte das spurlose Verschwinden von Zeugnissen der Vergangenheit verhindern.⁶⁶

Als Ruskin in Venedig seine Arbeit aufnahm gab es bereits in manchen europäischen Staaten denkmalpflegerische Institutionen. Die Kultur des 19. Jahrhunderts sah sich vor dem Dilemma der Zerstörung von Vergangenheit. Die Erfahrung des Verlustes wurde durch diese Zerstörung geschärft und brachte Gegenstrategien hervor. So zeugt auch die Gründungswelle von Museen in der ersten Jahrhunderthälfte davon, dass Auffangräume für das materiell Bedrohte gesucht wurden.



Abb. 27: Ausschnitt einer Fassaden-Daguerreotypie der Casa degli Zane, Venedig.

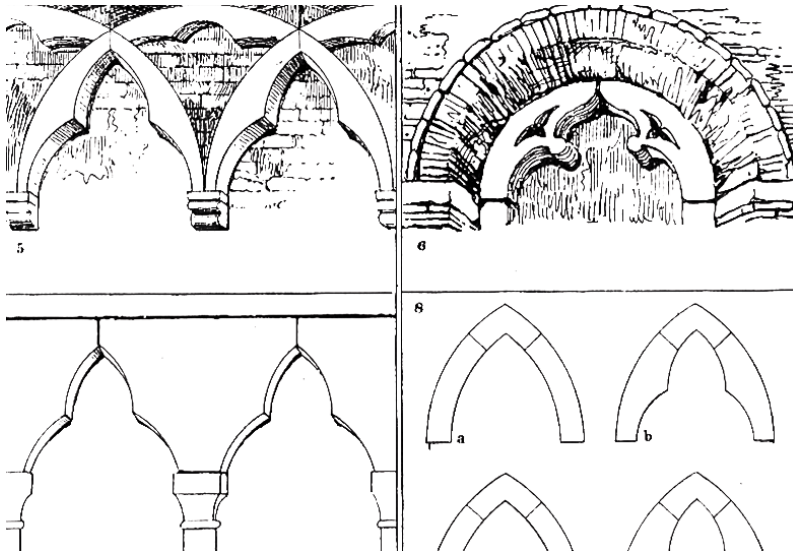


Abb. 28: Ausschnitt aus John Ruskins Zeichnungen zu seinem Buch ›The stones of Venice‹.

4.2 Kompensationsfunktion der Musealisierung

Wie bereits beschrieben, hatte die kompensative Funktion der Musealisierung ihren Ursprung in dem 1963 erschienenen Aufsatz von Joachim Ritter über ›Die Aufgabe der Geisteswissenschaften in der modernen Gesellschaft‹. Darin wurde erstmals die kompensative Funktion des historischen Sinns angesprochen.

Ritter formulierte seine These dahingehend, dass aufgrund der Modernisierung in der bürgerlich-industriellen Gesellschaft ein Verlust von Traditionen, eine allgemeine reale Geschichtslosigkeit und ein Fehlen von historischem Sinn eingetreten ist. Die Gesellschaft erreicht sich daher als Gegenmaßnahme kompensativ Institutionen (nach Ritter: Erinnerungsorgane), welche helfen sollen, den historischen Sinn wieder zu finden.

Am deutlichsten lässt sich das Phänomen der kulturellen Vergangenheitszuwendung unserer Gesellschaft am anhaltenden Trend der Musealisierung festmachen. In erster Linie trifft diese für die hoch industrialisierte Gesellschaft zu, allerdings lässt sich auch in den Ländern der so genannten dritten Welt ein vergleichbarer Zusammenhang zwischen Modernisierung und Musealisierung feststellen. Musealisierung scheint ein integraler Bestandteil der Modernisierung zu sein.

Um diesen Trend zu verifizieren ist es nicht einmal notwendig, die Zahlen der Museumsstatistiken zu quantifizieren, stattdessen genügt bereits ein Blick in die Feuilletons der Zeitungen, in denen »zum Beispiel von Bürgerinitiativen zur Umfunktionierung einer aufgelassenen Zwergschule in ein Schulmuseum, von Ratsbeschlüssen zur Subventionierung eines Arsenal historischer Landmaschinen, von Privatpenden zur Anreicherung der ausgestellten Objekte in einer Posthalterei-Erinnerungsstätte und so fort«⁶⁷ berichtet wird. Bemerkenswert ist, dass nicht nur die Zahl der Museen⁶⁸ wächst, sondern auch die Menge der Objektklassen, welche als musealisierungswürdig angesehen werden.

Gerade im Bereich der Technik ist die evolutionäre Dynamik, die Innovationsrate besonders groß, und dementsprechend groß ist auch die Geschwindigkeit des Veraltens technischer Elemente. Dieser Zusammenhang

hat für die Zeitverhältnisse, welche unsere Lebenswelt charakterisieren, unmittelbare Konsequenzen. Anschaffungen von gestern bieten so bereits morgen einen untilgbaren Anblick von Vorgestrigkeit.

» Mit der Menge der Neuerungen wächst die Menge der Relikte, und mit der Menge der Relikte wächst die Menge und Größe der Institutionen, die nötig sind, diese Relikte zu sammeln, zu konservieren und auszustellen [...].«⁶⁹

Nun gibt es hierzu allerdings auch eine andere Sicht auf die Dinge, welche besagt je innovationsfreudiger wir sind, um so entschiedener müssen wir auch sein, all jenes beiseite zu räumen, was im Zuge der Neuerung veraltet. Fortschrittliche Systeme sind ohne Zweifel auch müllreiche Systeme. Der so genannte »Müllhaufen der Geschichte«⁷⁰ ist in unserer Zeit jedem bekannt. Entwicklungsbedingt ist es absolut normal, dass Relikte verschwinden. Man vergleiche dazu nur die zuvor angesprochene Darstellung von Ritter, welche sich mit dem Bedeutungsverlust und der damit verbundenen Umnutzung antiker Tempel beschäftigte.

Die Masse funktionslos gewordener Systemelemente würde jede Lebendigkeit sich entwickelnder Systeme ersticken. Ohne Akte der Befreiung vom Alten ist folglich Neues nicht lebensfähig. Speziell aus dieser Sicht ist die gegenläufige Tätigkeit, nämlich jene der musealisierenden Sammlung dieser Relikte, erklärungsbedürftig. Daher soll auf das Phänomen der Musealisierung näher eingegangen werden. Als Voraussetzung für eine progressive Musealisierung gilt ein progressiver Reliktanfall - welcher sich bei beschleunigter zivilisatorischer Evolution ohne Frage ergibt. So meint Hermann Lübke:

»Je rascher die Menge wissenschaftlicher und technischer Innovationen pro Zeiteinheit wächst, umso größer wird zugleich die Geschwindigkeit des Veraltens in Bezug auf das, was gestern noch galt und genutzt wurde.«⁷¹

Aus welchem Grunde aber greifen wir in das Regelschicksal aller Relikte (zu verschwinden oder weggeworfen zu werden) ein? Dies ist keineswegs selbst-

verständlich, gerade nachdem es sich bei den musealisierten Objekten nicht selten um keine hohen Werke der bildenden Kunst, sondern um Alltagsgegenstände, Objekte der Industrieproduktion etc. handelt.

Ein Gefühl der Reue in Bezug auf eine frühere Bedenkenlosigkeit im Ausrangieren veralteter Elemente unserer Lebenswelt ist sicherlich keinem fremd. Allerdings darf man sich alleine aus diesem Grunde nicht dahingehend verleitet fühlen, Alles und Jedes dem Kreislauf des Verschwindens zu entziehen. Worin liegen aber die Beweggründe jenes derart vehementen Drucks der Vergewärtigung von Vergangenheit? Hermann Lübke versucht dies mit dem Aspekt des Schwindens der Vertrautheit zu erklären.

»Durch unsere Bemühungen, Vergangenes gegenwärtig zu halten, kompensieren wir belastende Erfahrungen eines Vertrautheitschwundes, der mit der Dynamik der zivilisatorischen Evolution zunimmt.«⁷²

Lübke sieht hierbei einen Zusammenhang in der Dynamik der zivilisatorischen Evolution und dem Verhältnis zur Gegenwart. Je rascher sich unsere Zukunft im Verhältnis auf die jeweilige Gegenwart ändert, desto mehr schrumpfen seiner Meinung nach die Zeiträume, über welche wir die Vergangenheit in unserer Gegenwart wieder finden. Und um dem drohenden Verlust der Vergangenheit entgegenzuwirken, versucht man bestenfalls bereits die Gegenwart konservatorisch in Erinnerung zu behalten.

Die Dynamik zivilisatorischer Entwicklungen verändert laufend unsere Lebenssituation. Anders gesagt, die Menge der Ereignisse, welche unsere Lebenssituation verändern, wird immer größer und komplementär dazu nimmt die Vorausschbarkeit der strukturellen Verfassung unserer künftigen Lebenssituation ab.

»Mit dieser evolutionären Geschwindigkeit nimmt die Menge der Funktionselemente unseres Zivilisationssystems zu, die veralten, das heißt funktionslos und somit zu Relikten werden. Je größer die Dynamik des zivilisatorischen Prozesses ist, um so rascher füllt sich unserer jeweilige Gegenwart mit Relikten vergangener, und seien es

jüngstvergangener kultureller Epochen an, und das Museum ist zunächst einmal nichts anderes als der Ort der Versammlung solcher Relikte in konservierender Absicht. [...] Durch die progressive Musealisierung kompensieren wir die belastenden Erfahrungen eines Änderungsstempobedingten kulturellen Vertrautheitsschwundes.«⁷³

Lässt sich hierbei vielleicht schon von einer gesellschaftlichen Amnesie sprechen, wenn Teile der Alltagskultur, welche über Generationen hinweg als selbstverständlich angesehen wurden, in ein Museum gesteckt werden, wo sie den Besuchern mit der besonderen museumseigenen Didaktik wieder nahe gebracht werden? Der kollektiven Amnesie⁷⁴, welche im 19. Jahrhundert verstärkt einsetzt, wird mit dem Aufbau eines immer größeren Gedächtnisapparates begegnet. Museen und Denkmäler übersäen das Land und vor allem die Städte.

Museen besaßen bereits um die Jahrhundertwende nicht nur die einfache Funktion, Dinge aufzubewahren, stattdessen sollte den Dingen im Museum quasi der Geist der Geschichte wieder eingehaucht werden. Die Zeiterfahrung des 19. Jahrhunderts war von einer sich sehr rasch ändernden Alltagskultur geprägt. Gebrauchsgüter, Werkzeuge oder auch Lebensweisen wurden überflüssig und daher im Museum zu sinnhaften Ensembles geschichtlichen Fortschritts arrangiert. Im 20. Jahrhundert änderte sich die Einstellung der Gesellschaft zum Fortschritt und auch jene zu den geschichtlichen Museen. Diese wandelten sich im 20. Jahrhundert mehr und mehr zu verklärten Vergangenheitsszenarien, welche versuchten, der unwirklichen Gegenwart die *Wirklichkeit* der guten alten Zeit gegenüberzustellen.

Betrachtet man noch einmal den Zusammenhang von Geschichte und Gedächtnis, von Gegenwärtigem und Vergangenem, wie Pierre Nora ihn schon beschrieben hatte, lässt sich die These aufstellen, dass das historische Museum eine gesellschaftliche Funktion einnehmen kann. Nora sieht Geschichte und Gedächtnis nicht als Synonyme, sondern als Gegensatzpaare. Geschichte setzt seiner Meinung nach dort ein, wo die Erinnerung abreißt. Eben dort, wo die lebendige Aneignung des Vergangenen und dessen Umformulierung im Sinne der gegenwärtigen Bedürfnisse nicht mehr durch soziale Einheiten getragen

wird, sondern es eines Eingriffs von außen, von Historikern, Kunsthistorikern, Archäologen etc. bedarf. Nora versteht Geschichte primär als Konstrukt, Reproduktion und Repräsentation von Vergangenem, das dem Gedächtnis entschwunden ist. Die zuvor angesprochene kollektive Amnesie im 19. Jahrhundert hat sich im ausgehenden 20. und angehenden 21. Jahrhundert beschleunigt. Alles was an materieller Kultur produziert wird, wird in nie da gewesener Geschwindigkeit musealisiert.

»Der Zwang, alles zu konservieren, aufzuzeichnen und zu speichern, die materiellen Dinge in den Museen und Depots, die visuellen und sprachlichen Informationen und Daten mit Hilfe der audiovisuellen und elektronischen Speicherapparaturen, die potentiell unendlichen Platz bieten, folgt der Illusion der totalen Erinnerung, die im totalen Vergessen mündet.«⁷⁵

Will man die aktuelle Beschleunigung des kulturellen Musealisierungsprozesses erklären, so genügt möglicherweise ein Rekurs auf den unverändert sich beschleunigenden zivilisatorischen Wandel. Dass hier eine Beschleunigung stattfindet, lässt sich relativ einfach beobachten, indem man den Wandel jener Zeiten betrachtet, über welche hinweg der Rückblick in die Vergangenheit zum Blick in eine andere, der Gegenwart fremd gewordene Zeit wird. So verkürzen sich beispielsweise laufend die Zeitspannen, welche vergehen, bis in unseren Technik-Museen neue Abteilungen eröffnet werden. Auch vor der Kunstszene macht die Schrumpfung der Zeit nicht halt. Mit der Dynamik, in der sich Produktionsstile ablösen, nimmt auch die Geschwindigkeit zu, mit der die Produkte Museumsreife erlangen.

Diesem Gedankengang folgend, gehört der Schwund an Zukunftsgewissheit insofern direkt zu unserem Zivilisationsprozess. Nun darf man aber nicht den Fehler machen und aus diesen Zukunftsgewissheitsschwund auf einen zunehmenden Zukunftspessimismus schließen. Die sich gegenwärtig verbreitende Zukunftsgewissheit ist eine reine Ungewissheit. Die Tatsache, dass wir über unsere Zukunft weniger wissen, als jemals eine vergangene Gegenwart über ihre Zukunft, verändert uns durch die Verengung des Zeithorizonts



Abb. 29: Kann Gestern besser werden? Comic Strip aus »Charlie Brown«.

unserer Gewissheit. Das Ungewisse rückt demnach näher an unsere Gegenwart heran.

»Die Vergangenheit, die uns bereits fremd geworden ist, rückt der Gegenwart näher und ebenso die Zukunft, auf die wir uns mit Erwartungsgewißheit nicht mehr einstellen können.«⁷⁶

Musealisierung - speziell auch im privaten Bereich - gibt aber auch einen positiven Blick in die Zukunft frei. So steuert das Musealwerden des eigenen Lebens auch das zukünftige Leben, »wenn es die Lebenden dazu anhält, ihre eigene Erzählung in die Zukunft fortzusetzen, in der Zukunft also zu leben, dass es darüber etwas zu erzählen gibt.«⁷⁷

Hierbei sollte man sich noch einmal die Frage von John Urry stellen (»Weshalb interessiert uns die Vergangenheit? Weshalb blicken wir zurück? Da wir nichts an alledem ändern können, was vor dem Heute geschehen ist, frag sich, weshalb die Vergangenheit überhaupt von Relevanz ist«⁷⁸) und die Rolle der Wissenschaft im Bezug auf die Zukunftsorientierung genauer betrachten. Die Wissenschaft kann zu einer Verbesserung beitragen indem sie versucht, ein exakteres und richtigeres Bild der Vergangenheit zu liefern. Die Begriffe *Vergänglichkeit* und *Untergang* werden in ihrer Bedeutung relativiert, da man erkennt, dass das Leben weitergeht. Der Eindruck einer *Übermacht des Bösen* wird geschwächt, da die historische Erkenntnis Gegenkräfte erkennbar macht, und darüber hinaus wird der Eindruck der Zwangsläufigkeit historischer Entwicklungen relativiert oder gar aufgehoben, da deutlich wird, dass Zufälle und menschliche Entscheidungen den Geschichtsverlauf bestimmt haben.⁷⁹

Denn nicht die Vergangenheit soll besser werden, sondern die aus ihr gefolgerte Zukunft.

- 1 Der lateinische Begriff *memoria* beispielsweise beschreibt einerseits das Gedächtnis, aber gleichzeitig auch die Erinnerung und das Andenken. Nach Hauser, Sigrid: Die Stadt zwischen Erinnerung und Gedächtnis: Fragen an den Judenplatz. In: Mörténböck, Peter & Mooshammer, Helge (Hrsg.): Visuelle Kultur. Körper, Räume, Medien; Wien; 2003; S. 149 - 150.
- 2 Urry, John: Wie erinnern sich Gesellschaften ihrer Vergangenheit? In: Beier, Rosmarie: Geschichtskultur in der Zweiten Moderne; Frankfurt am Main; 2000; S. 29.
- 3 Fried, Johannes: Der Schleier der Erinnerung. Grundzüge einer historischen Memorik; München; 2004; S. 80.
- 4 Man unterscheidet zwischen dem sensorischen (Ultrakurzzeitgedächtnis), dem Arbeits- (Kurzzeitgedächtnis) und dem Langzeitgedächtnis. Darüber hinaus gilt es deklaratives (explizites), nichtdeklaratives (implizites) und prospektives Gedächtnis zu unterscheiden. Das prospektive Gedächtnis gilt dem Verfolgen von Zielen, das nichtdeklarative Gedächtnis erinnert an erworbene Fertigkeiten (nicht-prozedural), wie beispielsweise an den Fingersatz beim Geigenspielen, an Gewohnheiten und Konditionierung. Außerdem umfasst es das sog. Priming, das unbewusste Wiedererkennen eines früheren unbewussten Reizes. (Hierauf stützt sich sehr oft die Reklame.) Das deklarative Gedächtnis wird wiederum unterteilt in episodisches, autobiographisches und semantisches Gedächtnis. Episodi-
- 5 Der Soziologe und Philosoph Maurice Halbwachs (1877 - 1945) [KZ Buchenwald] prägt bis heute das Konzept des kollektiven Gedächtnisses. Sein 1939 verfasstes Werk *La Mémoire collective* (erschien posthum, 1950) gilt noch immer als Leitfaden für die Auseinandersetzung mit dem sozialen Phänomen des Gedächtnisses. Darüber hinaus beschäftigte er sich schon 1925 in seinem Werk *Les cadres sociaux de la Mémoire* (Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen) mit dem Begriff des kollektiven Gedächtnisses.
- 6 Assmann, Jan: Körper und Schrift als Gedächtnisspeicher. Vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis. In: Csáky, Moritz & Stachel, Peter (Hrsg.): Speicher des Gedächtnisses; Wien; 2000; S. 199.
- 7 Nach: Hauser, Sigrid: Die Stadt zwischen Erinnerung und Gedächtnis: Fragen an den Judenplatz. In: Mörténböck, Peter & Moosham-

mer, Helge (Hrsg.): Visuelle Kultur. Körper, Räume, Medien; Wien; 2003; S. 151.

8 Nach Assmann: Körper und Schrift als Gedächtnisspeicher. Vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis. In: Csáky, Moritz & Stachel, Peter (Hrsg.): Speicher des Gedächtnisses; Wien; 2000; S. 200.

9 Ebd.

10 Fried, Johannes: Der Schleier der Erinnerung. Grundzüge einer historischen Memorik; München; 2004; S. 83.

11 Ebd.

12 *Jom HaShoa*, der Holocaust-Gedenktag gilt als israelischer Nationalfeiertag. Er wurde im Jahr 1959 eingeführt. Anfangs war der 19. April (Aufstand im Warschauer Ghetto 1943) für diesen Tag vorgesehen, da dieser Tag aber exakt einen Tag nach dem Pessach Fest liegt, wurde der Gedanke wieder verworfen und stattdessen acht Tage vor den israelischen Unabhängigkeitstag verlegt.

13 Assmann, Jan & Hölscher Tonio (Hrsg.): Kultur und Gedächtnis; Frankfurt am Main; 1988; S. 13 - 15.

14 Le Figaro vom 15. 07. 1919; nach Schüle, Klaus: Paris - Die kulturelle Konstruktion der französischen Metropole; Opladen; 2003; S. 164.

15 Assmann, Jan & Hölscher Tonio (Hrsg.): Kultur und Gedächtnis; Frankfurt am Main; 1988; S. 13.

16 Assmann, Jan: Körper und Schrift als Gedächtnisspeicher. Vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis. In: Csáky, Moritz & Stachel, Peter (Hrsg.): Speicher des Gedächtnisses; Wien; 2000; S. 204.

17 Nach Assmann, Aleida: Soziales und kollektives Gedächtnis. URL: <http://www.bpb.de/files/0FW1JZ.pdf>

18 Assmann, Jan: Religion und kulturelles Gedächtnis; München; 2007; S. 21.

19 Josua 1,8.

20 Assmann: Körper und Schrift als Gedächtnisspeicher. Vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis. In: Csáky, Moritz & Stachel, Peter (Hrsg.): Speicher des Gedächtnisses; Wien; 2000; S. 207.

21 Ebd.

22 Goethe: West-Östlicher Diwan, Buch des Unmuts. Zitiert nach Ebd. S. 210.

23 Das ägyptische Totenbuch stellt eine Sammlung von Zaubersprüchen, Beschwörungsformeln und liturgischen Anweisungen dar, welche es dem Verstorbenen ermöglichen sollten, sein Leben im Jenseits so führen zu können, wie im zuvor im Diesseits. Außerdem sollte der Tote die Möglichkeit erhalten, im Jenseits die Unsterblichkeit zu erlangen. Hierzu sollten die Zaubersprüche helfen. Darüber hinaus schützten sie ihn auch vor Dämonen oder Fallen der Götter. Es entstand in der 5. und 6. Dynastie ca. 2500 vor Christus.

24 *Enûma elisch* wird der babylonische Schöpfungs-Mythos genannt, der ca. im 8. Jahrhundert v. Chr. in Keilschrift auf sieben Tontafeln niedergeschrieben wurde.

25 Assmann: Körper und Schrift als Gedächtnisspeicher. Vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis. In: Csáky, Moritz & Stachel, Peter (Hrsg.): Speicher des Gedächtnisses; Wien; 2000; S. 211.

- 26 Platon: Haidros. Zitiert nach Yates, Frances A.: Gedächtnis und Erinnern: Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare; Berlin; 1999; S. 42.
- 27 Vom 30. 09. bis 03. 10. 2008 fand in Dresden der 47. Deutsche Historikertag statt. Der Deutsche Historikertag stellt Europas größten geisteswissenschaftlichen Kongress dar.
- 28 URL: <http://www.goethe.de/ges/pok/dos/dos/ern/kug/de4190554.htm>
- 29 Cicero zählt zur Rhetorik fünf Bereiche: *inventio* (das Finden der Gedanken), *dispositio* (Auswahl, Gewichtung und Gliederung des gefundenen Stoffes), *elocutio* (die Umsetzung des strukturierten Stoffes in sprachlicher Form), *memoria* (das Einprägen der Rede mittels mnemotechnischer Verfahren), und *pronuntiatio* (das physische Auftreten des Redners).
- 30 Yates, Frances A.: Gedächtnis und Erinnern: Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare; Berlin; 1999; S. 11.
- 31 Ebd. S. 35.
- 32 Ebd. S. 13.
- 33 Ebd. S. 14.
- 34 Ebd. S. 12 - 13.
- 35 Ebd. S. 24.
- 36 Ebd. S. 41.
- 37 Levy, Daniel & Sznajder, Natan: Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust; Frankfurt am Main; 2001; S. 48ff.
- 38 Nora, Pierre: Zwischen Geschichte und Gedächtnis; Frankfurt am Main; 1998; S. 13ff.
- 39 Levy, Daniel & Sznajder, Natan: Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust; Frankfurt am Main; 2001; S. 49.
- 40 Nora, Pierre: Zwischen Geschichte und Gedächtnis; Frankfurt am Main; 1998; S. 13.
- 41 Ebd. S. 22.
- 42 Ebd. S. 24.
- 43 Joachim Ritter beschreibt in seinem 1963 erschienen Aufsatz »Die Aufgabe der Geisteswissenschaften in der modernen Gesellschaft« erstmals die kompensative Funktion des historischen Sinns.
- 44 Sturm, Eva: Phänomen »Musealisierung«. Motive, Formen, Wirkungen; Diplomarbeit; Wien; 1989; S. 25.
- 45 Nora, Pierre: Zwischen Geschichte und Gedächtnis; Frankfurt am Main; 1998; S. 22.
- 46 Joachim Ritter (1903 - 1974) gilt als einer der bedeutendsten deutschen Philosophen der Nachkriegszeit. Zu seinen Schülern zählten unter anderem Hermann Lübbe und Odo Marquard. Nach dem Zweiten Weltkrieg beschäftigte sich Ritter umfassend mit einer philosophischen Theorie der Moderne, derzufolge die moderne Welt in einem Bruch mit überlieferten Lebensordnungen und tradierten Weltbildern steht. Die Ausbildung der Geisteswissenschaften und die Ästhetisierung der Kunst dienen, nach Ritter, als Kompensation für die abstrakte Geschichtslosigkeit der modernen Gesellschaft.
- 47 Ritter, Joachim: Die Aufgabe der Geisteswissenschaften in der modernen Gesellschaft; Münster; 1963; S. 23.
- 48 Ebd.
- 49 Ebd. S. 27.
- 50 Ebd. S. 29.

- 51 Nach Fliedl, Gottfried: Testamentskultur: Musealisierung und Kompensation.
In: Zacharias, Wolfgang (Hrsg.): Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung; 1990; Essen; S. 168.
- 52 Marquard, Odo: Apologie des Zufälligen. Philosophische Studien; Stuttgart; 1986; S. 102.
- 53 Als »weiche Wissenschaften« werden die Geistes- und Sozialwissenschaften betrachtet. »Harte Wissenschaften« wie etwa Mathematik, Physik werden auch als experimentelle Wissenschaften bezeichnet (im Gegensatz zu den beobachtenden Wissenschaften).
- 54 Marquard, Odo: Apologie des Zufälligen. Philosophische Studien; Stuttgart; 1986; S. 104.
- 55 So geht beispielsweise Jörn Rüsen davon aus, dass sich durch Erzählen eine Rekonstruktion historischer Sinnbildung ermöglicht. Er betrachtet dabei vier verschiedene Erzählarten (traditionales, exemplarisches, kritisches und genetisches Erzählen), welche alle gemeinsam eine Zeitorientierung ermöglichen. Vergleiche dazu URL: <http://www.univie.ac.at/hypertextcreator/papersucks/site/browse.php?artid=1213&arttyp=k#>
- 56 Marquard, Odo: Verspätete Moralistik. Bemerkungen zur Unvermeidlichkeit der Geisteswissenschaften. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung; 18. März 1987. S. 33.
- 57 Ebd.
- 58 Vertreter des philosophischen Begriffs der Postmoderne sahen die Gesellschaft an einem Ende der sog. Großen Erzählungen. Einer der bekanntesten Vertreter, Jean François Lyotard (1924 - 1998) glaubte, dass eine Vielzahl von Diskursen, oder auch kleinere Erzählungen die große Erzählung, worunter auch die Vorstellung von »der Geschichte« fällt, ablösen wird.
- 59 Im Bereich der Geschichtsschreibung spricht man hierbei auch vom Konzept der »großen Erzählung«, woraus sich vielfach eine teleologische Sichtweise der Geschichte ergibt, welche andere Deutungsmuster unterminiert. Die Ansicht, dass mehrere Perspektiven gleichzeitig nebeneinander existieren und parallel zur Wahrheitsfindung beitragen können, wird mit dem Begriff der Multiperspektivität bezeichnet, welcher vor allem in der Zeit der Postmoderne enormen Bedeutungszuwachs erfahren hat. Prägend für jene Strömung war Jean-François Lyotard, der das philosophische System der Moderne für gescheitert erklärte und die Idee vom Ende der »großen Erzählungen« vertrat.
- 60 Der französische Philosoph und Literaturtheoretiker Jean François Lyotard (1924 - 1988) wurde vor allem durch seine Theorien zur Postmoderne bekannt. In seiner, im Jahr 1979 veröffentlichten Studie, *La condition postmoderne* (Das postmoderne Wissen), beschrieb er seinen Begriff der Postmoderne. Für die Geschichtswissenschaften betrachtete er das Projekt der Moderne als gescheitert und forderte eine Abkehr von den

- großen Erzählungen, und schlug stattdessen eine Vielfalt kleiner Diskurse vor.
- 61 Der Architekt und Hauptvertreter der Chicago School Louis Sullivan prägte den Ausspruch »form follows function« mit seinem 1896 publizierten Vortrag »The tall office building artistically considered«. Darin schreibt er:
- »It is the pervading law of all things organic and inorganic, of all things physical and metaphysical, of all things human and all things superhuman, of all true manifestations of the head, of the heart, of the soul, that the life is recognizable in its expression, that form ever follows function. This is the law.«
- URL: <http://www.personalweb.unito.it/andrea.carosso/nyc/texts/Louis%20Sullivan%20-%20The%20Tall%20Office%20building.pdf>
- Abschnitt III.
- Gerade im Deutschen Bauhaus wurde diese Idee zu einer prägenden Entwurfsvorgabe. Vor allem die Gebrauchsgegenstände des Bauhaus zeichnen sich oft durch eine radikale Umsetzung einer Formgenerierung als Resultat einer klaren Funktionsdefinition aus.
- 62 Charles Jencks führte den Begriff der Doppelkodierung in die Architekturdebatte ein. Für Jencks bedeutet Doppelkodierung, dass ein Bauwerk, oder ein Element mehrere Rezipientenschichten und verschiedene Geschmackskulturen ansprechen kann. Siehe auch: Jencks, Charles: Die Sprache der postmodernen Architektur; Stuttgart; 1988; S. 5.
- 63 Nach Mahr, Peter: mahr'svierteljahr-schriftfürästhetik: L'art philosophique; 3(2000), Nr.2/Juni. URL: <http://homepage.univie.ac.at/peter.mahr/003f4-03.html>
- 64 Lübke, Hermann: Geschichtsinteresse in einer dynamischen Zivilisation; Frankfurter Allgemeine Zeitung; 18. 03. 1987; S. 33.
- 65 John Ruskin bediente sich der damals noch sehr jungen Technik der Daguerreotypie. Es ist bekannt, dass er speziell für die Vorbereitung zu seinen Büchern (The Seven Lamps of Architecture und The Stones of Venice) jene photographische Technik intensiv nutzte. Das von Louis Jacques Mandé Daguerre zwischen 1835 und 1839 entwickelte Verfahren der Daguerreotypie ermöglichte erstmals eine dauerhafte Abbildung auf Silberplatten. Nachdem es sich bei den Silberplatten stets um Einzelstücke handelte, konnte diese Technik im fotografischen Bereich jedoch nicht lange bestehen.
- John Ruskin war von dieser Entwicklung fasziniert (die ersten Platten sah er um 1840) und experimentierte interessiert mit dieser Neuerung. Er verwendete die Daguerreotypie zur Dokumentation von Gebäuden, und sprach dieser Technik von Anfang an einen größeren Wert, als jeder Handskizze zu. So schreibt er beispielsweise in einem Brief an seinen Vater:
- »Daguerreotypes taken by this vivid sunlight are glorious things. It is very nearly the same thing as carrying off the palace itself; every chip of stone and stain is there, and of course there

- is no mistake about proportions.«
- In einem Manuskript von John Ruskin an der Ruskin Library in Lancaster sind 233 Daguerrotypen, vornehmlich architektonische Motive aus Ruskins Italienreisen, verzeichnet. Heute sind in verschiedenen Museen noch etwa 130 Platten von Ruskin erhalten. Die Daguerreotypie aus Abb. 27 stammt aus einem Schenkung von James Henry Hall Minn an das Museum of the History of Science in Oxford. Weitere fünf Platten finden sich beispielsweise im Ruskin Museum in Brantwood. URL: <http://www.mhs.ox.ac.uk/sphaera/index.htm?issue11/articl7>
- 66 Nach Fliedl, Gottfried: Testamentskultur: Musealisierung und Kompensation.
- In: Zacharias, Wolfgang (Hrsg.): Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung; 1990; Essen; S. 166ff.
- 67 Lübke, Hermann: Zeit-Verhältnisse. Zur Kulturphilosophie des Fortschritts; Graz; 1983; S. 10.
- 68 Der Museumsführer Österreichs aus dem Jahr 1999 zählt über 1400 Museen und Sammlungen, die der Öffentlichkeit zugänglich sind, auf. (Hinterhölzl, Gerlinde & Schillinger, Herbert (Hrsg.): Museumsführer Österreich; Wien; 1999.)
- 69 Lübke, Hermann: Zeit-Verhältnisse. Zur Kulturphilosophie des Fortschritts; Graz; 1983; S. 12.
- 70 Ebd.
- 71 Lübke, Hermann: Geschichtsinteresse in einer dynamischen Zivilisation. Das historische Bewusstsein ist als Common sense ebenso unvermeidlich wie nötig; Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr.65; 18. 03. 1987; S. 33.
- 72 Lübke, Hermann: Zeit-Verhältnisse. Zur Kulturphilosophie des Fortschritts; Graz; 1983; S. 18.
- 73 Lübke, Hermann: Die Aufdringlichkeit der Geschichte. Herausforderungen der Moderne vom Historismus bis zum Nationalsozialismus; Graz; 1989; S. 28.
- 74 Severin Heinisch: Museale Kategorien des Historischen.
- In: Fliedl Gottfried; Muttenthaler, Roswitha & Posch, Herbert (Hrsg.): Museumsraum Museumszeit. Zur Geschichte des österreichischen Museums- und Ausstellungswesens; Wien; 1992; S. 84.
- 75 Ebd. S. 88.
- 76 Lübke, Hermann: Zeit-Verhältnisse. Zur Kulturphilosophie des Fortschritts; Graz; 1983; S. 37.
- 77 Brock, Bazon: Musealisierung - Eine Form der experimentellen Geschichtsschreibung.
- In: Zacharias, Wolfgang (Hrsg.): Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung; 1990; Essen; S. 55.
- 78 Urry, John: Wie erinnern sich Gesellschaften ihrer Vergangenheit?
- In: Beier, Rosmarie: Geschichtskultur in der Zweiten Moderne; Frankfurt am Main; 2000; S. 29.
- 79 Rösen, Jörn: Kann gestern besser werden? Zum Bedenken der Geschichte; Berlin; 2003; S. 22.

III ZUR ENTWICKLUNG DES MUSEUMS UND
SEINER HEUTIGEN GESELLSCHAFTLICHEN
ROLLE

1 Der Begriff der Musealisierung.....111

2 Hintergründe des Sammelns115

3 Anfänge des Museums119

4 Veränderte Darstellungsformen im Museum126

5 Semiophoren - Werte - Aura135

6 Popularisierung des Museums148

7 Auswirkungen der Musealisierung der öffentlichen Kultur153

8 Die spezielle Rolle von Geschichtsmuseen.....164

Das Sammeln von Objekten stellt von je her eine ureigene menschliche Eigenschaft dar. Ausgehend von ersten privaten Sammlungen in der Antike entwickelten sich im Laufe der Zeit die ersten modernen Museen. In der Antike betrachtete man das Sammeln als Statussymbol, und auch heute erfährt der Sammlerkult vor allem im privaten Bereich wieder starken Zulauf. Im Unterschied zum antiken Sammlungsgedanken finden wir heute noch weitere Beweggründe, Objekte zu sammeln und zu konservieren. Prägend für unsere heutige Zeit ist die Tatsache, dass nicht mehr nur seltene, oder wertvolle Objekte, sondern auch Dinge des Alltagslebens, Relikte vergangener Techniken, Gebäude, Stadtteile und sogar ganze Landschaftsbilder musealisiert werden.

Diskussionen um die Zukunft des modernen Museums richten sich heute, nachdem der Höhepunkt architektonischer Neugründungen überschritten ist, verstärkt auf inhaltliche Themen. Bisher gelingt es dennoch sehr selten, Architektur, materielle und immaterielle Inhalte zu einer Einheit zu verbinden. Insbesondere in den vergangenen zehn Jahren versuchte man verstärkt neben den materiellen Objekten von Sammlungen auch immaterielles, lebendiges Kulturerbe ins Museum mit einzubeziehen. *Oral History*, tradierte Techniken, Rituale, Feste, Traditionen oder Sprache, kurz gesagt, nicht greifbares Erbe, wird in enge Beziehung gesetzt mit dem greifbaren Erbe, das bisher den Grundbestand der Museen und ihrer Sammlungen bildete.

Unsere dynamische Gesellschaft stellt verschiedene Erfordernisse an ein Museum, die der ehemalige Direktor des ICOM, Hugues de Varine-Bohan, in vier Punkten charakterisiert:

»Die pädagogische Dimension des Museums, den Einfluss des Museums auf die gesellschaftliche Umgebung, das Bemühen um einen formalen Bruch mit dem traditionellen Museum sowie die Stärkung der Beziehung zwischen Publikum und Museum.«¹

Obwohl schon in den 1970er Jahren viele theoretische Überlegungen zur Zukunft des modernen Museums angestellt wurden, mündeten diese Erkenntnisse erst relativ spät in den Museumskonzepten bzw. den Leitbildern für Museen. Ohne die Kernaufgabe des Museums (Sammeln, Bewahren, Dokumen-

tieren, Forschen, Präsentieren und Vermitteln) zu vernachlässigen, muss das moderne Museum den strukturellen Veränderungen der Gesellschaft und den Erfordernissen der Globalisierung und der Informationsgesellschaft gerecht werden können.

Im den folgenden Kapiteln soll versucht werden, anhand einer kurzen entwicklungshistorischen Darstellung des Museums und theoretischen Überlegungen zur Bedeutung von musealisierten Objekten die Rolle des Museums in unserer heutigen Gesellschaft zu erklären.

1 Der Begriff der Musealisierung

Das Wort Musealisierung stellt eine relativ junge sprachliche Schöpfung dar. Vermutlich wurde es erstmals in seiner zentralen Stellung von Joachim Ritter bei seiner 1963 verfassten These von der Musealisierung als Kompensation verwendet. Mit dem Wort Musealisierung wird der statische Begriff des Museums in etwas Prozesshaftes dynamisiert. Parallel dazu kann Musealisierung auch einen neuen Status beschreiben. Etwas wird musealisiert.²

Unabhängig davon, ob sich die Musealisierung innerhalb oder außerhalb des architektonischen Rahmens Museum abspielt, stellt sie allemal eine Umgangsform von Subjekten mit Objekten dar. Dies beinhaltet eine Kontextveränderung (meist durch Entfunktionalisierung), die Einfügung in einen neuen Kontext und ein neues Verhältnis des Subjekts zum Objekt (gegenüber dem Objekt wird nun die Gebärde der Besichtigung eingenommen). Erfüllten beispielsweise Kirchen anfangs den simplen Zweck eines Gotteshauses, avancierten sie im Laufe der Zeit zu touristischen Attraktionen (Abb. 30).

Der französische Philosoph und Soziologe Jean Baudrillard benützt nicht den Begriff der Musealisierung, sondern verwendet den Ausdruck der »Museifizierung«. Aus dem Kontext schließend lässt sich aber sagen, dass er dasselbe Phänomen beschreibt, welches in der übrigen Fachwelt mit dem Namen Musealisierung beschrieben wird.

Semantisch bringt Baudrillard den Begriff der Museifizierung in Zusammenhang mit Begriffen wie einfrieren, kryogenisieren, sterilisieren, repatriieren,



Abb. 30: Touristen im Kölner Dom. Aus: Doyle. The foreign tour; 1854.

verdoppeln, etwas vor dem Tod schützen, etwas exhumieren. Vermutlich verwendet er nicht den üblicherweise verwendeten, relativ neutral klingenden Begriff, um für die Kennzeichnung des Phänomens eine Wertung anklingen zu lassen.

Da für Baudrillard der Prozess der fortschreitenden Musealisierung negativ besetzt ist, stellt es womöglich keinen Zufall dar, dass die von ihm gebrauchte Bezeichnung phonetische Ähnlichkeiten mit dem Wort »infizieren« aufweist. Die sich dabei einstellenden Assoziationen zu Krankheit, Ausbreitung und Ansteckung decken sich durchaus mit seiner Einschätzung des Phänomens.

»Museifizierung heißt, etwas in einen Zustand versetzen, in dem es sich nicht mehr verändern und in dem es nicht sterben kann [...]«³

Dieser Beschreibung folgend könnte man auch an das Phänomen des Mumifizierens denken, wird dabei doch versucht, einen Prozess der Veränderung aufzuhalten um den mumifizierten Körper so für die Ewigkeit erhalten zu können. Um dem von Baudrillard gebrauchten Begriff der Museifizierung näher zu kommen, sollen kurz zwei von ihm beschriebene Beispiele⁴ zitiert werden:

Im Jahre 1971 beschloss die Philippinische Regierung einige Dutzend Tasaday-Eingeborene, welche im tiefsten Dschungel entdeckt wurden, in ihrer totalen Natürlichkeit zu belassen und sie nicht dem Zugriff von Kolonialisten, Touristen und Ethnologen auszusetzen. Einer Initiative von Anthropologen folgend sollten so die Eingeborenen vor ihrem Untergang geschützt werden. Es wurde nämlich vermutet, dass die Tasaday unter den Blicken der »Fremden« förmlich zerfallen würden, ähnlich einer Mumie in frischer Luft.

Das Leben der Ethnologie impliziert in diesem Fall den Tod ihres Objekts. Die Wissenschaft wollte diesem Paradoxon entgehen, indem sie um die Tasadays »den Keuschheitsgürtel des Dornröschenwaldes«⁵ wieder schlossen. Die Wissenschaft verliert dadurch zwar wertvolles Kapital, jedoch wird das Objekt an sich gerettet. Die Tasadays, eingefroren in ihrer natürlichen Wesenhaftigkeit, sind ein perfektes Alibi für die ewige Bürgschaft der Wissenschaft.

Der in den Glassarg des Dornröschenwaldes zurückkehrende Indianer steht hierbei als Simulationsmodell für alle möglichen Indianer, die es vor der Ethnologie gegeben hat. Die Ethnologie leistet sich so den Luxus und die Illusion, sich jenseits ihrer selbst zu verkörpern, eben in der nackten Realität dieser von ihr wieder erfundenen Indianer, welche nun nach der Intervention durch die Ethnologie immer noch Wilde sein sollen. Die Wissenschaft erarbeitet sich so einen scheinbaren Triumph, nachdem sie doch an der Zerstörung der Natürlichkeit zu arbeiten schien.

Die Tasadays werden nach Ansicht Baudrillards »posthum eingefroren, kryogenisiert, sterilisiert, vor dem Tod geschützt.«⁶ Sie selbst werden zu referentiellen Simulakra⁷ und die Wissenschaft wird zur reinen Simulation. Baudrillard bezeichnet das als ein Morden, das zunächst nur auf die Kosten der »Wilden« ging, aber sich nun schon seit längerem auf alle abendländischen Gesellschaften ausgedehnt hat.

»Der Einschließung des wissenschaftlichen Objektes entspricht die Einschließung der Verrückten und der Toten. Wie die gesamte Gesellschaft durch den Spiegel des Wahnsinns, den sie sich selbst erreicht hat, unwiderruflich versucht ist, wird die Wissenschaft durch den Tod ihres Objekts, das für sie ein umgedrehter Spiegel ist, tödlich verseucht. Auf der Oberfläche sieht es zwar so aus, als beherrsche die Wissenschaft ihr Objekt, im Grunde jedoch besetzt das Objekt, einer unbewußten Umkehrung folgend, die Wissenschaft, in dem es auf tote und zirkuläre Fragen nur tote und zirkuläre Antworten gibt.«⁸

An einem weiteren Beispiel erklärt Baudrillard, wie unter dem Vorwand der Rettung eines Originals die Besichtigung der Höhlen von Lascaux verboten wurde. Um sie niemanden vorzuenthalten hat man 500 Meter weiter eine exakte Nachbildung der Höhle konstruiert. Durch ein Guckloch kann man einen Blick in die authentische Grotte werfen und besichtigt anschließend das Ganze noch einmal, und zwar in wiederhergestellter Form. Baudrillard sieht in der Verdopplung bereits den Schritt hin zur Künstlichkeit, sowohl von Original als auch von der Kopie.

»Möglicherweise verschwimmt die Erinnerung an die Originalhöhlen im Geiste künftiger Generationen, aber es gibt von nun an keine Differenz mehr: die Verdoppelung genügt, um zu bewirken, dass sie beide künstlich erscheinen.«⁹

Die Wissenschaft kann nur noch in den Dienst der Wiederherstellung gestellt werden, mit dem Zweck, eine sichtbare Ordnung zu restaurieren um eine sichtbare Vergangenheit, ein sichtbares Kontinuum, einen sichtbaren Ursprungsmythos herzustellen, welcher uns über unser Ende beruhigt. Heute kann die Höhle von Lascaux sogar im Internet¹⁰ besichtigt werden. Mittels einer hochauflösenden 3D Scan-Software wurde die komplette Höhle digitalisiert und kann nun virtuell betrachtet werden.

2 Hintergründe des Sammelns

Der Historiker Krzysztof Pomian beschäftigte sich intensiv mit der Frage nach den Ursprüngen unserer Sammeleidenschaft, die sich sehr gut in einem deutlich ausgeprägten, privaten Musealisierungstrend ablesen lässt.

»[...] Man kann ohne Abstriche feststellen, daß jeder Naturgegenstand, von dessen Existenz die Menschen Kenntnis haben, und jedes Artefakt, wie sonderbar auch immer es sein mag, in irgendeiner Privatsammlung oder einem Museum zu finden ist.«¹¹

Zuvor wurde bereits die Frage gestellt, weshalb wir Objekte aus ihrem natürlichen Kreislauf herausnehmen und vor dem Verfall schützen wollen.

Geschichtlich gesehen hat das Sammeln eine sehr lange Tradition. Sammlungsstücke - egal ob in Privatsammlungen oder in Museen - werden einerseits temporär oder auch endgültig aus dem Kreislauf ökonomischer Aktivitäten herausgehalten und andererseits besonders geschützt. Diese Objekte besitzen einen Tauschwert, obwohl sie keinen Gebrauchswert haben - grundsätzlich ein Paradoxon. Über den Begriff des Gebrauchs kann zwar durchaus diskutiert werden, jedoch ist es offensichtlich, dass jedes ausgestellte Objekt seine eigentliche Bestimmung verloren hat. Selbst Kunstwerke, welche zum Zwecke der

Dekoration entstanden waren, verlieren in der Sammlung ihren ursprünglichen Gebrauchswert.

»Und so verhält es sich mit jedem einzelnen Ding, das in dieser fremden Welt gestrandet ist, aus der alle Nützlichkeit auf immer verbannt zu sein scheint. Denn nur wenn man den Worten Gewalt antut, läßt sich der Begriff der Nützlichkeit so weit fassen, daß er sich auch auf einen dieser Gegenstände anwenden läßt, die allein für das Auge ausgestellt werden. [...] Mochte diesen Gegenständen in ihrem früheren Leben ein bestimmter Verwendungszweck zukommen, als Museumsstücke haben sie ihn verloren.«¹²

Die Tatsache, dass Menschen Gegenstände aus dem Kreislauf ökonomischer Aktivitäten herausgehalten haben, geht zeitgeschichtlich bereits sehr weit in die Frühgeschichte der Menschheit zurück. Bereits damals waren Objekte teilweise nur für das Auge bestimmt und somit frei von jedem praktischen Nutzwert.

Schon der aufkommende Begräbniskult des Neolitikums und die damit verbundene Praxis der Grabbeigaben kann als das erste Auftreten von Sammlungen bezeichnet werden. Auf der einen Seite wurde ein großer Aufwand betrieben, um die Grabbeigaben vor Unbefugten zu schützen und andererseits wurden die Gegenstände in den Gräbern deponiert, um von den Bewohnern des Jenseits betrachtet werden zu können. Mensch- und Tieropfer wurden fast immer durch Figuren ersetzt und Gebrauchsgegenstände durch Modelle. Die Erstellung von Modellen war dabei keineswegs ökonomisch motiviert, sondern geht zurück auf die Überzeugung, dass den Grabbeigaben keine praktische Verwendung mehr zukommen durfte. Ihre Funktion sollte nur mehr darin bestehen, betrachtet und bewundert zu werden. Diese Prozesse weisen eine große Ähnlichkeit mit den Grundprinzipien der Musealisierung auf.

Der Ursprung unserer heutigen Museen liegt in den alten Tempeln der Museen. Abgesehen von den Musentempeln, welche durch ihre Bibliotheken und ihre Gelehrtengeinschaft berühmt wurden, gibt es noch weitere Parallelen der griechischen und römischen Tempel mit unseren heutigen Museen. In den

Tempeln sammelten sich Opfergaben, welche vor Ort ausgestellt wurden. Der dem jeweiligen Gott geschenkte Gegenstand wurde *sacrum* und nahm fortan an der Unantastbarkeit und Majestät der Götter teil. Diese Gegenstände hatten einzig die Funktion betrachtet zu werden. Im Laufe der Zeit wurden speziell für die Opfergaben auch separate Gebäude errichtet. Hier setzte ein erster Pilgertourismus ein, mit dem Ziel, die prachtvollen ausgestellten Gegenstände zu bewundern. Da jene den Göttern dargebrachten Gegenstände im dem Tempel verbleiben mussten, der sie ursprünglich aufgenommen hatte, wurden Inventarlisten erstellt und Sicherheitsvorkehrungen getroffen, um die Objekte vor Dieben zu schützen. Auch die Reparatur oder das Entfernen defekter Objekte war streng reglementiert.

Man darf nicht vergessen, dass die pietätvolle Erhaltung alter Kunstwerke im Altertum völlig anders motiviert war als in der modernen Denkmalschutzpraxis. Es handelte sich hierbei fast immer um den Kultus lebendiger, vor allem religiöser Vorstellungen, welche also keinen Erinnerungs- sondern viel mehr einen realen Gegenwartswert besaßen. Das Erhalten galt also nicht dem Menschenwerk, sondern der Gottheit, welche dem Objekt innewohnte.

Im antiken Rom wurde, nach Überlieferung der Schriften von Gaius Plinius Secundus Maior (Plinius der Ältere), beispielsweise der Tempel der Concordia auf dem Forum Romanum (Abb. 31) unter Kaiser Tiberius (34 v. - 37 n. Chr.) als Museum genutzt¹³. Zeithistorisch betrachtet scheint der Beginn der Privatsammlungen etwa zur selben Zeit angesiedelt zu sein. Plinius der Ältere sieht in der Praxis der Kriegsbeute im römischen Reich den Ursprung der Privatsammlungen.

»Der Sieg des Pompeius ließ Perlen und Gemmen in Mode kommen, wie die Siege von L. Scipio und Cn. Manlius ziselirtes Silbergeschirr, alltäische Stoffe und bronzeverzierte triclinia, und wie der Sieg des L. Mummius korinthische Vasen und Gemälde.«¹⁴

Sammlungen, wie jene der großen römischen Sammler - Sulla, Julius Caesar oder Verres - stammten allesamt aus Plünderungen. Zu Zeiten des Römischen Reichs war die Mode des Sammelns bereits derart verbreitet, dass Vitruv im

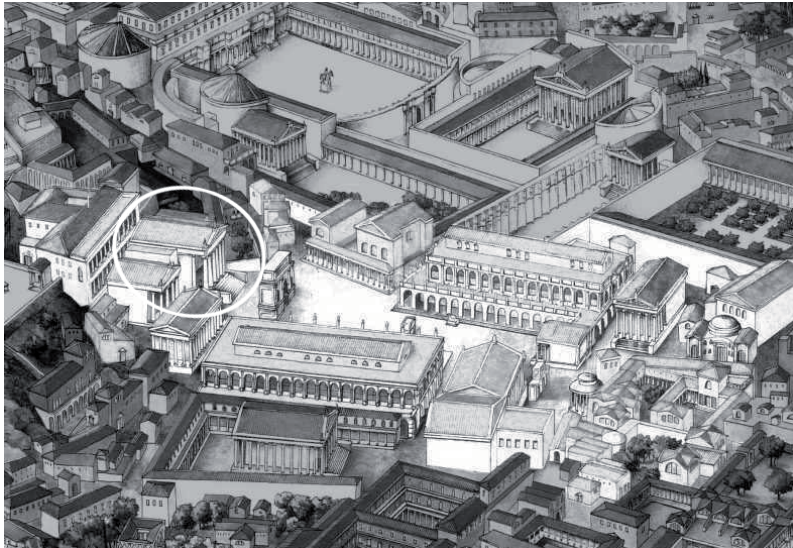


Abb. 31: Lage des Tempel der Concordia auf dem Forum Romanum.



Abb. 32: Reliquie des hl. Valentino in der Kirche Santa Maria, Cosmedin.

Hausgrundriss bereits eigens einen Ort vorsah, wo Gemälde und Skulpturen untergebracht werden konnten.¹⁵

Plinius (ca. 23 - 79 n. Chr.) und Petronius (ca. 14 - 66 n. Chr.) haben zahlreiche Zeugnisse der Antiquitätenliebhaberei ihrer Zeit überliefert. Übereinstimmend berichten beide über eine Bevorzugung älterer Kunstwerke auf Kosten der modernen. Es liegt die Vermutung nahe, dass es sich im antiken Sammlerwesen weniger um Kunstfreunde denn um Raritätensammler handelte.

»Es scheint sich somit um einen Sport einer Anzahl immens reicher Leute gehandelt zu haben, die darauf bedacht waren, neue Werte zu schaffen, um einander in deren Besitze zu übertrumpfen [...]«. ¹⁶

Der Kunsthistoriker Alois Riegl¹⁷ stellte die Vermutung auf, dass die Antiquitätenliebhaberei der Römer des 1. und 2. Jahrhunderts nach Christus als anachronistischer Vorläufer des modernen Erinnerungswertes verstanden werden kann.

3 Anfänge des Museums

Schon in der Spätantike war es Brauch, Andenken von Pilgerfahrten zu sammeln. Darüber hinaus trug der aufkommende Märtyrer- und Heiligenkult dazu bei, dass die kirchlichen Reliquien- und Schatzkammern immer größer wurden (Abb. 32). Die Reliquien besaßen eine besondere Funktion, da ihnen im Zusammenhang mit dem Märtyrer- und Heiligenkult des Christentums besondere Schutzfunktionen zugeschrieben wurden, die nicht nur auf Einzelpersonen beschränkt waren, sondern auch für ganze Städte und Königreiche galten. So besaß beispielsweise Karl der Große (742 - 814) eine der damals größten Sammlungen von Heiligtümern¹⁸ (Steine des Grab Christi, Splitter vom Kreuz Christ und der Krippe Jesu u.a.), worin der Wunsch verborgen lag, von allerhöchster Stelle Schutz zu erlangen. Bis in die frühe Neuzeit strebten geistige und weltliche Fürsten nach Reliquien, was beinahe einem Wettbewerb glich.

Schon im ausgehenden 14. Jahrhundert lässt sich eine Trennung von Heiligem und Profanem erkennen. Als Vorläufer unserer Museen gelten die Sammlungen der mittelalterlichen Königs- und Fürstenhöfe. Hierzu lassen sich beispielsweise Reliquien, Herrschaftszeichen, Gewänder und Stoffe, Waffen, Zaumzeuge, Schmuckstücke, Musikinstrumente, Bücher, Karten, Kuriositäten oder astronomische Geräte zählen.

Wirft man einen Blick in die vergleichsweise jüngere Geschichte, so lässt sich im Fall der fürstlichen Schatzkammern anhand der Inventarlisten sehr deutlich erkennen, dass es sich beim Zusammentragen wertvoller Gegenstände nicht nur um die bloße Schatzbildung handelte. So unterschied man bereits damals zwischen *Kleinoden* und *Ersparnis*. So genannte Kleinode waren dazu bestimmt, ausgestellt zu werden und Blicke auf sich zu ziehen. Nur zu speziellen Anlässen wurden diese Objekte aus ihren Truhen oder Schränken genommen, welche sonst unter strenger Bewachung standen.

Die Bildung und die Verbreitung des europäischen kulturellen Erbes nahmen ihren Anfang in Italien. Als Zentrum des römischen Reiches bewahrt es eine große Zahl an Überresten der heidnischen Antike und als Zentrum der katholischen Kirche besitzt Italien auch eine besonders große Anzahl christlicher Überreste. Die Benediktinischen Klöster (zu Beginn des 6. Jahrhundert vom Heiligen Benedikt auf dem Monte Cassino gegründet) übernahmen die Aufgabe der Bewahrung der Schriftzeichen. Die Nachahmung der Kunstwerke wird im Zuge der Rückwendung auf alte Traditionen (Renaissance) zu Zeiten Karl des Großen und seiner Nachfolger im 12. und 14. Jahrhundert zu einem bedeutenden Thema. Nach Ende des Römischen Reichs verschwinden die antiken Bauwerke und bewegliche Objekte werden verschüttet oder in Schatzkammern von Kirchen, Klöstern oder Fürsten aufbewahrt. Einerseits dienten diese Schatzkammern gleichsam als Vorratskammern wertvoller Materialien, welche im Bedarfsfall auch als Zahlungsmittel verwendet werden konnten, aber gleichzeitig spielten sie - speziell in den Kirchen - auch die Rolle unserer heutigen öffentlichen Sammlungen. Pilger konnten die Schätze besichtigen und zu besonderen Anlässen wurden sie ausgestellt. Innerhalb dieses institutionellen Rahmens der Schatzkammer entfalteten sich die Persönlichkeiten ganz

unterschiedlich. Der eine Abt, Bischof oder Fürst war beispielsweise leidenschaftlicher Sammler und fand Vergnügen daran, seine Schätze zu betrachten und auszustellen. Ein anderer fand hingegen nur Interesse daran, wie hoch die Kaufkraft der Gegenstände war.

In eben diesen beiden Punkten unterscheiden sich die Privatsammlungen, welche mit Beginn des 14. Jahrhunderts sich zu bilden begannen. Diese waren stets von einer einzelnen Person zusammengetragen worden und nichts garantierte, dass die Sammlung den Sammler überlebte. Privatsammlungen schmückten sich meist mit Objekten, deren Handelswert sich nicht aus dem Materialwert ergab, sondern aus der Ausführung der Arbeit. Bedeutend war also mehr die künstlerische Arbeit und weniger der materielle Wert. Dies hatte aber wiederum zur Folge, dass eine Auflösung oder ein partieller Verkauf der Sammlungen nicht so leicht möglich war, dass sie meist einen weitaus höheren virtuellen Wert als den tatsächlichen Materialwert besaßen.

Von den Regionen um Avignon und Venedig aus breiteten sich die Privatsammlungen in nur einem Jahrhundert über ganz Italien aus. In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts finden sich Privatsammler in Venedig, Florenz, Genua, Neapel und Rom, später auch in den flämischen Städten, in Frankreich und Süddeutschland. Vom 16. Jahrhundert an beginnt ihre Zahl in Europa rapide zu steigen und erreicht ihren Höhepunkt zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert.¹⁹ Waren die Privatsammlungen anfangs lediglich für Humanisten, Juristen und Mediziner interessant, beginnt sich dies relativ schnell zu wandeln und so finden auch schon bald Personen des städtischen Patriarchats und Kirchenmänner Interesse an den Sammlungen.

Schließlich beginnt die Aristokratie zu sammeln, dabei vor allem die Hocharistokratie und die Höfe. Die Schatzkammern der Fürsten nehmen mehr und mehr den Charakter von Privatsammlungen an. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts übernimmt schließlich in den Vereinigten Niederlanden das mittlere Bürgertum die Gewohnheit des Sammelns.

Parallel zur Veränderung des wirtschaftlichen Status der Sammlungen verändert sich auch deren Inhalt. Waren Privatsammlungen anfangs hauptsächlich mit antiker Kunst und modernen Gemälden bestückt, so gesellen sich ab



Abb. 33: Darstellung der Wunderkammer Ole Worms, 1655.

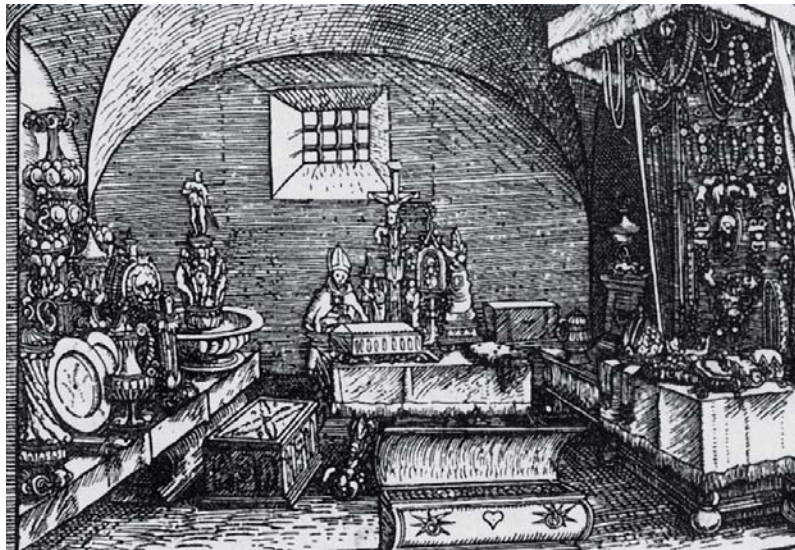


Abb. 34: Schatzgewölbe des Kaisers Maximilian, 16. Jahrhundert.

dem 16. Jahrhundert Stiche, Zeichnungen, naturalia und exotica hinzu (Abb. 33/34). Hieraus erwuchsen bis zur Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert die Kunst- und Wunderkammern, welche Raritäten und Kuriositäten ausstellten.

Museen sind natürlich in ihrem Sinne auch Sammlungen, jedoch unterscheiden sie sich von den Privatsammlungen in mehrfacher Hinsicht. Der Schutz, welchem die Museumsstücke unterliegen, erstreckt sich im Gegensatz zu einer Privatsammlung über die Dauer eines Menschenlebens hinaus, wodurch die Gegenstände der Sammlung nicht mehr mit einer einzelnen Person in Verbindung gebracht werden.

Museen stellen in der Regel eine öffentliche Einrichtung dar. Grundsätzlich deshalb, weil sie der Öffentlichkeit zugänglich sind. Eben diese Öffentlichkeit bestimmt auch die innere Organisation der Ausstellungen, wohingegen in einer Privatsammlung die Organisation primär vom Eigentümer abhängt. Im Museum hingegen folgen Auswahl und Präsentation von Objekten intersubjektiven Kriterien, welche aus der Wissenschaft, der Geschichte, der Kunstgeschichte oder auch einer öffentlichen Ideologie entlehnt werden. Ein Kurator ist mit seinem Handlungsspielraum bei der Gestaltung der Ausstellung im Gegensatz zum Sammler weit mehr eingeschränkt. So meint beispielsweise Krzysztof Pomian: »ein Museum ist ein Ausstellungsort und nichts anderes.«²⁰ Restauration, Forschung, Lehre, Vorführungen, Vernissagen, Konzerte, etc. sind allesamt dem Zweck untergeordnet, dem Publikum die Kunstwerke unter den bestmöglichen Bedingungen zu präsentieren.

Obwohl das Museum Objekte aus der Vergangenheit aufbewahrt, weist es auf eine irdische Zukunft. Diese Tatsache, dass Museumsobjekte unverkäuflich sind und unter konservatorischem Schutz liegen, zeigt, dass Museen ihre Objekte an die Nachwelt übergeben wollen. Das Museum ist kein Mittler zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Irdischem und Himmlischen, sondern ein Mittler zwischen Vergangenheit und Zukunft.

Die von Papst Pius Sixtus IV im Jahre 1470²¹ an die Stadt Rom übertragene Schenkung einer Sammlung von Statuen zur Aufstellung auf dem Kapitol (das *Kapitolinische Museum* in Rom, Abb. 35), kann als erstes Museum im



Abb. 35: Kapitolinisches Museum, Rom.

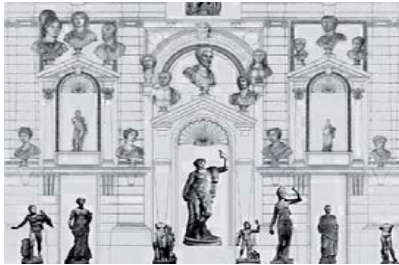


Abb. 36: Rekonstruierter Wandaufsatz der Tribuna des Palazzo Grimani, Venedig.



Abb. 37: Uffizien, Florenz.



Abb. 38: Ashmolean Museum, Oxford.

modernen Sinn betrachtet werden. Etwa ein Jahrhundert später entstand in Venedig ein ähnliches Museum, die Venezianische *Antikensammlung*, welche aus einer Schenkung der Familie Grimani²² an die Republik entstanden ist (Abb. 36). Auch die *Uffizien* in Florenz stammen aus dieser Zeit (Abb. 37). Die ursprüngliche Sammlung der Medicidynastie wurde aber schon sehr bald als Besitz des Großherzogtums Toskana angesehen und 1730 juristisch auch verifiziert. Als ältestes Museum Nordeuropas lässt sich das *Ashmolean Museum*, eine Schenkung von Elias Ashmole an die Universität Oxford, zu Beginn des 17. Jahrhunderts²³ erwähnen (Abb. 38). Natürlich kann nicht ausgeschlossen werden, dass einige Kunstkammern der Fürsten auch regelmäßig immer wieder einmal der Öffentlichkeit zugänglich waren und folglich auch die Funktion heutiger Museen erfüllten, mit Sicherheit lässt sich aber sagen, dass im Zeitalter der Aufklärung die Zahl der Museen rapide ansteigt. Die wirklich große Verbreitungszeit von Museen startet allerdings erst nach 1830.

Das 19. Jahrhundert war hauptsächlich durch eine europaweite Verbreitung der Museen geprägt. Erst im 20. und 21. Jahrhundert findet eine Ausbreitung dieser Institution über die ganze Welt statt.

Ab dem 18. Jahrhundert lassen sich zwei verschiedenen Typen von Museumsgründungen erkennen. Einerseits das kaufmännische Modell, also alle Museen, welche aus einer vom Staat aufgekauften Sammlung hervorgegangen sind und somit Eigentum einer Nation oder eines Kollektivs wurden, und auf der anderen Seite das revolutionäre Modell. Dabei wurden Objekte aus dem Besitz kirchlicher Institutionen, des Adels oder des Königs in Staatseigentum umgewandelt. Die Mehrheit der französischen Museen (Bsp.: Louvre / Musée des Monuments français) folgten einem ähnlichen Entstehungsprozess. Im 19. Jahrhundert entstehen die meisten Museen aus ersterem, bzw. aus einem dynamischen Modell, indem Museen aus Schenkungen von Industriellen und Geschäftsleuten hervorgehen.

Interessant zu beobachten ist, wie sich die Aufgabe der Museen im Laufe der Zeit verändert hat. Schon alleine die Frage, welche Objekte ins Museum aufgenommen werden, scheint sehr charakteristisch für die jeweilige Epoche zu sein. So bewahrten die ersten Museen Kunstwerke der Antike, vor allem

römische und griechische Statuen. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts stellten die Uffizien Gemälde aus und waren damit lange Zeit die einzige Institution auf diesem Sektor. Im *Zeitalter der Neugier*²⁴ wurden neben den antiken Kult- und Gebrauchsgegenständen auch die *naturalia und rariora*, die *curiosa* und die *mirabilia* museumswürdig²⁵. In der Zeit der Aufklärung entwickelt sich eine doppelte Innovation, indem Naturgeschichtsmuseen und Museen der schönen Künste (Malerei und Skulptur) entstehen.

Mit Beginn des 19. Jahrhunderts halten lokale Altertümer Einzug in die Museen und ab Mitte des 19. Jahrhunderts steigt die Zahl der kleinen Museen, welche lokale Funde und Objekte, vor allem der bäuerlichen Kultur, aufbewahren. Neben der großen Zahl kleiner Lokalmuseen entstehen in den meisten europäischen Ländern auch große Völkerkundemuseen und etwas später dann die Museen der Wissenschaft, der Technik, der Armee, der Marine, der Post und anderer Bereiche.

Heutzutage ist das Universum der Museen derart heterogen, dass nicht einmal mehr die hauptsächlichsten Arten aufgezählt werden können.

4 Veränderte Darstellungsformen im Museum

Die Darbietungsformen im Museum haben sich innerhalb der letzten hundert Jahre gewaltig verändert und sind wohl in keinem anderen Museumstypus derart deutlich nachvollziehen wie im historischen Museum. Anhand dieser Veränderungen eröffnet sich ein interessanter Blick auf die Zusammenhänge der jeweiligen Gesellschaften und deren Verhältnis zur Vergangenheit.

In der Fachliteratur waren die Präsentationsformen selbst bisher kaum behandelt worden. Das historische Museum wurde meist im Allgemeinen unter den Aspekten Politik und Wissenschaft betrachtet, die Eigenart der Darstellung – mit anderen Worten die Ästhetik – blieb unbeachtet. Gerade das historische Museum hat aus der Darbietungsform seine öffentliche Wirkung erreicht, was durch die folgenden fünf Präsentationsformen des historischen Museums der letzten 100 Jahre erläutert werden sollte: die malerische Präsen-

tation, die Sozialmuseen, die Konzentration auf das reine Objekt, die textorientierte Präsentation und die Inszenierung.²⁶

Malerische Präsentationsweise

Diese Präsentationsform stellt Objekte fern von chronologischer, typologischer, material- oder funktionsbezogener Systematik auf, mit dem Ziel, möglichst alles zu zeigen und einen malerischen Gesamteindruck hervorzurufen (Abb. 39). Das Gesamtbild ist stets oberstes Ziel dieser Präsentationsform. Der Geist der Epoche sollte in einer sinnlichen Darbietung erlebbar gemacht werden. Folgende Schilderung ist von einer Industrie- und Gewerbeausstellung in Düsseldorf (1880) überliefert:

»Wie Geisterodem weht es uns beim Eintritt in die von farbenge-dämpfem Licht erfüllten Räume entgegen, unwillkürlich hemmen wir, von dem Totaleindruck gefesselt, den Schritt: Die Wände sind be-deckt mit kostbaren Gobelins und altertümlichen Waffen, zwischen den Möbeln und Glasschränken, aus denen uns Kleinodien von un-schätzbarem Werth, kunstvoll gearbeitete Broncen und Porzellane entgegenblicken, stehen, eisengepanzten Rittern gleich, schwere Rüstungen, Zeugnis gebend von der hohen Blüte des mittelalterlichen Kunstgewerbes und - der Körperkraft unserer Alvordern. (...) Wir sehen die Culturentfaltung eines klassischen Volkes von den Anfän- gern der Töpferkunst bis zur Herstellung der formvollendeten Bronzefigur in Lebensgröße, das Steinbild und den reich verzierten Musqueton aus der Zeit seiner ersten Herstellung. Köstliche Erzeug- nisse der Vorzeit sind hier aufgestapelt.«²⁷

Aus wissenschaftlicher Sicht gab es aber auch durchaus berechtigte Kritik an der Art dieser Präsentation. Viel zu oft wurde nämlich auf die historische Korrektheit verzichtet und stattdessen ein sentimental verschwommenes Bild einer Zeit erzeugt, wie sie gerne gesehen wurde, jedoch nie war. Von den Kri- tikern wurde die malerische Präsentationsweise vom Grunde auf akzeptiert, jedoch mit der Forderung nach exakter historischer Nachvollziehbarkeit.



Abb. 39: Pharmaziemuseum, Basel.



Abb. 40: Die »gläserne Frau«. Präsentation im Dresdner Hygienemuseum, 1936.

Dem Museum wurde teilweise angelastet, dass es sein Publikum schlichtweg belog, indem es beispielsweise den Krug eines einfachen Bauern in ein Ensemble der vornehmen Welt stellte, oder Objekte aus Küche oder Werkstatt in ein scheinbar altes Schlafzimmer zu einem malerischen Ensemble zusammenstellte. Diese Art der Präsentation fand lange Zeit Anwendung in den Museen und hat auch heute wieder an Aktualität gewonnen, da ihr Ziel das Gesamtbild, nämlich der Zusammenhang der Epoche war. Mit der Präsentationsform der Inszenierung wird heute wieder ähnliches versucht.

Sozialmuseen

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstand ein neuer Museumstypus, das so genannte Sozialmuseum, welches heute nicht sofort mit der gängigen Vorstellung von »museak« in Verbindung gebracht werden kann. Die Sozialmuseen beschäftigten sich mit konkreten gesellschaftlichen Fragen der Gegenwart. Die Bezeichnung *Sozialmuseum* stellt einen Oberbegriff für Hygiene-Museen und Museen für Arbeitssicherheit und Unfallschutz dar. Ihre Intention war es, für aktuelle Probleme praktikable Lösungen vorzuschlagen und weniger, das kulturelle Erbe der Vergangenheit zu bewahren. Dabei handelte es sich beispielsweise um Arbeitsschutzmuseen oder Hygiene Museen. Man versuchte mit Hilfe von konkretem Anschauungsmaterial und modernster Technik Botschaften zu vermitteln oder die Besucher zu einer Verhaltensänderung zu bewegen (Abb. 40).

Dieser neue Typus Museum war gänzlich auf Information ausgerichtet und versuchte informativ und handlungsorientiert gleichzeitig zu agieren. Dabei unterstützten vor allem die neuen Medien Film, Ton und Licht die Intention der Ausstellung, denn diese Mittel waren besonders gut geeignet, plakativ eine gewünschte Aussage hervorzuheben. Nach dem Ersten Weltkrieg erfuhr diese Darstellungsmethode einen Aufschwung im Rahmen von sozialpolitischem Maßnahmen, die die Lebenssituation der unteren Schichten verbessern sollten. Schon sehr früh erkannte auch das nationalsozialistische Regime die großen Möglichkeiten dieser Darstellungsformen und nutzte diese für ihren Propagandaapparat. Und so erfuhr der ursprünglich volkspädagogische und

letztendlich demokratische Anspruch dieser Darbietungsform eine dramatische inhaltliche Umkehr.

Konzentration auf das reine Objekt

Mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges kam es in einem Großteil der Museen zu einem starken Wandel in der Präsentationsform von Objekten. Die Darstellungsformen konzentrierten sich vermehrt auf das Objekt an sich (Abb. 41). In konsequenter Weise wurde die Verwissenschaftlichung der Museumsarbeit nach außen getragen. Dies spiegelte sich beispielsweise in der Art und Weise der Objektbeschriftung wider, welche fortan nur noch Objektbezeichnung, Datierung und Materialangabe beinhaltete.

»Die strikte Untersagung von weiterer Information oder Vermittlung will die Störung der Entfaltung oder Wirkung des Bedeutungsvollen unterbinden [...]«.«²⁸

Somit wurden keinerlei Interpretationshilfen gegeben welche den Erkenntnis-horizont aufweiten hätten können. Neuaufstellungen der Ausstellungen nach Ende des Zweiten Weltkrieges zeigten häufig die Objekte in einem neu strukturierten Zusammenhang. Meist inhaltlich neutral beziehungsweise nach ästhetischen Gesichtspunkten platziert. Der Mangel an Deutungshinweisen hatte zur Folge, dass für fachlich gebildete Besucher die Objekte interessante Zeugnisse darstellten, für den ungebildeten Besucher aber blieben sie stumm. Die neuen Museen wurden zu Schatzkammern für schöne Dinge. Für viele Besucher war dies keineswegs eine Verschlechterung, so suchten manche von ihnen im Museum das Schöne, um sich darin zu versenken. Allerdings war aufgrund der fehlenden Zusatzinformation im Museum schon eine gewisse Vorkenntnis nötig, »um in einem Museum [...] das reine Wissen vermehren zu können. [...] Nur ein kleiner Teil der Besucher besteht aus Fachkennern, die in einem Museum Spezialbelehrung suchen. Wegen ihrer geringen Zahl sollte man diese Besucher nicht für belanglos halten. Sie sind kulturell die aktivsten und verpflichten uns daher besonders. Gerade vor ihren Augen muß eine Ausstellung bestehen können.«²⁹

Harald von Petrikovits beschreibt hier jene Bewegung in der Museumslandschaft, welche sehr prägend für die Rolle der Museen in der heutigen Gesellschaft war. Das Museum wurde zu einer elitären Einrichtung stilisiert. Ein erbaulicher Besuch konnte nur mit ausreichendem Vorwissen erfolgen und mangelndes Wissen verwehrte teilweise den Zugang zu den präsentierten Objekten. Das Museum gelangte so zu seinem Ruf als elitärer Bildungstempel, welcher sich erst jetzt nach und nach aufzulösen beginnt.

Textorientierte Präsentation

Langfristig war der Mangel an Informationen zu den Objekten nicht haltbar. In den 1970er Jahren kam es vielerorts zu einer erneuten Neuaufstellung innerhalb der Museen, wobei jetzt mit Hilfe einer Vielzahl von textlichen Erläuterungen das Image des »Musentempels« aufgebrochen und stattdessen stärker der »Lernort« betont werden sollte. Ein steigendes Publikumsinteresse bestärkte die Bemühungen der Ausstellungskuratoren, vermehrt textorientierte Präsentationen zu realisieren (Abb. 42). Parallel dazu wurden seit den frühen 70er Jahren auch immer mehr Historiker bei der Erarbeitung von Ausstellungen beteiligt. Zuvor waren primär Kunsthistoriker und Volkskundler in den Ausstellungskonzeptionen tätig gewesen. Speziell die großen Ausstellungen trieben hierbei die Veränderungen in der Präsentationsform voran. Ihr vorrangiges Ziel war es nicht, bestimmte Bestände zur Schau zu stellen, sondern thematische Ausstellungen zu gestalten, um Aussagen und Botschaften zu vermitteln. Die angestrebte Popularisierung brachte nicht nur Lernwillige, sondern auch Schaulustige und Unterhaltung Suchende in die Ausstellungen. Ausführliche Textbeschreibungen erleichterten den Zugang zur Thematik und ermöglichten somit auch eine Weiterbildung. Infolge dieser Entwicklung erhielten die Ausstellungsmacher und deren Gestalter eine immer größere Bedeutung. Ausstellungsmacher wurden immer mehr zu Ausstellungsgestaltern. In die Museumslandschaft hielt eine gewisse Dynamisierung Einzug, welche in Folge zu einer inszenatorischen Darstellung führte.

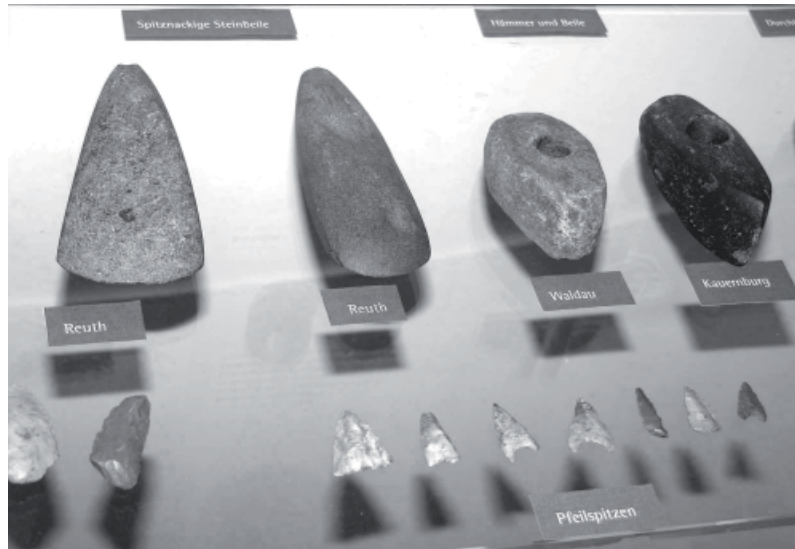


Abb. 41: Objektpräsentation ohne textliche Zusatzinformation.



Abb. 42: Textorientierte Präsentation.



Abb. 43: Insezenatorische Präsentation, Fabrikmuseum Delmenhorst.



Abb. 44: Reduzierte inszenatorische Darstellung, Currywurstmuseum Berlin.

Inszenierung

Der Begriff der Inszenierung stammt aus der Welt des Theaters und bedeutet ein *in Szene setzen* verbunden mit einer interpretativen Umsetzung des inhaltlichen Stoffes. Wie bereits zuvor angesprochen, wurde bei der Inszenatorischen Darstellungsform auf die Erfahrungen der malerischen Präsentationsform des 19. Jahrhunderts zurückgegriffen, allerdings legte man nun großen Wert auf wissenschaftliche Korrektheit. Inspiriert vom Theater und Kulissenbau entwarfen die Ausstellungsgestalter Bilder, die mit den Objekten ein Gesamtkunstwerk ergeben sollten. Die so entstandenen dreidimensionalen Bilder waren weniger als Rekonstruktionsversuch vergangener Lebensformen zu verstehen, sondern vielmehr als Umsetzung sozialgeschichtlicher Kenntnisse. Dabei tritt das Objekt selbst und auch das Objekt mit seiner Texterläuterung in den Hintergrund. Stattdessen versuchen Kompositionen von Objekten sozialgeschichtliche Kenntnisse zu vermitteln (Abb. 43/44).

Die Mittel von Theater, Bühnenbild und Lichtregie verdrängen nach und nach die textlichen Erläuterungen. Jedoch wurden hierbei auch häufig die Grenzen der Inszenierung bereits schnell erreicht. Ohne ein bestimmtes Vorwissen blieb auch die Inszenierung häufig unverstanden. Allerdings eröffnet dies wiederum Diskussionsstoff und fordert den Besucher zu einer Stellungnahme auf, wodurch ein wichtiger Punkt in der modernen Museumslandschaft zu Tage tritt, die aktive Partizipation der Besucher. Sie werden mehr und mehr selbst gefordert, an der Ausstellung teilzunehmen und sie zu reflektieren. Die aktive Teilnahme am Geschehen im Museum vermittelt der Institution an sich ein völlig neues Bild. Die bildungselitäre Einrichtung des Musentempels macht Platz für ein offenes, aktives und neugieriges Publikum

5 Semiophoren - Werte - Aura

Was unterscheidet ein Sammlungsobjekt von Objekten des alltäglichen Gebrauchs? Um auf diese Frage eine nachvollziehbare Erklärung geben zu können, entwickelte Krzysztof Pomian die Theorie der Zeichenträger, der Semiophoren.

Demnach unterliegen Objekte, sobald sie ins Museum übergehen oder zu Sammelobjekten werden, einem Bedeutungswandel. Die Objekte werden aus ihrer Nützlichkeitsordnung des alltäglichen Lebens herausgenommen und resemiotisiert, in neue Bedeutungsordnungen eingeführt.³⁰

Der Übergang von einem Alltagsgegenstand in ein Museumsobjekt, welcher vergleichbar ist mit der Herausbildung eines kulturellen Erbes, ist laut Pomian durch eine Folge von Brüchen geprägt.

Änderungen kollektiver Glaubenshaltungen oder Lebensarten, technische Umwälzungen, Propagierung neuer Lebensstile, welche die alten ersetzen, etc., jeder dieser Brüche enthebt bestimmte Artefakte ihrer Funktion und macht sie zu Abfallprodukten, zu Aufgegebenem und Vergessenem. Eben dadurch, dass ein Artefakt, welches zu Beginn kein Zeichen mit Symbolcharakter war, zum Abfallprodukt wird, bereitet es sich darauf vor, ein Zeichen mit Symbolcharakter zu werden. Mit dem Wegfall der Funktion verliert es seinen Gebrauchswert und damit auch den Handelswert. Nun ist es nichts mehr wert, ohne Bedauern wird es dem Verfall überlassen. Entscheidend ist nun, dass ein derartiges Artefakt, und mag es zu Beginn auch noch so banal gewesen sein, am Ende seiner Zeit als Abfallprodukt selten geworden ist. Diese Seltenheit lässt Bekanntes fremd, Banales außergewöhnlich erscheinen.

Auf diesem Wege wird das Artefakt zum Zeichen mit Symbolcharakter, vorausgesetzt, dass eine Gesellschaft existiert, welche neugierig ist und es auch mit einer neuen Bedeutung versieht. Speziell unsere Gesellschaft weist dahingehend aufgrund der allumgreifenden Historisierungswelle momentan ein enorm hohes Interesse auf.

Funktionalität von Objekten verschwindet und wird später, mit verschiedenen Funktionen und Zwecken versehen, wieder hervorgeholt. Nun agieren

die Objekte als Mittler zwischen Vergangenheit und Zukunft. Aus jenem Bruch zwischen Gegenwart und Vergangenheit entwickelt sich kulturelles Erbe. Den Übergang in kulturelles Erbe lässt sich anhand folgenden Beispiels verdeutlichen:

Eine Fabrik aus dem 19. Jahrhunderts war bis vor kurzem in Betrieb. Sie produzierte Waren und veränderte sich von Zeit zu Zeit. Neue Gebäude entstanden, alte wurden verändert. Eines Tages erfolgte die Schließung der Fabrik. Alles Verkäufliche wurde demontiert, die Überreste der alten Anlage blieben zurück und nun stellt sich die Frage, was mit der Fabrik anzufangen sei. Einerseits könnten auch die letzten Spuren der Vergangenheit beseitigt werden und der so gewonnene Raum für Neues verwendet werden, aber andererseits kann man die Fabrik auch als Zeichen industrieller Tätigkeit der Vergangenheit einer Öffentlichkeit zugänglich machen. Bei letzterer Lösung lässt sich die Spur der Fabrik bis in die heutige Zeit zurückverfolgen. Zu Beginn war sie Teil eines produktiven, nützlichen Kreislaufes, dann wurde sie aufgegeben und nachdem alles Nützliche verkauft und entfernt wurde stand sie leer. Schlussendlich steht sie nun da, erhalten und sogar zum Teil wiederhergestellt, ohne dass dies aber eine Rückkehr in einen ökonomischen Zustand bedeuten würde.

Versucht man nun dieses Beispiel auf eine etwas abstraktere, aber reichere Terminologie anzuwenden, so kann man sagen, dass man es mit einem System von Dingen zu tun hat. Das Ding als sichtbarer Gegenstand mit einem Nutzwert, entweder dadurch, dass er verbraucht, oder dass mit ihm ein anderer Gegenstand hergestellt werden kann. Maschinen, Werkzeuge, Behälter, Gebäude, Transportmittel, Rohstoffe etc. gehören dieser Kategorie an. Solange eine Fabrik in Betrieb ist, ist sie ein System von Dingen. Wird der Betrieb eingestellt, wird sie zu einer Gesamtheit von Abfallprodukten. Die aufgegebenen Fabrik ist gekennzeichnet durch ihre Funktionslosigkeit. Aber erst nachdem sie dem Vergessen entrissen wurde, hört sie auf, eine Gesamtheit von Abfallprodukten zu sein und erhält wieder eine Funktion. Nicht mehr die der Nützlichkeit, sondern eine, auf die verschwundene Vergangenheit verweisende. Sie bezieht sich jetzt auf eine unsichtbare Realität. Die neue Fabrik wird zu einem System von Zeichen mit Symbolcharakter.

Dinge, welche in das kulturelle Erbe eintreten, durchlaufen häufig den Kreislauf von Ding, Abfallprodukt, Zeichen mit Symbolcharakter. Dies trifft selbstverständlich nicht auf alle Objekte zu, da es natürlich auch Dinge gibt, welche bereits zu Beginn Zeichen mit Symbolcharakter waren, wie zum Beispiel Gemälde, Zeichnungen, Skulpturen, Bücher oder Manuskripte etc. Diese Dinge wurden nicht aufgrund ihres Gebrauchswertes hergestellt und dementsprechend ändern derartige Objekte nicht ihre Kategorie, allerdings ändern sich Zweck und Bedeutung jener Objekte. Am Beispiel des Bildes lässt sich sehr leicht nachvollziehen, worin dieser Bedeutungswandel liegt. So wurde das Bild ursprünglich hergestellt, um eine Wand zu schmücken³¹. Wandert das Bild nun ins Museum, wird dort eine Wand errichtet, um das Bild zu tragen. Die schmückende Funktion des Bildes verschwindet.

Kulturelles Erbe bedeutet stets eine Umwandlung von Dingen oder auch von Bedeutungen.

Marcel Proust kritisierte einmal die aus dem Museumsboom entstandene Tatsache, dass Museen - speziell die historischen Museen - mit Objekten überhäuft werden und teilweise nicht die Frage gestellt wird, ob die musealisierten Objekte mehr wegen ihrer Bedeutung als Informations- und Zeichenträger oder schlichtweg als Relikte einer vergangenen Zeit in den Museen landen. Diese Frage gewinnt immer mehr an Aktualität, da gerade im Zuge des Museumsbooms die Musealisierung vielerorts als emotionale Therapie, zum Ausgleich der Dynamisierung der erlebten Zeit missbraucht wird. So brachte Proust es auf den Punkt indem er meinte: »Das Zeugs bleibt Zeugs und wird nicht zum Zeuge.«³²

Der von Pomian geprägte Begriff der Semiophoren beschreibt grundsätzlich die Tatsache, dass Objekte abgesehen von ihrem praktischen Nutzen auch mit etwas Unsichtbarem, einer gewissen Bedeutung behaftet sein können. Somit kann Objekten neben ihrem Gebrauchswert auch noch ein Bedeutungswert zugeschrieben werden. Den Ursprung einer solchen Bedeutungsauffassung sieht Pomian in der Sprache.

»Die Sprache bringt das Unsichtbare hervor. Und zwar deshalb, weil sie den Individuen ermöglicht, ihre Phantasmen auszutauschen; sie verwandelt dabei die intime Überzeugung des Einzelnen, in Kontakt mit etwas nie im Gesichtsfeld Vorfindlichen gewesen zu sein, in eine soziale Tatsache. [...] Sie tut es vor allem deshalb, weil sie es erlaubt, von den Toten zu sprechen, als ob sie lebendig wären, von vergangenen Ereignissen, als ob sie gegenwärtig wären, vom Fernen, als wäre es nah, vom Verborgenen, als läge es vor Augen.«³³

Der Gegensatz zwischen Unsichtbarem und Sichtbarem wird primär durch den Gegensatz zwischen dem, wovon man spricht und dem, was man wahrnimmt erlebt.

Er versucht dies so zu erklären, dass das materielle Leben bis zur Jungsteinzeit vollständig auf das Sichtbare beschränkt war. Die Beziehung zum nicht Sichtbaren wurde einzig durch die Sprache und möglicherweise auch durch einige Rituale aufrechterhalten. Allerdings fand während der Jungsteinzeit eine Durchdringung der beiden Bereiche statt. So existierten nun Dinge, nützliche Gegenstände neben Gegenständen ohne Nützlichkeit.

Ein Objekt kann auf zwei verschiedene Arten an Wert gewinnen. Auf der einen Seite ist es erforderlich, dass dieser Gegenstand nützlich ist, um dadurch die praktische Bedeutung im täglichen Leben als Wert des Objekts definieren zu können. Andererseits kann das Objekt aber auch einen hohen Wert erlangen, indem er mit einer Bedeutung behaftet ist. Dabei ist der praktische Nutzen gänzlich außer Acht gelassen. In ihrer Eigenschaft als Semiophoren werden derartige, mit Bedeutung aufgeladene Gegenstände aus dem ökonomischen Kreislauf herausgehalten und können somit ihre Bedeutung voll und ganz entfalten.

Die Funktion von Semiophoren besteht einzig darin, Zeichen zu tragen und zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu vermitteln. Museumsobjekte können als Kommunikationswerkzeuge zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem fungieren. Derartige Überlieferungsträger basieren nahe liegenderweise auf ihrer Materialität. Erinnerung, welche der Überlieferungsträger hervorruufen kann, wird also durch Dinghaftigkeit ermöglicht. Hannah Arendt geht da-

bei sogar soweit, dass sie behauptet, ohne Dinghaftigkeit sei Erinnerung gar nicht möglich.

»Ohne Erinnerung und die Verdinglichung, die aus der Erinnerung selbst entspringt, weil die Erinnerung der Verdinglichung für ihr eigenes Erinnern bedarf [...] würde das lebendig Gehandelte, das gesprochene Wort, der gedachte Gedanke spurlos verschwinden[...].«³⁴

Um sich als Ding, Tatsache oder Gedanke in der Welt ansiedeln zu können, muss es erst gesehen, gehört, erinnert und schlussendlich verwandelt werden. Erst die Verwandlung, eben die Verdinglichung in einen Gegenstandscharakter ermöglicht ein Fortbestehen der Taten und Gedanken. Es ist unbestritten, dass Dinge eine Erinnerungskraft besitzen.

Das Ausstellen von Sachzeugen erfordert unweigerlich eine gewisse Einbildungskraft. Erst die Einbildungskraft ermöglicht eine Vorstellung, die zur Erkenntnis von historischen Konfigurationen führt. Diesen Zusammenhang erkannte auch Wilhelm von Humboldt bei einem Besuch des *Musée des monuments français* (Abb. 45/46). Im Jahre 1792 hatte Alexander Lenoir begonnen das Museum nach chronologischen Aspekten einzurichten um so einen Spaziergang durch die Vorgeschichte zu ermöglichen.³⁵ Es war das erste öffentliche Museum, welches eine streng chronologische Ordnung der Ausstellungsgegenstände realisierte. In einem 1799 an Goethe gerichteten Brief schildert Humboldt seine Eindrücke beim Besuch des Museums. Demnach hatte ihn bis dato noch keine Kunstsammlung derart angezogen, wie das Museum der Französischen. Neben der Faszination für die erbrachte Leistung, dass derart viele Kunstwerke aus dem öffentlichen Raum in dieses Museum zusammengetragen wurden, übte das Museum auf Humboldt noch einen ganz besonderen Reiz aus. Humboldt verweist dabei auf den Zusammenhang von Objekt und Einbildung bzw. Vorstellungskraft. Zwar gesteht er ein, dass durch die ausgestellten Objekte keine neuen Ansichten gewonnen werden können, »aber man lernt besser verstehen und vollständiger zusammenfügen, was der tote [sic] Buchstabe der Geschichte nur unvollkommen und einzeln zu liefern vermag.«³⁶ Gedanken und Empfindungen der Menschen gehen durch die



Abb. 45: Jean-Lubin Vauzelle: Musée des monuments français.



Abb. 46: Jean-Lubin Vauzelle: Musée des monuments français.

schriftliche Überlieferung verloren, jedoch lassen sie sich durch den Anblick von Gestalt und Miene auch in der Gegenwart erahnen. Erst so kann ein differenziertes Bild der Vergangenheit entstehen. Humboldt verweist in diesem Zusammenhang auf die Problematik, die Vergangenheit an sich auszustellen.

»Ist es nun unmöglich einen lebendigen Blick in die Vorzeit zu werfen, so führt uns die bildende Kunst wenigstens einzelne bedeutende Gestalten zurück. Die Einbildungskraft heftet sich an ihnen fest, und findet wenigstens so eine Anleitung, das Bild jener Jahrhunderte zu zeichnen.«³⁷

So erkannte bereits Wilhelm von Humboldt, dass die Historie an sich nicht ausstellbar sein kann, sondern lediglich ihre Zeugnisse und Bilder. Dem musealisierten Objekt kommt die Funktion des Informations- und Zeichenträgers zu. Mit Hilfe der Einbildungskraft muss der Besucher eine Verknüpfung zwischen seinem theoretischen Wissen oder seiner Imagination und dem realen Objekt herstellen und die musealisierten Dinge so in einen Bedeutungs- und Sinnzusammenhang bringen. Objekte im Museum unterliegen folglich einer narrativen Geschichtsdarstellung, welche die *res factae* umgibt und mit Sinn versieht.

Bereits weit früher als Krzysztof Pomian³⁸ beschäftigte sich der österreichische Kunsthistoriker Alois Riegl (1858 - 1905) im Zuge seiner Überlegungen zur Denkmalschutzpraxis mit Werten von Objekten. Er erarbeitete einen Katalog von abstrakten Denkmalwerten, welche den Denkmalbegriff genauer erfassten. Grundsätzlich unterschied Riegl in Gegenwarts- und Vergangenheits- / Erinnerungswerte, welche entscheidend bei der Wahrnehmung von Denkmälern mitwirken.

In diesem Zusammenhang entwickelte Riegl eine Diskussion um *künstlerische* und *historische* Werte. Historisch ist nach Riegl kurz gesagt alles, was einmal gewesen ist und heute nicht mehr ist. Kernpunkt ist der Entwicklungsgedanke, der besagt, dass das einmal Gewesene ein unverrückbares Glied einer Entwicklungskette bildet und etwas darauf Folgendes durch das Erstere bedingt ist und

in seiner Form nicht so hätte entstehen können ohne das zuvor Gewesene.³⁹ Da dieser Entwicklungsgedanke auf nahezu alles anwendbar ist, hat man sich darauf verständigt, nur jene Dinge in Betracht zu ziehen, die von besonderer entwicklungstechnischer Bedeutung sind, also Dingen oder Vorgängen mit besonderem historischem Wert.

Neben dem historischen Wert, welcher demnach allen Kunstdenkmälern innewohnt, existiert offenbar aber auch noch ein reiner Kunstwert, der von der Stellung des Kunstwerks in der historischen Entwicklungskette unabhängig bleibt. Die Frage, ob es sich bei dem Kunstwert um einen rein subjektiven Wert handelt war zu Zeiten Riegls eine äußerst strittige.

Noch bis ins 19. Jahrhundert gab es einen klaren Kunstkanon, ein absolut gültiges Kunstideal, welchem alle Künstler zu folgen versuchten. Anfangs galt die Antike als oberstes Ziel dieses Kanons. Das 19. Jahrhundert hatte schließlich den alleinigen Anspruch der Antike beseitigt und fast alle übrigen bekannten Kunstperioden in ihrer selbstständigen Bedeutung emanzipiert. Der Glaube an ein objektives Kunstideal existierte aber noch weiter. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts entschloss man sich dazu, alles verflossene Kunstschaffen als unwiederbringlich vergangen und folglich auch nicht als kanonisch maßgeblich zu betrachten. Riegl betonte, dass es nach heutigen Begriffen keinen absoluten, sondern nur einen relativen, modernen Kunstwert gibt. Folglich kann es auch für die Definition des Kunstwerts keine eindeutige geben. Die Vorstellung des relativen Kunstwerts beeinflusst Riegls Sicht auf die prinzipielle Richtung der Denkmalpflege entscheidend.

»Gibt es keinen ewigen Kunstwert, sondern bloß einen relativen, modernen, so ist der Kunstwert eines Denkmals kein Erinnerungswert mehr, sondern ein Gegenwartswert.«⁴⁰

In der Debatte um das Denkmal ist der Kunstwert für Riegl folglich auszu-schließen, da es sich hierbei gewissermaßen um einen Tageswert handelt. Demzufolge spricht Riegl auch nur noch von historischen Denkmalen.

Die meisten historischen Denkmale sind nach Riegls Ansicht *ungewollte*, deren Schöpfer meist praktischen Bedürfnissen genügen wollten und in der Regel

nicht daran gedacht hatten, damit den nachfolgenden Generationen Zeugnis ihres künstlerischen und kulturellen Lebens zu hinterlassen. Unsere Bezeichnung des Denkmals muss also auch subjektiv verstanden werden, da Sinn und Bedeutung von Denkmalen den Werken nicht aus eigener Kraft erwächst, sondern wir es sind, die ihnen dieselben unterlegen.

Beide Formen, das *gewollte* und das *ungewollte* Denkmal erfüllen den Zweck eines Erinnerungswerts. In beiden Fällen haben wir Interesse an der ursprünglichen, unveränderten Gestalt, aber im ersten Fall wird der Erinnerungswert von Anderen, im zweiten Fall von uns selbst bestimmt.

Gewollte Denkmale waren, sobald diejenigen, für welche sie bestimmt waren, nicht mehr existierten, der Auflösung und dem Verfall bestimmt. Antike und Mittelalter waren geprägt von gewollten Denkmalen. Die patriotischen Denkmale der Griechen und Römer standen von Beginn an unter dem Schutz größerer Interessensgruppen, was teilweise Gewähr für längeren Bestand garantierte.

Während der Renaissancezeit entwickelte sich in Italien ein neuer Erinnerungswert. Man begann, die Denkmale des Altertums neu zu schätzen, aber nicht mehr wegen ihrer patriotischen Erinnerungskraft, sondern vielmehr aufgrund ihres Kunst- und historischen Wertes.

»Daß man jetzt nicht bloß Monumente gleich der Trajanssäule, sondern selbst unscheinbare Fragmente von Gesimsen und Kapitälern der Beachtung wert fand, beweist, daß es die antike Kunst als solche gewesen ist, der man nun Interesse abgewann; und daß man selbst Inschriften von ganz belanglosem Inhalt, sofern sie nur offenbar aus der antiken Zeit stammten, zu sammeln und zu registrieren begann, verrät das erwachte historische Interesse.«⁴¹

Ein ganzes Volk sah nun die Taten der vermeintlichen Vorfahren als Stück ihrer eigenen Werkfähigkeit an und so gewann die Vergangenheit einen Gegenwartswert für das moderne Leben und Schaffen. Erstmals war ein historisches Interesse einer ganzen Nation geweckt, auch wenn es sich bei den Italienern primär auf die Vorgeschichte des eigenen Volkes beschränkte. Es

vergingen noch mehrere Jahrhunderte, bis das historische Interesse über die patriotisch-nationalen Grenzen hinwegreichte und ein Interesse für die Geschichte der Menschheit, in der sich das einzelne Individuum als ein Stück wieder erkennen kann, erwachte.

Bezeichnenderweise stammt die erste Denkmalschutzverordnung aus der Zeit, als der Kunst- und historische Wert von Denkmalen neu entdeckt wurde.⁴² Die neu entdeckten Werte sollten sogleich mit besonderen Schutzmaßnahmen umgeben werden. Nach Ansicht Riegls darf mit dem Aufkommen einer bewussten Wertschätzung antiker Denkmale in der Zeit der italienischen Renaissance der Startpunkt für die Denkmalpflege im modernen Sinn angesetzt werden. Allerdings darf nicht vergessen werden, dass die Wertschätzungen, wie wir sie heute kennen, sich erst Ende des 19. Jahrhunderts entwickelten.

»Man schätzte damals einmal die antiken Formen als solche, indem man die Kunst, die sie hervorgebracht hatte, für die einzige und wahre, objektiv-richtige und für ewige Zeiten allgemein gültige ansah, der gegenüber alle übrige Kunst (bis auf die italienische der eigenen Zeit) teils als unvollkommene Vorstufe, teils als barbarische Entstellung galt.«⁴³

Die Entstehung des Denkmalwerts entwickelt sich, der Theorie Riegls folgend, vom gewollten Denkmalswert über den historischen Wert zum Alterswert. Im Alterswert, oder auch Entwicklungswert, sieht Riegl ein folgerichtiges Produkt des ihm vorausgehenden historischen Werts.

Der historische Wert⁴⁴ versucht nach Meinung Riegls, dem einzelnen Ereignis quasi objektiv Interesse abzugewinnen, wohingegen der Alterswert⁴⁵ in jedem Denkmal lediglich die subjektive Stimmungswirkung schätzt. Im 19. Jahrhundert entwickelte sich eine besonders hohe Wertschätzung des historischen Wertes, welche den Glauben an einen objektiven Kunstkanon, der seit der Renaissance ins Wanken geraten war, wieder neu entfachte. So sollte nach der Anschauung des 19. Jahrhunderts in jeder Kunstweise ein Stück ewigen Kanons stecken, welches anfänglich in der Antike gesehen wurde. Dies erklärt auch den Aufschwung der kunsthistorischen Forschungen jener Zeit.

Walter Benjamin brachte in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts den Begriff der Aura zur Diskussion. Im Mittelpunkt seiner Untersuchung steht das Kunstwerk, welches immer schon vervielfältigt werden konnte. Früher galt das reproduzierte Kunstwerk (Abguss einer Statue, Abmalen eines Bildes, etc.) als Fälschung. Neue Technologien haben nun die Reproduktion (Lithographie, Fotografie, Film) selbst zur Kunst erhoben (Abb. 47).

»Das Kunstwerk ist grundsätzlich immer reproduzierbar gewesen. Was Menschen gemacht hatten, das konnte immer von Menschen nachgemacht werden«⁴⁶

Laut Benjamin betrifft dieser Wandel das Kunstwerk in seinem Innersten, in seiner Aura. Das alte Kunstwerk war bestimmt durch seine Einmaligkeit, seine Bindung an einen Ort, durch das Hier und Jetzt. All dies beeinflusst laut Benjamin die Aura des Werkes. Damit behandelte er auch jenen zuvor bei Pomian angesprochenen Bedeutungswert von Objekten. Aura, das ist nach Benjamin eine Attributeigenschaft, welche nicht reproduziert bzw. kopiert werden kann.

»Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft.«⁴⁷

Walter Benjamin hat in seinen Schriften mit den Begriff der Aura nie nur das Kunstwerk gemeint, sondern schlug den Begriff allgemein für geschichtliche Gegenstände vor. Benjamins Thema der Aura des Kunstwerks ist heute auf die Aura der physischen Dinge zu erweitern. Aura heftet sich nicht nur an das Schöne im Original, sondern auch an seine Echtheit und seine Authentizität. In der Aura steckt das vergessene Menschliche, an welches mittels der Objekte zurückerinnert werden kann.

Zuvor wurde kurz auf Hannah Arendts These der Erinnerung mittels Dinghaftigkeit, mit dem Vermerk auf die durchaus strittige Sicht in Bezug auf die enge Verknüpfung von Dinghaftigkeit und Erinnerung, hingewiesen. Auch in der tagesaktuellen Debatte im Bezug auf die Erinnerungskraft von Objekten



Abb. 47: Repliken der Mona Lisa von Leonardo da Vinci.



Abb. 48: Versteigerung eines Schreibtisches von Adolf Hitler in London, 2006.

zeigt sich, dass in der Fachwelt immer noch unterschiedliche Pole im Bezug auf die Bedeutung und das Wechselspiel von Materialität und Erinnerung zu finden sind. Auf einem Workshop zu Thema »The Material of Memory. Materialität und Gedächtnis«⁴⁸ wurde deutlich, wie eng Materialität und Erinnerung miteinander verknüpft sind. Obwohl Differenzen bezüglich der Auswirkungen und der Bedeutung von Materialität aufkamen, näherten sich die Meinungen jedoch dahingehend an, dass Dinge als Träger einer Erinnerung dienen können, quasi als externe Zwischenspeicher, welche das Gedächtnis stabilisieren und neu anregen können. Ob allerdings Objekte per se ein Gedächtnis haben können, ob dem Material sozusagen die Erinnerung innewohnt, bleibt weiterhin noch ein Streitpunkt. Gerade unsere Zeit sieht sich mit einer Unmenge von bedeutungsaufgeladenen Objekten konfrontiert. Speziell die Zeit des Zweiten Weltkrieges zwingt uns häufig mit negativ behafteten Objekten umzugehen (Abb. 48). Der Begriff der Aura kann aufgrund seiner positiven Konnotation in diesem Zusammenhang häufig nicht passend angewandt werden. Im Rahmen der Tagung wurde daher öfters der Begriff der *Kontamination* verwendet, welcher sich auf eine negative Aura bezieht. So ist es sicherlich eine große Herausforderung an unsere Zeit, den korrekten Umgang mit negativ auratisierten Objekten zu finden.

Im Zuge der Umgestaltung von Linz zur »Kulturhauptstadt des Führers« in den 30er und 40er Jahren des 20. Jahrhunderts wurde speziell für den Besuch Adolf Hitlers im Schlossmuseum ein Besucherbuch angelegt. Auf der ersten Seite findet sich die Eintragung »A.H.«. Weitere Einträge finden sich nicht mehr, statt dessen wurde das Buch sorgsam aufbewahrt und jetzt kürzlich im Rahmen der Ausstellung »Kulturhauptstadt des Führers«⁴⁹ im Landesmuseum Linz der Öffentlichkeit präsentiert. Fast zur selben Zeit wie Hitler stattete auch Hermann Göring der Stadt Linz einen Besuch ab. Er besuchte die *Hermann Göring Werke* und trug sich in das dortige Besucherbuch ein. Das Buch ging in den Wirren der Kriegszeit verloren, tauchte aber in Deutschland wieder auf und wurde an die VOEST Werke refundiert. Nach kurzen Diskussionen steht das Buch dort nun wieder für Eintragungen von bedeutenden Besuchern zur Verfügung. Einer Stilisierung des Besucherbuches konnte so entgegengewirkt werden, der

Name Hermann Görings stellt jetzt nur einen von vielen dar.

Gerade in Verbindung mit der schon angesprochenen Geschichtszuwendung der heutigen Gesellschaft stehen wir immer wieder vor der Situation, einen passenden Umgang mit Objekten negativ behafteter Bedeutungsaufladung zu finden. Bestimmtes Wissen über die Herkunft von Objekten erfordert auch entsprechendes Handeln.

6 Popularisierung des Museums

Alleine in Deutschland besuchen weit mehr als 100 Millionen Menschen jährlich Museen⁵⁰. Das öffentliche Interesse und die Akzeptanz der Institution Museum nimmt nicht ab, was permanent steigende Besucherzahlen belegen (Abb. 49/50). Ein verändertes Freizeitverhalten, gestiegene Mobilität, aber auch attraktive Präsentationsformen, der Einsatz neuer Medien sowie die ethische und soziale Verantwortlichkeit der Museen wirken sich positiv auf die Bedeutung moderner Museen in unserer Gesellschaft aus. Immer mehr gilt es, möglichst allen Zielgruppen gerecht zu werden, auch Randgruppen mit einzuschließen, um beispielsweise Menschen mit Migrationshintergrund, welche bisher kaum zu den Museumsbesuchern zählten, erreichen zu können.

»Die Menschen strömen, die alten, aber ebenso die jungen, nie zuvor zählte man so viele Besucher, die Schulklassen nehmen kein Ende, eine neue Schicht mobiler Freunde namhafter Ausstellungen reist durch das Land, einige dieser Ereignisse sind monatelang Tagesgespräch, vor Ort gehört man dem unaufhörlich wachsenden Freundeskreis an, der seinerseits begehrte Kunstreisen durchführt, die umfangreichen Ausstellungskataloge machen Kunstgeschichte, im Glanz des Ästhetischen findet sich die Gesellschaft wieder, kein Jahresempfang, der nicht im Reich der Bilder stattfände, Sponsoren entdecken noch weitgehend unbeackerte Betätigungsfelder, Zeitungen widmen sich in ungekannter Ausführlichkeit. Alles drängt zum Museum.«⁵¹



Abb. 49: Menschenglangen vor der MoMA Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie im Jahr 2004, Berlin.



Abb. 50: Rund 35.000 Menschen besuchten bei den Tagen der offenen Tür (6. bis 8. März 2009) nach Abschluss der Restaurationsarbeiten das »Neue Museum« in Berlin.

Eine Repräsentativbefragung des BAT Freizeit-Forschungsinstituts konnte eine Verdoppelung des Interesses an Museen und Ausstellungen in der Zeit von 1992 bis 2000 feststellen, und auch das *achte Kulturbarmeter* des Zentrums für Kulturforschung zeigt, dass Museen und Ausstellungen unter den hochkulturellen Angeboten eine besondere Stellung einnehmen.

So haben beispielsweise zwei Drittel der Deutschen noch nie eine Oper besucht, 70 % noch nie eine Literaturveranstaltung, 54 % noch kein klassisches Theater, 52 % noch keine Tanzdarbietung, 42 % noch kein Musical und 17 % noch kein Museum.⁵²

Das Museum ist eine alte und traditionelle Einrichtung unserer Kultur, folglich liegt es nahe zu vermuten, dass die heute feststellbaren, ausgreifenden Musealisierungstendenzen auf eine prosperitätsbedingte Steigerung einer kulturellen Neigung, welche an sich schon sehr alt ist, zurückzuführen sind. Die Vergangenheitszugewandtheit unserer Gesellschaft wäre somit nichts Neues, könnte sich aber heute mehr Extravaganz im kulturellen Umgang mit der Vergangenheit leisten, als nach Zeit und Geld auch die Dispositionsfreiheit gewachsen ist.

Im Laufe der Zeit hat sich die Einstellung dahingehend, was ein Museum ist, laufend weiterentwickelt.⁵³ So definiert beispielsweise ein Lexikon von 1780 das Museum als »eine Studierstube ingeleichen ein Münzcabinet, Rarität- und Antiquitätenkammer, welches von curiosen Liebhabern angelegt worden [ist].« Ein halbes Jahrhundert später definiert der Brockhaus ein Museum als »eine Sammlung seltener und anziehender Gegenstände entweder aus dem ganzen Gebiete der Naturgeschichte oder der Künste, welche in einem Gebäude zur Ansicht der Kenner, zum Genusse der Kunstfreunde, zur Befriedigung der Neugierigen und zur Belehrung von Schülern und Meistern ausgestellt ist.« Im Jahr 1940, also etwa 100 Jahre später versteht der Brockhaus unter einem Museum eine »planmäßig aufgebaute und allgemein zugängliche Sammlung künstlerischen oder wissenschaftlichen Inhalts«

Das ICOM (International Council of Museums) definiert heute ein Museum folgendermaßen:

»Ein Museum ist eine gemeinnützige, ständige, der Öffentlichkeit zugängliche Einrichtung im Dienste der Gesellschaft und ihrer Entwicklung, die zu Studien-, Bildungs-, und Unterhaltungszwecken materielle Zeugnisse von Menschen und ihrer Umwelt beschafft, erforscht, bekannt macht und ausstellt.«⁵⁴

Bereits vor ihrer Demokratisierung waren Museen nur einem ausgesuchten Publikum zugänglich und auch in der Gegenwart gilt immer noch Vergleichbares für ihre Zugänglichkeit. Die in Magazinen, außerhalb der öffentlichen Räume aufbewahrten Objekte können in keinem Sinne als öffentlich gelten und sind vielmehr nur den privilegierten Angehörigen wissenschaftlicher Kommunitäten zugänglich. Selbst für die berühmtesten Objekte, zu denen das Publikum wallfahrtet, gilt, dass sie in vielen Fällen aus Schutzgründen durch Imitate ersetzt werden, und sich der Zugang zum Original nur einer sehr privilegierten Klasse öffnet.

»Wenn das Museum nicht enthielte, was in besonderer Weise schutzbedürftig ist, damit für all die aufgezählten Zwecke »materielle Zeugnisse von Menschen und ihrer Umwelt« gegeben sei, brauchte es das Museum gar nicht zu geben. Musealisierungsfähig ist Kulturgut allein dann, wenn die Phase seiner originalen, nicht-imitativen Reproduktion beendet ist, wenn es aus eben diesem Grund unersetzbar und daher konservierungsbedürftig wird.«⁵⁵

Das Museum ist grundsätzlich einmal als Rettungsanstalt für kulturelle Reste aus Zerstörungsprozessen zu verstehen. All das, was an kulturellen Relikten noch auffindbar ist, soll so vor dem endgültigen Verfall gerettet werden. Man beachte beispielsweise wie der Bau von U-Bahnen den römischen Untergrund unserer Städte zerstört, oder den Tieftagebau im rheinischen Braunkohlegebiet, der mit seinen irreversiblen Destruktionen potentielle Fundfelder zerstört.

Die Reichweite und die Intensität von Zerstörungen, mit welcher der Industrialisierungsprozess die nicht-reproduzierbare Hinterlassenschaft vergangener Kulturepochen bedroht, haben zweifelsohne zugenommen. Die

Geschwindigkeit, mit welcher sich der Musealisierungsprozess ereignet, ist aber nicht alleine eine Reaktion auf die steigende kulturelle Zerstörungsrate. Parallel zu den Zerstörungsprozessen unserer Kulturlandschaft breitet sich die Historisierung und mit ihr die Musealisierung mit dem Tempo des strukturellen Wandels unserer Lebensverhältnisse aus.

Hermann Lübke geht davon aus, dass die Historisierung und Musealisierung letztendlich durch die Temporalitätsstruktur unseres kulturellen Lebens bestimmt sind.

»Defunktionalisierung von Kulturgut, die es museumsreif macht, ist generell die Folge kultureller Evolution. Die Evolution seligiert aus, was sich funktional in das jeweils aktuelle kulturelle System nicht mehr integrieren läßt, und funktionslos gewordene Systemelemente - Relikte - verschwinden bekanntlich - es sei denn, es gibt, in kultureller Spezialfunktion, das kompensatorische Interesse ihrer exemplarischen Konservierung, und eben dieses Interesse bedient das Museum.«⁵⁶

Es ist unübersehbar, dass der zivilisatorische Wandel mit unveränderter Geschwindigkeit fortschreitet. Dies zeigt sich auch in der bereits angesprochenen Verkürzung der Zeiten, über die hinweg der Rückblick in die Vergangenheit zum Blick in eine andere, der Gegenwart fremd gewordene Zeit wird. Entstehungsdaten von Bauten oder sonstigen Hinterlassenschaften der Vergangenheit, die wir in die Kultur unseres historischen Bewusstseins aufnehmen, rücken immer näher an unsere Gegenwart heran. Auch in der Kunstszene lassen sich ähnliche Prozesse ablesen, so nimmt beispielsweise die Zahl der Jahre kontinuierlich ab, welche vergangen sein müssen, bevor unsere jeweilige Moderne in den Rang eines Klassikers erhoben werden kann.

Die Musealisierung wächst nicht alleine mit der Expansion des Wohlstandes. Stattdessen findet ein Wechselspiel zwischen technischem, ökonomischem, sozialem und kulturellem Wandel statt, welches die Geschwindigkeit der Musealisierung beeinflusst.

»Je größer die Dynamik des zivilisatorischen Prozesses ist, um so rascher füllt sich unserer jeweilige Gegenwart mit Relikten vergangener, und seien es jüngstvergangener kultureller Epochen an, und das Museum ist zunächst einmal nichts anderes als der Ort der Versammlung solcher Relikte in konservierender Absicht.«⁵⁷

Mit dem zivilisatorischen Fortschritt nimmt auch das reliktnichtende Zerstörungspotential zu und damit auch die Intensität der kompensatorisch wirkenden Konservierungspraxis. Zugleich gilt aber auch, dass mit der Dynamik des Zivilisationsprozesses auch die Menge der anfallenden Relikte zunimmt. Es zeigt sich hier das typische Bild unserer musealisierten Kultur. Auf der einen Seite nimmt die kulturelle Sensation, das wirklich Rare, zu, und gleichzeitig nimmt auch der Musealisierungsgrad der Alltagslebenswelt zu.

7 Auswirkungen der Musealisierung der öffentlichen Kultur

Es lassen sich einige Erklärungsversuche zum Wechselspiel zwischen zivilisatorischem Fortschritt und der Hinwendung zur Musealisierung darstellen, wozu Hermann Lübke meint: »Wir leben in einem Zeitalter historisch singulärer Expansion der Kulturmusealisierung.«⁵⁸ Aus diesem Wechselspiel entwickelte sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts eine exponentielle Neugründung von Museen.

Den Höhepunkt des so genannten Museumsbooms wurde zwar schon überschritten, dennoch lässt sich immer noch klar ablesen, dass es in keiner früheren Gesellschaft zu einer derart regen Gründung von Museen gekommen ist wie in der Zeit des späten 20. Jahrhunderts. Darüber hinaus muss festgestellt werden, dass sich der kulturelle Musealisierungsprozess auf immer mehr Lebensbereiche erstreckt. Lange Zeit waren die traditionellen archäologischen und kunsthistorischen Museen die wichtigsten Gegenstände der Museumshistoriographie, doch nun erfahren immer weitere Gattungen eine vergleichbare Wertschätzung. Neben den kunsthistorischen Museen erhalten

nun auch naturhistorische, technikhistorische, oder allgemeinhistorische Museen immer größere Beachtung. So meint beispielsweise Hermann Lübke

»Jede historisch selbstbewußte Kleinstadt [lässt] es sich angelegen sein, nach dem traditionsreichen Muster der Metropolen ein historisches Stadtmuseum zu unterhalten. Hinzu kommen Museen für regions- und lokalspezifische Sozial- und Wirtschaftsgeschichte - von den besonders beliebten Uhrenmuseen bis zum Kuriosum einer musealen städtischen Knopfsammlung.«⁵⁹

Darüber hinaus lässt sich feststellen, dass alteingesessene Industriebetriebe ihren Besuchern und Kunden nun nicht nur mehr Produktschauen darbieten, sondern vielmehr versuchen, ihnen einen Museumsbesuch anzubieten. Neben Weltfirmen, wie der Daimler-Benz AG, Porsche oder BMW (Abb. 51/52) demonstriert beispielsweise auch die Kosmetikindustrie⁶⁰ ihre historische Kultur.

Der Musealisierungsprozess greift aber auch auf Objekte, welche aufgrund ihrer Größe in speziellen Häusern gar nicht mehr untergebracht werden können. Immobilien werden unter freiem Himmel, in Freilichtmuseen musealisiert.

Das 1891 in Stockholm gegründete Freilichtmuseum *Skansen*⁶¹ stellt den Ausgangspunkt für alle anderen europäischen Freilichtmuseen dar. In Deutschland entstand das erste dieser Art 1909 in Königsberg, Ostpreußen. Im österreichischen Freilichtmuseum *Stübing*⁶² bei Graz erhält man Einblick in die vergangenen bäuerlichen Kulturen Österreichs anhand originaler bzw. historischer bäuerlicher Bauten aus ganz Österreich.

Ebenso wie Museen unbewohnt sind, waren es Museumsdörfer anfangs auch. Inzwischen sind Dörfer aber schon mitsamt ihren Einwohnern dem Musealisierungsprozess unterworfen worden. Hierzu lässt sich das Beispiel des musealisierten Fischerdorfs Greetsiel in Ostfriesland anführen, in dem zwar einige Fischer immer noch fischen, die meisten aber ihren Hauptverdienst im Transport von Touristen zum Fischen gefunden haben. Im Jahre 1962 zählte das Dorf 6250 Gäste, im Jahre 1978 unglaubliche 157780.

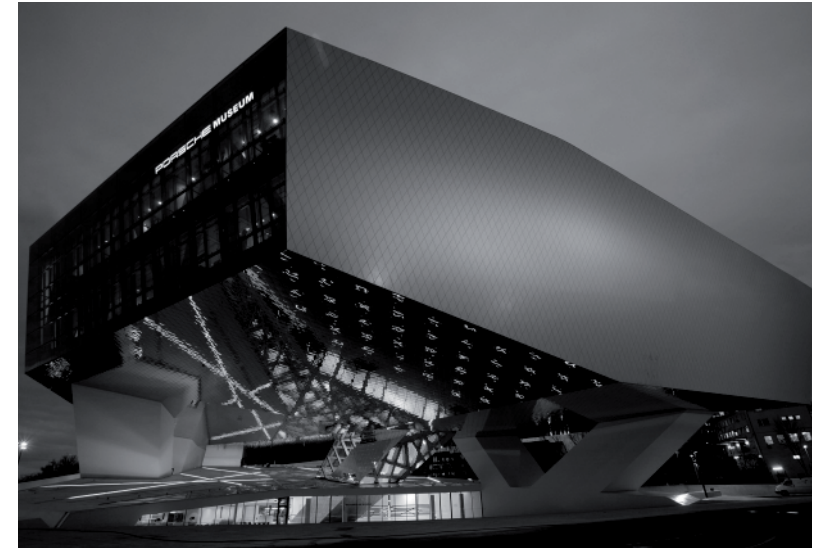


Abb. 51: Porsche Museum, Stuttgart. (Delugan- Meissl, 2009)



Abb. 52: BMW Welt, München. (COOP HIMMELB(L)AU, 2007)

»Die Bewohner treten ihre historisch bemerkenswerten Häuser nicht an ein benachbartes Feilichtmuseum ab, sondern erheben ihr Dorf zu einem solchen und leben in ihm.«⁶³

So beschränkte sich der Denkmalschutz anfangs nur auf vereinzelte Objekte, doch nach und nach dehnte er sich auf ganze Siedlungen aus. Diese sollten nicht nur in ihrer historischen Bausubstanz, sondern darüber hinaus auch noch in allen möglichen Details, wie Straßenbeleuchtung, Straßenpflasterung, Vorgärten oder Zäunen konserviert oder rekonstruiert werden.

Die unüberbotene Leistung Polens, die im Krieg zerstörten Altstädte neu alt zu machen - beispielsweise die Altstadt Warschaus - zeigt auch die Möglichkeit einer großen symbolischen Bedeutung für einen nationalpolitischen Selbstbehauptungswillen. Als Resultat der Niederlage im *Warschauer Aufstand*⁶⁴ wurde die überlebende Bevölkerung vertrieben und die leere Stadt von SS-Einheiten gänzlich vernichtet (Abb. 53). Doch schon kurz nach der Rückkehr der ersten Bewohner in die Stadt nach Kriegsende wurde mit dem Wiederaufbau der Altstadt begonnen. Anstelle eines ökonomischen, raschen und serienmäßigen Wiederaufbaus entschied man sich, die Altstadt und das Königsschloss, welches 1944 ebenfalls gesprengt wurde, originalgetreu wiederherzustellen, um so ein Zeichen des Triumphs gegen die barbarische Vernichtung des Zweiten Weltkriegs zu setzen. Am 22. 07. 1953 wurde die wieder aufgebaute Altstadt Warschaus feierlich eröffnet. Sämtliche Häuser erhielten ihr originales Aussehen, lediglich im Inneren wurden kleinere Wohnungen auf damals modernem Stand untergebracht (Abb. 54).

Verwiesen werden kann auch auf die beispielhafte Wiederaufbauarbeit der Altstadt von Frankfurt am Main, deren historisches Stadtzentrum bei Luftangriffen im März 1944 nahezu vollständig zerstört wurde. Im Gegensatz zu vorigem Beispiel wurde in Frankfurt versucht, eine Symbiose von Originalrekonstruktion und Neubau⁶⁵ zu schaffen, um so den historischen Charakter äußerlich zu wahren. Vor dem Hintergrund der enormen finanziellen Belastung des vom Krieg schwer gezeichneten Deutschland ist der Versuch Frankfurts einer originalgetreuen Wiederaufbauarbeit des Altstadtkernes (im Jahr 1952 waren die Wiederaufbaumaßnahmen größtenteils abgeschlossen) als



Abb. 53: Altstadt von Warschau, 1945.



Abb. 54: Altstadt von Warschau, ca. 1970.

beispielhaft anzusehen, nachdem viele andere Städte ihre historischen Zentren nach ähnlichen Zerstörungen teilweise gänzlich aufgaben.

Abgesehen von der Musealisierung / Konservierung / Rekonstruktion ganzer Stadtteile geht der gegenwärtige Musealisierungstrend sogar noch einen Schritt weiter. Dem Musealisierungsprozess unterliegt nun auch schon die Konservierung ganzer historischer Landschaftsbilder. Man beachte hierzu beispielsweise die holländischen Windmühlen in den Landschaften Norddeutschlands, welche als augenfällige Marken der Horizontlinie historisch konserviert werden.

Die Ästhetisierung von Relikten untergegangener Technik lebt von dem Kontrast, den die vorindustrielle Technik zur bäuerlichen Lebenswelt bildet. Die zuvor angesprochenen Mühlen gelten heute - musealisiert - als besondere Zierde im Landschaftsbild. Dieser Blick ist das Resultat einer Ästhetisierung von Objekten, die ursprünglich einzig der Pragmatik eines ökonomisch genutzten, technischen Geräts gehorchten. Die vorindustrielle, zur bäuerlichen Lebenswelt gehörige Technik steht in einem deutlichen Kontrast zur Technik des Industriezeitalters.

Die Ästhetisierung von Relikten untergegangener Techniken ist ein Effekt reizvoller Gegensätze. Für unsere ästhetisierende Wahrnehmung historischer Differenzen im Gegenwartsbild einer Kulturlandschaft spielt die Epochen-schwelle, welche das Industriezeitalter von der vorindustriellen Lebenswelt trennt, eine große Rolle. Dieser progressive Musealisierungsprozess hat bereits jene Schwelle überschritten und ist nun der jüngsten Gegenwart auf den Fersen.

»Funktionslos gewordene Industriebauten, Relikte jüngstvergangener Technik, die in der Lokalpresse einige Jahre zuvor noch als Schandfleck apostrophiert wurden, sind damit zu Objekten des musealisierenden Denkmalschutzes avanciert. Schmelzöfen, Schlachthöfe, Wassertürme, Bahnhofshallen, Leuchttürme, Funkmasten - über solche herausragenden Hochbauten unserer Industriekultur [...] hat sich damit inzwischen gleichfalls der Glanz gelegt, der in unserer Gegenwart von präsenter Vergangenheit ausgeht.«⁶⁶



Abb. 55: Zeche Zollverein Essen.



Abb. 56: Museum Kohlenwäsche Zeche Zollverein, Essen. (OMA, 2006)

Die Zeche Zollverein Essen beispielsweise stellt ein sehr aktuelles Beispiel einer musealen Umnutzung vormaliger Industriearchitektur dar (Abb. 55/56).

Öffentliche Bildungseinrichtungen - Schulen, Volkshochschulen und Universitäten - haben sich auf die progressive Musealisierung der kulturellen Umwelt bereits eingestellt. Die Museen wurden zu Lernorten pädagogisiert und die Museologie selbst hat sich als Name einer neuen kulturwissenschaftlichen Disziplin durchgesetzt.

So breitet sich in unserer öffentlichen Kultur eine Atmosphäre der Lehrhaftigkeit aus. Die Menge an Prospektmaterial, Ausstellungskatalogen, oder informativen Inschriften an denkmalwerten Gebäuden hat sprunghaft zugenommen.

In der Öffentlichkeit nimmt das Museum jetzt eine immer bedeutendere Rolle ein, was sich in einer deutlich gewachsenen Besucheranzahl ablesen lässt.⁶⁷ Mit diesem Besucherzuwachs geht auch eine Veränderung der Nutzercharaktere im Hinblick auf soziale Herkunft, Bildungsstand und Grad und Richtung der Belehrbarkeit einher. Der Fortschritt der Musealisierung und die Veränderung der Museumsnutzer weist auf eine unvermeidbare Veränderung der Museumsstruktur hin. Meinungsforschung, aber auch Meinungsbildung gewinnt immer mehr an Bedeutung.

Das große öffentliche Interesse an der Institution Museum lässt das Museum nun zu einer politischen Angelegenheit werden. Neben der altbekannten Kulturpolitik entsteht nun auch eine Museumspolitik. Der politische Rang von Museen lässt sich an der Art und Weise der öffentlichen Selbstdarstellung, bei Eröffnungen von Sonderausstellungen, Einweihungen, oder der Präsentation bedeutender Akquisitionen ablesen, welche eine regelmäßige Repräsentanz der politischen Öffentlichkeit verlangen.

Politisch gesehen haben Museen in Österreich aber noch einen geringen Stellenwert im Vergleich zu anderen Kultureinrichtungen. Auf dem Kultursektor rangieren die Museen immer noch auf den hinteren Rängen. Wilfried Seipel⁶⁸ versucht anhand einer Anekdote die Beziehung Österreichs zu seinen Museen zu erklären. Demnach schickte 1946 Österreich eine große Kunstausstellung mit Werken des Kunsthistorischen Museums als Dankesgeste für all

jene Staaten, die Österreich nach dem Krieg geholfen hatten, in die Welt. Mit einer Wanderausstellung wurden damals erstmals bedeutende Einnahmen erzielt, welche allerdings nicht etwa für die Instandsetzung des damals noch teilweise zerstörten Kunsthistorischen Museums aufgewendet wurden, sondern in die Renovierung der Wiener Staatsoper flossen.⁶⁹ Theater, Musik, Oper oder Tanz besitzen in der österreichischen Kulturpolitik immer noch einen weit höheren Stellenwert.

Untersuchungen der Besucherzahlen haben gezeigt, dass die großen Publikumserfolge im Museumsbereich nahezu ausnahmslos durch die großen historischen Ausstellungen erzielt wurden, was auf ein hohes allgemeines Interesse an historischen Themen verweist.⁷⁰ Dies wird unterstützt durch die Bestsellerträchtigkeit von Popularhistoriographie und die Konjunktur von Antiquitätenmärkten. Mit der Renaissance der Flohmarktkultur lässt sich eine Hinwendung zum Historischen im privaten Alltagsleben erkennen. So glaubt beispielsweise der Professor für Ästhetik und Kulturvermittlung Bazon Brock:

»Museumskunde bei Privatpersonen ist zu einer Behälterwissenschaft geworden, die die alten Schuhkartons mit Familienfotos und die Koffer mit persönlichem Krimskrams des gelebten Lebens umstülpt, chronologisch ordnet, mit Anmerkungen bestückt, kommentiert und liebevoll konserviert.«⁷¹

Die historisch kulturelle Präsenz der Vergangenheit in unserer Gegenwart kann als beispiellos betrachtet werden. Museales, archäologisches, oder historiographisches hat den Deckmantel der Langeweile abgelegt.

Zusammenfassend lässt sich auf folgende Begebenheiten im Zusammenhang mit der Musealisierung der öffentlichen Kultur hinweisen: Die Anzahl der Museumsneugründungen ist seit dem Ende des 19. Jahrhunderts exponentiell gestiegen. Der damit verbundene Musealisierungsprozess erstreckt sich sowohl auf immer weitere Lebensbereiche als auch auf immer mehr Objekte, die aufgrund ihrer Größe nicht in speziellen Häusern untergebracht werden

können. Dies geht so weit, dass sogar komplette Landschaftsbilder der Musealisierung unterliegen. Relikte untergegangener Techniken erfahren eine Ästhetisierung und in der öffentlichen Kultur breitet sich eine Atmosphäre der Lehrhaftigkeit aus, welche sich deutlich in den gestiegenen Besucherzahlen der Museen ablesen lässt. Bei der Analyse der Besucherströme lässt sich leicht erkennen, dass besonders große, themenbezogene Ausstellungen die Mehrzahl der Museumsbesucher ansprechen. Die klassische Besucherschicht verändert sich und unser Alltagsleben wird mehr und mehr von einer Popularhistographie geprägt. Beide Aspekte, die Popularisierung und die Musealisierung bedingen einander, obwohl sie von unterschiedlichen Impulsen ihre Triebkraft erhalten.

»Man liegt deshalb nicht falsch, wenn man von einem Wechselspiel der Popularisierung des Musealen und der Musealisierung des Populären spricht.«⁷²

Die Museen und die Musealisierung allgemein unterliegen einer immer größeren Popularisierung. In diesem Zusammenhang kann auch an die Pädagogisierung und Didaktisierung der späten 60er und frühen 70er Jahren erinnert werden. Vor allem Künstler und Wissenschaftler, welche das Museum in diesem Jahrhundert zu einem Ort des Experiments und der Werkstatt machten, hatten großen Einfluss auf die wachsende Beliebtheit von Museen.

Objekte wurden nicht mehr isoliert, sondern in funktionalen Zusammenhängen präsentiert, wobei die Funktion in aller Regel überzeichnet, verfremdet oder ironisch gebrochen wurde. Der erhabene Charakter der Kunst sollte aufgehoben, das Kunstmuseum ethnologisiert werden. Derartige Bewegungen trugen vermutlich stärker zur Dynamisierung des Museums bei als die zeitweilig vehement praktizierte Museumspädagogik. Beinahe zeitgleich mit dem Versuch, die Hochkunst zu entauratisieren, trat eine Auratisierung der Trivial-, der Alltagskultur ein. Exemplarisch lassen sich hier die Readymades von Marcel Duchamp oder die Assemblages der Nouveaux Réalistes⁷³ erwähnen. Eines der bekanntesten Werke von Duchamp (*Fountain*) wurde bei seiner Ausstellung ausgestellt, ohne ausgestellt zu sein.⁷⁴

»War das Museum in diesem Jahrhundert vielfach der Ort des Experiments (und wurde bewusst von vielen Künstlern auch so organisiert), so ist es durch den Musealisierungsvorgang zum Ort der Alltagsbanalität geworden [...]«⁷⁵

Eine klare Abgrenzung bzw. Definition der Kunst und damit auch die der Museen war vor den Readymades in einer anderen, vereinfachten Form möglich. Nach den ersten Readymades war es für Duchamp schwierig, etwas in die Hand zu nehmen, ohne dass es sich dadurch in ein Kunstobjekt verwandelte. Auch Museumsbesucher haben teilweise beispielsweise bei Kunstmuseen Schwierigkeiten, einen Gegenstand, oder eine Tätigkeit im musealen Rahmen von der Kunstdefinition auszuschließen. Der ungarische Kunsttheoretiker László Földényi schildert hierzu ein persönliches Erlebnis in der Academia Bellas Artes San Fernando in Madrid:

»An diesem einschläfernden Vormittag schlenderte ich so gut wie allein zwischen den vertrauten Bildern umher; ich grüßte die Gemälde von Ribera, Zurbarán, Goya und den anderen wie alte Bekannte, manche sah ich mir gar nicht an, nachdem ich mit einem flüchtigen Blick konstatiert hatte, dass sie sich weiterhin an ihrem Platz befanden. Bis ich vor ein Bild von Pompeo Batoni trat einem italienischen Maler des 18. Jahrhunderts. Mein Blick glitt über das wenig interessante Gemälde und weiter zu einem Gegenstand, der in einigen Metern Entfernung an der Wand hing. Es war ein in perfekter Regelmäßigkeit bearbeiteter Behälter, die vordere Seite bedeckte mattiertes Glas, die anderen Seiten waren aus Holz. Ein Werk von Donald Judd oder Tony Smith, dachte ich und blieb wie angewurzelt stehen. Teils vor Überraschung, ihnen hier im Saal des 18. Jahrhunderts zu begegnen, teils wegen der Schönheit des Objekts, die ich dort und in diesem Moment unbeschreiblich fand. Einige Minuten genügten zur Ernüchterung. Was ich für ein Werk im Stil der Minimal Art gehalten hatte, war ein Wandkasten für den Feuerlöscher.«⁷⁶

Die museale Umgebung erteile die Rechtfertigung, in allem ein Kunstwerk zu sehen. Noch vor hundert Jahren wäre eine derartige Verwechslung vermutlich nicht möglich gewesen, da der Kanon zur Definition von Kunst damals klarer definiert war.

8 Die spezielle Rolle von Geschichtsmuseen

Die Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit Geschichte sind sehr vielfältig, deshalb hat das Institut für Demoskopie Allensbach eine Umfrage gestartet, wie sich der Einzelne mit Geschichte beschäftigt. Dabei geben etwa ein Drittel der Befragten an, dass sie dazu ins Museum gehen.⁷⁷ Die von Hermann Lübke beschriebene Popularhistoriographie⁷⁸ hält auch Einzug in den Historischen Museen und gerade deshalb ist es notwendig, die spezielle Rolle von Geschichtsmuseen zu untersuchen und auch die Frage zu erörtern, ob *Geschichte* überhaupt ausstellbar ist.

Geschichte stellt einen relativ abstrakten Begriff dar, der sich definitiv auf den ersten Blick nicht derart materialisieren lässt, dass er in der Lage ist, wie ein Objekt im Museum präsentiert zu werden. In Fachkreisen wird die Frage nach der Darstellbarkeit von Geschichte immer wieder aufgebracht, dabei stellt sich auch die Frage, ob das Museum der rechte Ort ist, Geschichte zu lehren. Geschichtsmuseen werden gerade in Verbindung mit dem bereits angesprochenen Begriff der Aura als Orte der unmittelbaren Geschichtserfahrung über den Weg eines authentischen Objektzugangs betrachtet.

»Es handelt sich dementsprechend um eine Bildungseinrichtung und um einen Lernort eigener Art, der durch nichts zu ersetzen sei. Die Unmittelbarkeit der Anschauung geschichtsträchtiger Objekte ver helfe Menschen dazu, Geschichte nicht nur als trockenen Stoff dargeboten zu bekommen, sondern eine ganzheitliche Erfahrung zu machen, die kognitive Anmutungen mit emotionalen Erlebnissen verknüpfe und auf diese Weise nicht nur eine Vergegenwärtigung his-

torischer Begebenheiten bewirke, sondern ihren Einfluß auf die Gegenwart handgreiflich werden lasse: Erst aus dem Geschichtserlebnis könne Geschichtsbewußtsein erwachsen.«⁷⁹

Über dieses sensualistisch-ästhetische Erlebnis entstehen Bilder, welche Vergangenes vergegenwärtigen. Nach Gottfried Korff erzeugen die Bilder ein »Theater des Gedächtnisses.«⁸⁰ Häufig wird dem Teatralen der Vorwurf mangelnder Seriosität gemacht, weshalb auch manche Historiker Misstrauen gegenüber dem Bild hegen. Das Bild sei ihrer Meinung nach unbestimmt und nicht überprüfbar. Die Informationsübermittlung kann nicht eindeutig stattfinden. Die Nüchternheit des historisch-analytischen Blicks gehe im Zauber ästhetischer Zeitimaginationen verloren.

So meint der Historiker Jörn Rüsen auf einem 1987 in Frankfurt gehaltenen Vortrag, auf dem die Potentiale der Aufklärung gegen die Bilderfluten der Postmoderne diskutiert werden sollten:

»Wo Bilder, Ästhetik und Imagination ins Spiel kommen, da beginne [...] die Historie [...] die Herzen auf Kosten des Verstandes zu erwärmen.«⁸¹

Gefällige Rauminstallationen und Inszenierungen bergen die Gefahr des Vereinfachens, der Gefallsucht. In Kombination mit der Popularisierung der modernen Museen entsteht hieraus ein durchaus ernstzunehmendes Problem. Das Museum kann dem Besucher die mühevollen Dechiffrier- und Redimensionierungsarbeit des kulturellen Erbes abnehmen, darf sie ihm aber nicht verschweigen. So riet schon Goethe 1802 dem Weimarer Hoftheater: »Man kann dem Publikum keine größere Achtung bezeugen, als indem man es nicht wie Pöbel behandelt.«⁸² Der deutsche Philosoph, Peter Sloterdijk, spricht in diesem Zusammenhang sogar von einem Skandal der Unterforderung: »Die systematische Unterbietung des Menschen durch den Menschen ist ein Skandal, der nicht länger aufrechterhalten werden kann [...].«⁸³ Sloterdijk weist hierbei den Medien große Verantwortung zu, da diese seiner Meinung nach zu einer entscheidenden Irreführung beitragen, weil Emotionen und Bewunderung oft keinen objektiven Blick zulassen.

Die Einen trauen den Bildern nichts zu, weil sie als stumme Zeugen unterschätzt werden, die Anderen kritisieren die Bilder, weil sie sie aufgrund ihrer suggestiven Kraft überschätzen. Der Vorbehalt der bildfeindlichen Historiker gegenüber dem Bild bezieht sich nicht auf die fehlende Kraft des Bildes, sondern vielmehr darauf, dass das Bild zu ungenau sei, da es ablenke, zu viel suggestive Macht entfalte und eben auch sehr von ästhetisch-artistischen Eigengesetzlichkeiten bestimmt sei.

»Bilderangst: das wäre eine Haltung, die sich der Historiker genauso wenig leisten kann wie der Torwart die Angst beim Elfmeter.«⁸⁴

Ursachen zum Streit über die Bedeutung von Bildern können sich in der Ideen-, Geistes- und Wissenschaftsgeschichte des 19. Jahrhundert finden lassen. Im Laufe des 19. Jahrhunderts ereignet sich eine Trennung in eine Wert- und Ideenwelt auf der einen Seite und eine Lebens- und Alltagswelt auf der anderen Seite. Bis zur Aufklärung waren diese Bereiche noch vereinigt. Unter Ästhetik versteht man nun die Lehre des Erhabenen, die noch in den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts als Lehre von der sinnlichen Erkenntnis beschrieben wurde. Kunst präsentiert nun außeralltägliche, sekundäre Informationen. Sie wird Ausdruck und Organ des Universalen und Unbedingten. Diese idealisierte Kunstauffassung hat auch Rückwirkungen auf das allgemeine Verständnis von Bild und Geschichte, bzw. von Bild und Geschichtswissenschaft und damit verbunden auch auf die Institution, welche beide verbindet: das Museum. Das Bild wird nun zum Kunstwerk erhoben, der historische Gegenstand hingegen wird abgewertet, zum Kuriosum degradiert. Es entwickelt sich ein Kunstmuseum in einer reinen und erhabenen Form. Historische Überreste werden in Museen niedrigeren Ranges gesammelt, in den Regional-, Landes- und Heimatmuseen.

Die Geschichtswissenschaft überlässt nun der Kunstgeschichte die Beschäftigung mit dem Bild und wendet sich selbst den Schriftquellen zu. Es entsteht das bis heute geltende Narrativitätsschema, welches auf dem Erzählen von Ereignissen und dem Beschreiben von Verlaufsformen und Strukturen basiert. Die Geschichtswissenschaft entwickelt sich zu einer bilderfeindlichen

Wissenschaft. Die visuell historische Sinnbildung und Bildproduktion wird von Kunst und Literatur übernommen. Die Historienmalerei und der Historienroman des 19. Jahrhunderts zeugen beispielsweise noch von der hochwirksamen Form der visuellen Sinnbildung (Abb. 57).

Um den Wechsel des Verhältnisses von Bild und Geschichte zu verdeutlichen, soll auf ein bereits zuvor angesprochenes Beispiel verwiesen werden. Wilhelm von Humboldt war einer der Begründer des modernen Museums. Er wurde beispielsweise von Friedrich Wilhelm III für die Museumskonzeption des neuen Museums⁸⁵ in Berlin zu Rate gezogen.

Nach dem Besuch des von Alexandre Lenoir eingerichteten *Musée des Monuments Français* (1799) schwärmte Humboldt in einem Brief an Goethe von der anschaulich-bildhaften Geschichtsvermittlung. In Lenoirs Museum hatte die durch das Bild vermittelte historische Sinnbildung für Humboldt sogar einen größeren Reiz als der Kunstgenuss. Etwa dreißig Jahre später, als Schinkel in Berlin das neue Museum plant (Abb. 58), sind Humboldts Ansichten konträr. Ihn interessiert nun nicht mehr das Historische, sondern das Artistische im Sinne des Kunstschönen. Das Ziel seiner Planungen ist nun allein der Kult des Schönen und nicht mehr die Förderung der historischen Einbildungskraft durch Arrangements von Relikten der Vergangenheit.

Im Jahre 1833 wird im Statut für die königlichen Museen zu Berlin das Hauptaugenmerk des Museums auf die »Beförderung der Kunst, die Verbreitung des Geschmacks an derselben und die Gewährung ihres Genusses«⁸⁶ gelegt. Aus diesem Grund zog nun die Kunst, und zwar die Kunst alleine in Schinkels neues Museum ein. Bei seiner Gründung bestand das Museum aus einer Gemäldegalerie, einer Skulpturensammlung, einem Antiquarium, einem Kupferstichkabinett, einer Ägyptischen Sammlung und einer Kunstkammer.

Die historischen und ethnologischen Sammlungsbestände wurden in einem Nebenzweig der Anstalt untergebracht. Humboldt argumentierte damit, dass sie mit dem Hauptzweck des Museums in keiner Verbindung stehen.

Dieser exemplarisch dargestellte Verlauf war bezeichnend für die Entwicklung der Idee und der Institution des Museums des 19. Jahrhunderts. Was bis etwa 1800 in der Tradition der Kunst-, Wunder- und Raritätenkabinette



Abb. 57: Annahme der Polnischen Verfassung am 3. Mai 1791. Historienmalerei von Jan Matejko, 1891.



Abb. 58: Aquatinta des Königlischen Museums nach einer Zeichnung von Karl Friedrich Schinkel. (Johann Daniel Laurens, 1831)

zusammen deponiert war, wird nun auseinanderdividiert. Es entwickeln sich nun Spezialmuseen, wobei die Gemäldegalerie den höchsten Rang einnimmt. Der im 19. Jahrhundert vollzogene Wandel begünstigte das Einzelbild des Kunstmuseums, behinderte jedoch die Entwicklung von Bilderwelten des historischen Museums. Lediglich in heimatkundlichen und provinzialgeschichtlichen Arrangements wurden diese weiter getragen. Die historische Sammlung galt lange als reines Sacharchiv, als Depot, als eine lokalgeschichtliche Asservatenkammer. Gerade deshalb, weil die Objekte nicht redimensioniert und nicht bildhaft geordnet - inszeniert - wurden.

In der heutigen Zeit werden Erfahrungen aus zweiter Hand, vermittelte Abbildeindrücke zum alltäglichen Erscheinungsbild. Die »Konträrfaszination des Authentischen«⁸⁷ trägt zur Faszination des modernen Museums bei. Authentizität bezieht sich auf mehr als die reine Echtheit und Originalität der Ausstellungsstücke.⁸⁸ Authentizität bezeichnet ebenso wie Aura eine Reizwirkung von Objekten. In der jüngeren Museumsdiskussion kommt dem Gedanken der Authentizität mehr und mehr Bedeutung zu, da möglicherweise gerade in der Authentizität die Karriere des Museums der Gegenwart versteckt ist.

Im Kapitel II 4.2. (*Kompensationsfunktion der Musealisierung*) wurde bereits erwähnt, dass die zivilisatorischen Umbrüche zu einer Sehnsucht, sich vor dem Verlust zu bewahren, führen. Das Festhaltenwollen, das Rückwärtsgewandte stellt einen Teil der eigenen Orientierung dar. Nun ist es eine der größten Aufgaben der Geschichtsmuseen, Menschen nicht nur in die Vergangenheit zu führen, sondern auch Anregungen zu liefern für ein Konzept der Geschichtsauffassung und der Weiterführung. So darf etwa die Orientierung an der Vergangenheit nie zu einer Form von Eskapismus der Gegenwart führen, sondern vielmehr auch auf eine Auseinandersetzung mit der Zukunft hinführen. Möglicherweise liegt also darin die Kernaufgabe der historischen Museen der Gegenwart.

Worin liegt dann das Potential der historischen Museen, wenn beispielsweise Rita Süßmuth bei der Eröffnung zur Jahrestagung des ICMAH⁸⁹ meint:

»Geschichte kann man nicht in Museen stellen. Das wäre gleichsam ein Abstellen wie mit einem nicht mehr gebrauchten Gegenstand, den man zwar nicht wegwerfen möchte, der aber auch keinen aktuellen Nutzen hat. [...] Die Historiker in Museen erleben, daß sie eben nicht nur zur Erinnerung, zur Wahrung beitragen, sondern auch zur Konstruktion von Geschichte, zur Aneignung von Geschichte, zur Sensibilisierung und zum Anregen durch Geschichte.«⁹⁰

Historische Museen betreiben meist eine Form der narrativen Geschichtspräsentation. Im Gegensatz zur Geschichtswissenschaft hat das Museum den großen Vorteil, dass es den Besuchern bewusst ist, dass sie sich in einer konstruierten Geschichtswelt befinden.

»Geschichte ist grundsätzlich offen, und ein Museum, das diese Tatsache angemessen widerspiegelt, ist ein gelungenes historisches Museum. Es präsentiert keine fertigen Geschichtsbilder, sondern lädt den Besucher ein, die Bruchstücke aus der Vergangenheit zusammenzusetzen und zu beurteilen.«⁹¹

Der Versuch einer historischen Rekonstruktion muss unweigerlich in eine Konstruktion übergehen, da Geschichte mit Quellbruchstücken konstruiert und durch Interpretation verbunden wird. Die komponierten Museumsinszenierungen geben den Sachverhalt der Vermischung von Faktischem und Fiktionalem weitaus besser wieder als flüssig geschriebene Geschichte, die Lücken und Brüche in der Verknüpfung ihrer Quellen kaschiert. Die Quellen von Museologen sind von vornherein aus dem Zusammenhang gerissen und nur fragmentarisch erhalten.

»Fragmente sind die Objekte des Museums, weil sie, so wie sie in das Museum gelangten und gelangen, Überreste vergangener lebensweltlicher Gebrauchs- und Bedeutungszusammenhänge sind.«⁹²

Sie lassen sich vielseitig interpretieren und lassen die Konstruiertheit ihrer Darbietung offenkundig erkennen. Fiktionale Elemente werden in der Art der Präsentation erkennbar, indem sie der Betrachter aufgrund seines Vorwissens

hinzufügt. Die Frage, ob Geschichte in einem Museum ausstellbar ist, wird in Fachkreisen mit unterschiedlichsten Meinungen diskutiert. Die Vergangenheit zeigt aber, dass sich das Museum seit seiner Entstehung mit der Präsentation von historischen Objekten beschäftigt. Über deren Deutung und Vergegenwärtigung findet ein umfangreicher Diskurs statt, der die Basis für eine Geschichtsdarstellung im Museum bietet. Zweifelsohne muss man von der Vorstellung Abstand nehmen, *die Geschichte*⁹³ ausstellen zu können, vielmehr sollte man sich darauf konzentrieren, Geschichte thematisch so darzustellen, dass man versteht, dass unterschiedliche Geschichtsvorstellungen existieren und die Geschichtspräsentation immer stark vom vorherrschenden Zeitgeist beeinflusst ist.

- 1 Vieregg, Hildegard K.: Geschichte des Museums, Eine Einführung; München; 2008; S. 10.
- 2 Nach Sturm, Eva: Museifizierung und Realitätsverlust. In: Zacharias, Wolfgang (Hrsg.): Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung; 1990; Essen; S. 99ff.
- 3 Ebd. S. 110.
- 4 Das erste von Baudrillard geschilderte Beispiel der Tasaday Indianer muss aus heutiger Sicht ein wenig anders betrachtet werden, nachdem sich im Jahre 1986 (also acht Jahre nach der Veröffentlichung Baudrillards Buch) herausstellte, dass es sich bei der angeblichen Entdeckung eines Steinzeit-Stammes um eine Fälschmeldung handelte. Manuel Elizalde Jr., der offizielle »Entdecker« der Tasaday, hatte mit einer großartigen Inszenierung die gesamte Fachwelt an der Nase herumgeführt. Sogar das National Geographic Magazine berichtete mit einer Titelgeschichte (National Geographic Magazine Vol 142, No. 2; Aug. 1972; S. 219 - 249) über den »neu entdeckten« Stamm. Als aber im Jahre 1986 der Philippinische Präsident Marcos entmachtet wurde, konnten ausländische Journalisten zu den Tasaday vorstoßen und fanden diese in westlicher Kleidung vor, in typischen Behausungen und bei traditioneller süd-philippinischer Gartenarbeit. Ihre Steinwerkzeuge entpuppten sich als falsch, ihre Sprache deckte sich zu 85 % mit der der übrigen Bevölkerung, ihre Bambus Werkzeuge waren aus Bambus gefertigt, der nicht im Regenwald wächst und außerdem herrschte ein reger Handel zwischen den Tasadays und benachbarten Stämmen. Elizalde forderte im Jahr 1971 die Tasadays damals auf, sich als Steinzeitmenschen auszugeben und versprach ihnen im Gegenzug dazu Unterstützung, Geld und Schutz. Durch eine geschickte mediale Inszenierung (es wurden beispielsweise nur wenige, ausgesuchte Wissenschaftler zu den Tasadays vorgelassen) konnte so ein modernes Märchen entstehen, welches von der Fachwelt interessiert aufgenommen wurde. Mit Geld aus der, auf 35 Millionen Dollar angewachsenen, für die Tasaday vorgesehenen, non-profit Organisation PANAMIN setzte sich Elizalde im Jahre 1986 ab und starb schließlich verarmt 1997 auf Costa Rica. Siehe auch URL: http://www.museumhoaxes.com/hoax/Hoaxipedia/Stone_Age_Tasaday/#The_Tasaday_As_A_Fake_Tribe bzw. <http://www.bbc.co.uk/dna/h2g2/alabaster/A726653>
- 5 Baudrillard, Jean: Agonie des Realen; Berlin; 1978; S. 17.
- 6 Ebd. S. 18.
- 7 Simulakrum (frz. simulacre): das Trugbild, das Blendwerk, die Fassade, der Schein; von lat. simulacrum: das Bild, das Abbild, das Bildnis, die Nachbildung, das Gebilde, die Statue, das Götterbild, die Bildsäule, das Traumbild, der Schatten, das Gespenst. Nach Baudrillard, Jean: Agonie des

- Realen; Berlin; 1978; S. 6
- 8 Ebd. S. 19.
- 9 Ebd. S. 20.
- 10 URL: <http://www.lascaux.culture.fr/#/en/00.xml>
- 11 Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln; Berlin; 1988; S. 13.
- 12 Ebd. S. 14.
- 13 Vieregg, Hildegard K.: Geschichte des Museums, Eine Einführung; München; 2008; S. 20.
- 14 Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln; Berlin; 1988; S. 26.
- 15 Im sechsten Buch seiner Zehn Bücher über Architektur erwähnt Vitruv die Errichtung von Gemäldesälen, welche in namhafter Größe anzulegen« sind. Vitruv: de architectura libri decem; übersetzt von Dr. Franz Reber; Wiesbaden; 2004; S. 208.
- 16 Riegl, Alois: Gesammelte Aufsätze; Berlin; 1995; S. 158.
- 17 Der Kunsthistoriker und erste Generalkonservator Wiens, Alois Riegl (1858 - 1905) setzte sich stark für die Entstehung eines österreichischen Denkmalschutzgesetzes ein (erster Entwurf 1905). Er kann als treibende Kraft bei der Entstehung des modernen Denkmalschutzgedankens betrachtet werden.
- 18 Vieregg, Hildegard K.: Geschichte des Museums, Eine Einführung; München; 2008; S. 21.
- 19 Pomian, Krzysztof: Museum und kulturelles Erbe. In: Korff, Gottfried & Roth, Martin (Hrsg): Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik; Frankfurt am Main; 1990; S. 42 - 64.
- 20 Ebd. S. 51.
- 21 Ebd. S. 52.
- 22 Die Familie Grimani, im Besonderen der Kardinal Domenico und sein Neffe Giovanni waren leidenschaftliche Sammler. Sie trugen eine bedeutende Antikensammlung, eine umfangreiche Gemäldesammlung mit Werken von Giorgione, Tizian oder Hieronymos Bosch, und eine einzigartige Bibliothek mit 15.000 Bänden zusammen. Schon im 16. Jahrhundert galt der Palazzo Grimani als Sehenswürdigkeit. Ergänzt um weitere Schenkungen, machte die Stadt Venedig die Statuen im Statuario Pubblico als erste Antikensammlung Europas öffentlich zugänglich.
- 23 Am 24. Mai 1683 wurde das Ashmolean Museum in Oxford eröffnet.
- 24 Die Renaissance wird auch als Zeitalter der Neugier bezeichnet, da sich dort die mittelalterliche Strenge lockerte, und uneingeschränkte Neugier ausbrach. Die omnipräsente Macht der Kirche lockerte sich und weltliche und geistige Welt näherten sich an. Das Bürgertum trug mit Hilfe des Buchdrucks zu einer weiten Verbreitung von Kunst und Quellen der Antike bei. Die Kunst, welche zuvor meist im Dienst der Religion stand, versucht sich neu zu definieren und eine große Reiselust kam in breiten Bevölkerungsschichten auf.
- 25 Die Naturalien-, Raritäten- und Kuriositätenkabinette waren die Vorläufer der Wunderkammern der Spätrenaissance und des Barock.

- 26 Nach Foerster, Cornelia: Zwischen malerischer Präsentation und historischer Dokumentation. Darbietungsformen in Geschichtsmuseen des 20. Jahrhunderts; *Museumskunde* Band 60/1995 Heft 1 - 3; Dresden; 1995; S. 88 - 92.
- 27 Westfälischer Anzeiger Nr. 76, 29. 06. 1880, zitiert nach: Foerster, Cornelia: Zwischen malerischer Präsentation und historischer Dokumentation. Darbietungsformen in Geschichtsmuseen des 20. Jahrhunderts; *Museumskunde* Band 60/1995 Heft 1 - 3; Dresden; 1995; S. 89.
- 28 Steen, Jürgen: Kategorien der Darstellung von Geschichte im Museum. In: *Museumskunde* 60/1995; Heft 1 - 3; Dresden; 1995; S. 24.
- 29 Petrikovits, Harald von: Gedanken zur Neueinrichtung des Rheinischen Landesmuseums Bonn. In: *Museumskunde* 1964, Band 33; Heft 2; S. 109.
- 30 Ein Beispiel für die Rekontextualisierung eines Objektes beim Eintritt in den musealen Kontext konnte Johannes Beck, Direktor des Frankfurter Liebighauses, anhand der Schenkung einer Rheinländischen Madonnenskulptur erleben. Als die Skulptur ihren Platz in den Ausstellungsräumen gefunden hatte, besuchte anfangs eine ältere Dame das Museum regelmäßig, um vor der Figur niederzuknien. Nach einigen Wochen machte man den Museumsleiter auf diesen Zustand aufmerksam, woraufhin er die Frau bat, in Zukunft nicht mehr vor der Skulptur niederzuknien, da derartiges Verhalten im Museum sehr störend wirke.
- An die Stelle des religiösen Ritus tritt im Museum die Kontemplation in einer ästhetischen Distanziertheit. Gerade religiöse Kultgegenstände sind sehr stark mit Bedeutungen aufgeladen. Dieses Beispiel zeigt, dass sich auch die Bedeutungsaufladung selbst radikal verändern kann.
- Nach Martin Lenz: Musealisierung in der öffentlichen Erziehung und Ästhetischen Bildung. In: Zacharias, Wolfgang (Hrsg.): *Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung*; Essen; 1990; S. 268.
- 31 Auch wenn in bürgerlichen oder aristokratischen Häusern das Bild vielfach zu Repräsentationszwecken verwendet wurde, kann ihm ein dekorativer Charakter nicht abgesprochen werden.
- 32 Proust, Marcel zitiert nach: Korff, Gottfried: Läßt sich Geschichte musealisieren? In: *Museumskunde* Band 60/1995 Heft 1 - 3; Dresden; 1995; S. 20.
- 33 Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*; Berlin; 1988; S. 46.
- 34 Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*; München; 1987; S. 87 - 88.
- 35 Als Reaktion auf die Enteignung der geistlichen Güter und die zahlreichen Plünderungen im Zuge der beginnenden Französischen Revolution richtete die Nationalversammlung verschiedene Depots ein, um Nationalgüter zu inventarisieren und

aufzubewahren. Im aufgelösten Kloster der Petits-Augustins in Paris sollten bewegliche Güter der geistlichen Stiftungen und Kirchen aufbewahrt werden.

Alexandre Lenoir war von 1791 bis zur Umwandlung des Depots zum Musée des monuments français, im September 1795, als Aufseher eingesetzt. Lenoir sammelte unzählige Bruchstücke von Denkmälern, Skulpturen und Überreste architektonischer Ornamente, und nachdem der Nationalkonvent im August 1792 die Zerstörung aller Symbole der féodalité und der tyrannie royale anordnete, wandelte sich das Depot zu einer Art Asyl für »Opfer des Vandalismus«. Lenoir nahm auch aussortierte Kunstwerke der Nationalsammlungen (vor allem aus den Sammlungen des Louvre) in seinem Depot mit auf. Die beeindruckende Masse der Denkmäler und Kunstwerke ließ bei Lenoir den Plan reifen, ein historisches, chronologisches Museum einzurichten, um damit die Fortschrittsidee der französischen Kultur vom »dunklen Mittelalter« bis zur »strahlenden Aufklärung« (was Lenoir mittels gezielter Beleuchtung der einzelnen Säle zu erreichen versuchte) darstellen zu können. Die Denkmäler verloren in Lenoirs Museum ihre ursprüngliche Bedeutung, wurden jedoch in ihrer neutralisierten Form zu Trägern einer Nationalgeschichte gemacht. Allesamt dienten zur Untermauerung der Entwicklungstheorie des französischen Nationalgenies.

Nach: Regazzoni, Lisa: *Das Musée*

des monuments français als republikanisches Artefakt des französischen Nationalgedächtnisses. URL: <http://web.uni-frankfurt.de/fb08/HS/Schorn/IGK/profs/Projekt%20Regazzoni.pdf>

- 36 Humboldt, Wilhelm von: *Schriften zur Anthropologie und Geschichte*, Werke in 5 Bänden; Darmstadt; 1980; S. 519.
- 37 Ebd.
- 38 geboren 1934 in Warschau.
- 39 Riegl, Alois: *Gesammelte Aufsätze*; Berlin; 1995; S. 145 ff.
- 40 Ebd. S. 148.
- 41 Ebd. S. 152.
- 42 Verordnung von Paul III. im Breve vom 28. 11. 1534. Nach: Ebd. S. 153.
- 43 Ebd. S. 154.
- 44 Von Interesse sind hierbei nicht die Spuren der Natureinflüsse, sondern der ursprüngliche Entstehungsprozess als Produkt menschlichen Schaffens. Je klarer der ursprüngliche Zustand lesbar ist, desto höher ist auch der historische Wert. Für Historiker stellt sich die Aufgabe, Lücken, welche im Laufe der Zeit entstanden sind, wieder auszufüllen, um dem Originalzustand wieder so nahe als möglich zu kommen. Ebenso wie bei der Betrachtung des Alterwertes gilt auch hier das Originaldenkmal als unantastbar, aber aus anderen Gründen. Hier geht es nicht darum, Spuren eines historischen Verfalls zu konservieren, sondern darum, eine möglichst unverfälschte Urkunde für eine künftige Ergänzungstätigkeit aufzubewahren.

- 45 Der Alterswert erhebt nach Riegl den Anspruch, auf die großen Massen zu wirken. Er beruht auf einem Gegensatz zur Gegenwart durch Unvollkommenheit, Mangel an Geschlossenheit, oder der Tendenz zur Auflösung von Form und Farbe, wodurch er sich klar von neu entstandenen Objekten unterscheidet. (vgl. Auswitterung, Patina, etc.) Beim Alterswert geht es also um einen natürlichen Verlaufsprozess, in dessen Entwicklung nicht eingegriffen werden darf.
- 46 Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, drei Studien zur Kunstsoziologie; Frankfurt am Main; 1989; S. 10.
- 47 Ebd. S. 13.
- 48 *The Material of Memory. Materialität und Gedächtnis*; Workshop der Österreichischen Akademie der Wissenschaften; 30.-31. März 2009; Konzept Heidemarie Uhl.
- 49 *Kulturhauptstadt des Führers* Kunst und Nationalsozialismus in Linz und Oberösterreich; 17. September 2008 bis 22. März 2009; Schlossmuseum Linz.
- 50 Das Institut für Museumsforschung verzeichnet für das Jahr 2007 über 107 Millionen Museumsbesuche in Deutschland. URL: <http://museum.zib.de/ifm/mat62.pdf>
- 51 Schneede, Uwe: Museum 2000 - Erlebnispark oder Bildungsstätte; Köln; 2000; S. 7.
- 52 Rombach, Julia: Trendsetter oder Traditionshüter? Die Zukunft der Museen; Hamburg; 2007; S. 60.
- 53 Die folgenden Museumsdefinitionen entstammen einem Artikel von Helmut Presser: Das Museum - gestern, heute, morgen.
In: Bott, Gerhard (Hrsg.): Das Museum der Zukunft. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums; Köln; 1970; S. 211.
- 54 ICOM: Ethische Richtlinien für Museen. Code of ethics for museum; Berlin/Wien/Zürich; 2003; Art. 2.1; S. 18.
URL: <http://www.icom-deutschland.de/client/media/6/dicom.pdf>
- 55 Lübke, Hermann: Der Fortschritt und das Museum. Über den Grund unseres Vergnügens an historischen Gegenständen; London; 1982; S. 13.
- 56 Ebd. S. 15.
- 57 Ebd. S. 17.
- 58 Lübke, Hermann: Die Aufdringlichkeit der Geschichte. Herausforderungen der Moderne vom Historismus bis zum Nationalsozialismus; Graz; 1989; S. 15.
Lübke bezieht sich dabei auf den, Ende des 20. Jahrhunderts deutlichen Trend, nahezu sämtliche Kulturerrungenschaften, Alltagsgegenstände und Gebräuche unter musealen Schutz zu stellen. Eine derart expansive Musealisierung war in keiner vorangehenden Zeit feststellbar.
- 59 Lübke, Hermann: Der Fortschritt und das Museum. Über den Grund unseres Vergnügens an historischen Gegenständen; London; 1982; S. 3.
- 60 Beispielsweise das Wella Museum in Darmstadt: Geschichte der Schönheitspflege und des Friseurhandwerks.

- 61 Das Freiluftmuseum Skansen, 1891 vom Völkerkundler Artur Hazelius gegründet, zeigt über 150 Häuser und Höfe aus ganz Schweden und aus verschiedenen Epochen. Ein integrierter Zoo versucht die tierische Lebenswelt Schwedens näher zu bringen. Volkstanzdarbietungen und Handwerksvorführungen versuchen das kulturelle Leben Schwedens den Besuchern näher zu bringen.
- 62 Erste Pläne für ein Freiluftmuseum in Österreich gehen auf das Jahr 1908 zurück. Aber erst im Jahr 1962 erfolgte die Gründung, und vier Jahre später die Eröffnung des Freilichtmuseums Stübing.
- 63 Lübke, Hermann: Der Fortschritt und das Museum. Über den Grund unseres Vergnügens an historischen Gegenständen; London; 1982; S. 4.
- 64 Ab dem 01. 08. 1944 leistete die Polnische Heimatarmee 63 Tage aktiven Widerstand gegen die deutschen Besatzungstruppen.
- 65 Die historischen Grundrisse wurden teilweise verändert und moderne Fenster- bzw. Dachformen verwendet.
- 66 Lübke, Hermann: Der Fortschritt und das Museum. Über den Grund unseres Vergnügens an historischen Gegenständen; London; 1982; S. 8.
- 67 Das Institut für Museumsforschung veröffentlicht jährlich eine Analyse der Museumsdaten Deutschlands.
URL: <http://www.smb.spk-berlin.de/ifm/index.php?ls=10&topic=Publikationen&subtopic=OnlinePublikationen&lang=de&te=ja&tf=ja>
Im Jahr 2005 wurde bei 4847 Museen eine Besucherzahl von 101.406.806 ermittelt. Zwei Jahre später stellten weniger Museen ihre Besucherzahlen zur Verfügung (4712), dennoch war ein Anstieg der Besucher auf 107.303.946 feststellbar. Zum Vergleich: Im Jahre 1998 meldeten 4451 Museen 95.342.524 Besucher. Eine vergleichbar lückenlose Dokumentation und Analyse der Museumsdaten ist für Österreich leider nicht möglich. Im Sonderheft 3 der Materialien aus dem Institut für Museumsforschung wurden Europäische Museumsdaten verglichen, wonach im Jahr 1999 bei 2400 Museen und Ausstellungen 21,6 Mio. Besucher in Österreich gezählt wurden. Eine relevante Museumsstatistik für Österreich gibt es aber nicht und auch über die Zahl der Museen kursieren je nach Definition unterschiedliche Zahlen. (vgl. Aussage von Peter Assmann, Präsident des Österreichischen Museumsbundes in: URL: http://www.kunsthistoriker.at/data/aktuell_2_08.pdf S. 5.)
- 68 Wilfried Seipel war bis Ende 2008 Direktor des Kunsthistorischen Museums in Wien.
- 69 Nach: Hinz, Hans-Martin (Hrsg.): Das Museum als Global Village. Versuch einer Standortbestimmung am Beginn des 21. Jahrhunderts; Frankfurt am Main; 2001; S. 134.
- 70 Lübke, Hermann: Der Fortschritt und das Museum. Über den Grund unseres Vergnügens an historischen Gegenständen; London; 1982; S. 11.
- 71 Brock, Bazon: Musealisierung - Eine Form der experimentellen Geschichtsschreibung.

- In: Zacharias, Wolfgang (Hrsg.): Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung; 1990; Essen; S. 55.
- 72 Gottfried Korff in: Zacharias, Wolfgang (Hrsg.): Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung; Essen; 1990; S. 59.
- 73 Die in Paris, im Jahr 1960, gegründete Gruppe der Nouveaux Réalistes (u.a. Yves Klein, Jean Tinguely, Daniel Spoerri, Arman) war auf der Suche nach einer Erneuerung des künstlerischen Vokabulars und waren stark von den avantgardistischen Ideen Marcel Duchamps (1887 - 1968) beeinflusst.
- 74 Zur ersten Ausstellung der Society of Independent Artists (SIA) im New Yorker Grand Central Palace, April 1917, reichte Duchamp unter dem Pseudonym R. Mutt das Urinal ein, um seine Urheberschaft zu verschleiern. Hitzige Diskussionen unter den Society-Mitgliedern, ob der mangelnden Kunstqualität des maschinengefertigten Alltagsgegenstands führten zum Ausschluss des Werks von der Ausstellung, woraufhin Duchamp aus der Society austrat. Vor allem wegen des einzigen nicht gezeigten Objekts blieb die Ausstellung im Gespräch.
- 75 Gottfried Korff in: Zacharias, Wolfgang (Hrsg.): Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung; Essen; 1990; S. 62.
- 76 Földényi, László: $\sqrt{(-\text{Museum})}^2 = ?$
In: Noever, Peter: Das diskursive Museum; Wien; 2001; S. 66.
- 77 Noelle-Neumann, Elisabeth; Köcher, Renate (Hrsg.): Allensbacher Jahrbuch der Demoskopie 1998 - 2002; München; 2002.
- Aufgrund der Möglichkeit von Mehrfachnennungen ist eine klare prozentuale Auswertung der Studie nicht möglich. Als grobe Richtung lässt sich aber ablesen, dass sich etwa doppelt so viele Menschen über das Medium Fernsehen / Film mit Geschichte beschäftigen, als über die Möglichkeit eines Museumsbesuches. Das Museum rangiert etwa auf demselben Rang, wie die Möglichkeit sich Geschichte über Bücher oder Zeitschriften zu nähern.
- 78 Für Hermann Lübke ist die Intensität unserer Interessen an der Vergegenwärtigung der Vergangenheit historisch beispiellos, was sich für ihn kultursoziologisch sogar messen lässt. Die Zahl der alljährlichen Museumsbesucher übersteigt in den hoch entwickelten Ländern Europas schon die Zahl der Einwohner dieser Länder. Mehr und mehr Bauwerke werden in den Status eines Baudenkmals erhoben. »Popularhistoriographie liegt in Bahnhofskiosken aus. Auf den Antiquitätenmärkten herrscht Dauerkonjunktur.«
Hermann Lübke im Interview mit Antonia Loick; Goethe-Institut; Dezember 2005. URL: <http://www.goethe.de/Ins/ee/tal/ges/phi/de1064930.htm>
- 79 Treinen, Heiner: Ist Geschichte in Museen lehrbar?
In: Aus Politik und Zeitgeschichte,

- Band 23, 10. 06. 1994; Bonn; 1994; S. 31.
- 80 Gottfried Korff: Bildwelt Ausstellung. Die Darstellung von Geschichte im Museum.
In: Borsdorf, Ulrich & Grütter, Heinrich Theodor (Hrsg.): Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum; Frankfurt am Main; 1999; S. 319.
- 81 Ebd. S. 320.
- 82 Ebd. S. 334.
- 83 Sloterdijk, Peter: Vom Skandal der Unterforderung; Verblöden wir?; Süddeutsche Zeitung; 05. 12. 1995.
- 84 Gottfried Korff: Bildwelt Ausstellung. Die Darstellung von Geschichte im Museum.
In: Borsdorf, Ulrich & Grütter, Heinrich Theodor (Hrsg.): Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum; Frankfurt am Main; 1999; S. 322.
- 85 Gemeint ist eigentlich das Alte Museum in Berlin (1825 - 1828; geplant von Karl Friedrich Schinkel) welches ursprünglich unter dem Namen Neues Museum bekannt war. Am 60. Geburtstag Friedrich Wilhelms III (3. August 1830) wurde das Königliche Museum am Lustgarten unmittelbar gegenüber dem königlichen Schloss für das allgemeine Publikum geöffnet.
- 86 Gottfried Korff: Bildwelt Ausstellung. Die Darstellung von Geschichte im Museum.
In: Borsdorf, Ulrich & Grütter, Heinrich Theodor (Hrsg.): Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum; Frankfurt am Main; 1999; S. 326.
- 87 Darunter versteht Gottfried Korff jenes Phänomen, dass uns historisch Fremdes räumlich nah ist.
Korff, Gottfried: Paradigmenwechsel im Museum? Überlegungen aus Anlass des 20jährigen Bestehens des Werkbund-Archivs, vorgetragen am 27. Mai 1993 im Martin-Gropius-Bau; URL: http://www.werkbund-archiv.de/institution/selbstbild_fremdbild/g_korff.php
- 88 Dabei geht es auch um eine besondere Form der Anmutung, wie sie Walter Benjamin mit dem Begriff der Aura beschrieben hat.
- 89 International Committee for Museums and Collections of Archaeology and History; Tagung vom 17. - 20. Oktober 1996 in Berlin.
- 90 Prof. Rita Süssmuth in: Hinz, Hans-Martin (Hrsg.): ICMAH '96 Jahrestagung. Museen nach dem Ende des Kalten Krieges. Neuanfänge. Probleme. Neue Horizonte?; Berlin; 1996; S. 26.
- 91 Foerster, Cornelia; Zwischen malerischer Präsentation und historischer Dokumentation. Darbietungsformen in Geschichtsmuseen des 20. Jahrhunderts.
In: Museumskunde Band 60/1995 Heft 1 - 3; Dresden; 1995; S. 94.
- 92 Steen, Jürgen: Kategorien der Darstellung von Geschichte im Museum.
In: Museumskunde 60/1995; Heft 1 - 3; Dresden; 1995; S. 24.
- 93 Wurde früher wissenschaftliches und philosophisches Wissen stets im Rahmen einer großen Erzählung geschildert, verlieren seit Beginn des 20. Jahrhunderts diese großen

Erzählungen an Boden. Jean François Lyotard (1924 - 1998; In dem 1979 veröffentlichten Werk *La condition postmoderne* beschäftigte er sich mit der postindustriellen Gesellschaft und brachte den Begriff der Postmoderne in die philosophische Debatte ein) gilt als einer der maßgebenden Vertreter der Theorie über das Ende der großen Erzählungen. An die Stelle der großen Erzählungen tritt seiner Meinung nach eine Vielzahl von Diskursen / kleinen Erzählungen.

IV DER LANGE WEG ZU EINEM MUSEUM FÜR
ZEITGESCHICHTE IN ÖSTERREICH

1 Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland..... 184

2 Ein Haus der Geschichte für Österreich?..... 190

2.1 Historischer Überblick zur Entwicklung der Idee für ein Haus der
Geschichte für Österreich 191

2.2 Plädoyer für ein Haus der Geschichte für Österreich..... 198

2.3 Umgang mit nationaler Geschichte..... 202

2.4 Die Suche nach nationalem Erinnerungsgut..... 204

2.5 Patriotismus 208

2.6 Bedeutungsvielfalt des Begriffs Nationalmuseum 210

2.7 Österreich und das Nationalmuseum..... 217

1 Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland

Die ersten Pläne für ein zeitgeschichtliches Museum in Bonn reichen bis in die frühen 80er Jahre des 20. Jahrhunderts zurück. Im damals geteilten Deutschland, mit Bonn als Hauptstadt, sollte in Westberlin das *Deutsche Historische Museum* (DHM)¹ entstehen und im Gegenzug dazu, in Bonn das *Haus der Geschichte* (HdG, Abb. 59 - 63). Während das Berliner Haus für den »düsteren Teik der deutschen Geschichte zuständig war, sollte in Bonn die Erfolgsgeschichte der Bundesrepublik Deutschlands präsentiert werden.²

Bundeskanzler Helmut Kohl wollte dem Bonner Haus von Beginn an das Attribut eines Schaufensters des Staates zuschreiben. Aufgrund der vielschichtigen Geschichte Nachkriegsdeutschlands war man aber mit jenem deutschen Komplex konfrontiert, dass einerseits das Trauma von 1945 nachwirkte, und man andererseits die wieder gewonnene Stärke, das »wir sind wieder wer«, öffentlich thematisieren wollte. Hätten ähnliche Planungen beispielsweise in Frankreich stattgefunden, so hätte es sich unweigerlich um ein Projekt gehandelt, welches den Anspruch Frankreichs, die *Grande Nation* zu verkörpern, untermauerte. Auch aus diesem Grund wurde beim Wettbewerb um das neue Museum nicht nach repräsentativer Architektur gesucht. Die deutsche Autorin und Architekturkritikerin, Amber Sayah, merkte hierzu an:

»Was aber dabei herauskommt wenn die geschlossenen Bonner Poporz-Gesellschaft ihr Repräsentationsbedürfnis halbherzig unterdrückt, ist nicht Baukunst [...], sondern die Materialisierung des Konsensfähigen.«³

Man darf nicht den Fehler machen, das Haus der Geschichte in Bonn als Ereignis der Architektur zu sehen, vielmehr ist es als Meilenstein der Politik zu betrachten. Architektonisch zählt das Bonner Haus sicherlich nicht zu den herausragenden Museumsbauten Deutschlands. Der realisierte Wettbewerbsbeitrag von Hartmut und Ingeborg Rüdiger⁴ zeigt von allem ein bisschen, »ein bißchen bescheiden, ein bißchen repräsentativ und alles in allem sehr grau, sehr glanzlos, ohne Ausstrahlung oder gar Charme«⁵, wie es Amber Sayah beschreibt.



Abb. 59: Foyer des Haus der Geschichte in Bonn. (Hartmut & Ingeborg Rüdiger, 1989 - 1994)



Abb. 60: Eingangssituation Haus der Geschichte in Bonn.

Betrachtet man die Erfolgsgeschichte des HdG in Bonn, so stellt sich die Frage, wie wichtig »gute Architektur« im Museumswesen ist, und ob nicht weit mehr Faktoren zu einem erfolgreichen Museumsprojekt zählen, als eine spektakuläre Hülle. Abgesehen von den Publikationen unmittelbar nach der Eröffnung des Museums war seither über die Architektur des HdG in Bonn nichts zu lesen, was aber nicht bedeutet, dass das Museum in Vergessenheit geraten ist. Das Haus der Geschichte in Bonn zählt mit über 1 Million Ausstellungsbesuchen⁶ im Jahr 2005 zu den bestbesuchten Museen Deutschlands.

Vom Europäischen Museumsforum vorgeschlagen, erhielt das HdG in Bonn 1995 den Museumspreis des Europarates. Eine weitere Qualitätsauszeichnung wurde dem Museum 1996 durch eine Empfehlung des Europarates zugesprochen⁷. Es darf als bemerkenswert betrachtet werden, wenn der Europarat speziell eine deutsche Institution bei der Geschichtsvermittlung als international vorbildlich herausstellt. In der am 22. 01. 1996 verabschiedeten Empfehlung Nr. 1283 des Europarats »Über Geschichte und das Lernen der Geschichte in Europa« wird empfohlen, Museen nach dem Vorbild des HdG in Bonn zu errichten. Aufgrund der zeitgemäßen Auseinandersetzung mit Präsentationstechniken und den besucherorientierten Ausstellungen wurde das Museum immer wieder ausgezeichnet⁸ und in der Fachliteratur beispielhaft erwähnt. Eine derart positive Entwicklung hatte Helmut Kohl bei seiner ersten Regierungserklärung vermutlich nicht erwartet. Es ist aber mitunter auch dem Engagement des damaligen Bundeskanzlers zu verdanken, dass das Projekt rasch und erfolgreich realisiert werden konnte. Am 13. Oktober 1982 formulierte Helmut Kohl sein frühes Ziel nach einer Einrichtung zur Darstellung der deutschen Zeitgeschichte folgendermaßen:

»Unsere Republik, die Bundesrepublik Deutschland, entstand im Schatten der Katastrophe. Sie hat inzwischen ihre eigene Geschichte. Wir wollen darauf hinwirken, daß möglichst bald in der Bundeshauptstadt Bonn eine Sammlung zur deutschen Geschichte seit 1945 entsteht, gewidmet der Geschichte unseres Staates und der geteilten Nation.«⁹

Auch ein Jahr später versuchte er mit Nachdruck das Projekt für ein Haus der Geschichte voranzutreiben:

»Wir, die Deutschen, müssen uns unserer Geschichte stellen, mit ihrer Größe und ihrem Elend, nichts wegnehmen, nichts hinzufügen. Wir müssen unsere Geschichte nehmen, wie sie war und ist: ein Kernstück europäischer Existenz in der Mitte des Kontinents. Der jungen Generation muß die deutsche Geschichte in ihren europäischen Bezügen und Bedingungen wieder geistige Heimat werden.«¹⁰

Als im Jahr 1986 die Planung für das Haus der Geschichte als Resultat eines Architekturwettbewerbs von den Architekten Ingeborg und Hartmut Rüdiger begonnen wurde, existierte zwar noch keine Sammlung¹¹, jedoch ein starker politischer Wille, ein Museum der deutschen Zeitgeschichte zu eröffnen.

Bereits während des Wettbewerbs stand fest, dass das Haus der Geschichte mehr als ein Museum im klassischen Sinn sein sollte. Ein Museum für Zeitgeschichte, welches mit einem vielfältigen Angebot zur Diskussion und zur Auseinandersetzung mit der Geschichte des eigenen Staates anregen sollte. Es war geplant als ein Ort historisch-demokratischer Reflexion.

»Das Haus der Geschichte will und darf kein abgeschiedener Musentempel für eine Minderheit sein. Es muß sich den Menschen öffnen, sich nach außen wenden und zum Besuch einladen.«¹²

Der damalige Direktor des HdG, Hermann Schäfer, legte bereits von Beginn an¹³ eine starke Gewichtung auf ein besucherorientiertes Haus. Regelmäßige Besucherbefragungen und eine intensive Besucherforschung tragen dazu bei, dass Inhalte im Museum interessant transportiert werden können und dem Leitspruch »Geschichte erleben« gerecht werden. Helmut Kohl betrachtete das geplante Museum stets als ein gesamtdeutsches Museum.¹⁴ So trugen die politischen Entwicklungen Ende der 80er Jahre, Anfang der 90er Jahre zweifelsohne dazu bei, dass das Museum seinem eigentlichen Zweck völlig gerecht werden konnte. Bei der Eröffnung am 14. 06. 1994 konnte Helmut Kohl das Haus der Geschichte einem vereinten Deutschland übergeben.¹⁵

Als Museum der deutschen Zeitgeschichte präsentiert es in seiner Dauerausstellung die Politik- Wirtschafts- und Gesellschaftsgeschichte der BRD und der DDR seit 1945. Darüber hinaus werden Trends in Kunst und Kultur ausgestellt und als bedeutender Teil auch Alltagsgeschichte. Die Alltagsgeschichte eröffnet vielen Besuchern einen persönlichen Zugang zur Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte und erleichtert den Dialog zwischen den Generationen.

Von Beginn an wollte sich das HdG besonders an jene Zielgruppe, welche sich bisher nicht für Museen interessierte, und den »Alltagsmenschen« richten. So hat auch der Gesetzgeber im Stiftungsgesetz festgelegt, dass das Haus der Geschichte ein öffentlicher Ort im reinsten Sinn des Wortes sein soll. Ein Forum für zeitgeschichtliche und politische Information und Diskussion ebenso wie ein Ort der Muße.

Die Architekten Ingeborg und Hartmut Rüdiger präsentierten ihren Entwurf mit der Überzeugung, hier keinen Ort der staatlichen Repräsentation zu schaffen, sondern vielmehr einen Ort an welchem sich die Gesellschaft wiederfinden kann. Der Bau sollte zum offenen Umgang mit der Geschichte anregen und Feierlichkeit und Monumentalität unbedingt vermeiden.¹⁶

Die Ausstellungskonzeption des Museums gliedert sich allgemein in eine Dauerausstellung und zahlreiche Wechselausstellungen.¹⁷ Größere Wechselausstellungen werden in einer eigens dafür vorgesehenen Halle präsentiert, wohingegen das Foyer des Hauses Platz für kleinere Wechselausstellungen bietet.

Das HdG befindet sich im ehemaligen Parlaments- und Regierungsviertel in Bonn und stellt den Startpunkt des sog. »Weg der Demokratie«¹⁸ dar, welcher das ehemalige Regierungsviertel erschließt und zu wichtigen Orten demokratischen Wirkens führt. Als Teil der Bonner Museumsmeile¹⁹ verfügt das HdG über einen eigenen U-Bahn Anschluss, welcher einen direkten Zugang zum Museum ermöglicht.

Die Idee eines öffentlichen Gebäudes spiegelt sich auch in einer intensiven Nutzungsmischung des Gebäudes wider. So finden beispielsweise über 300 Veranstaltungen jährlich²⁰ in den Räumlichkeiten des HdG statt, wobei die

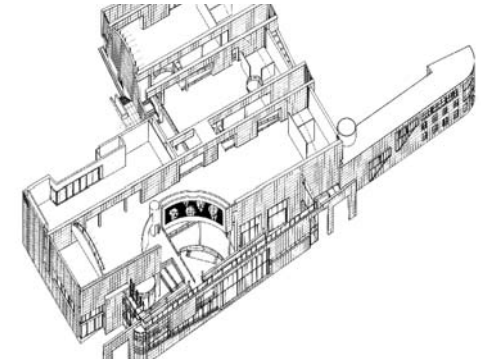


Abb. 61: Isometrischer Blick auf Ausstellungshallen, Foyer und Verwaltungstrakt.

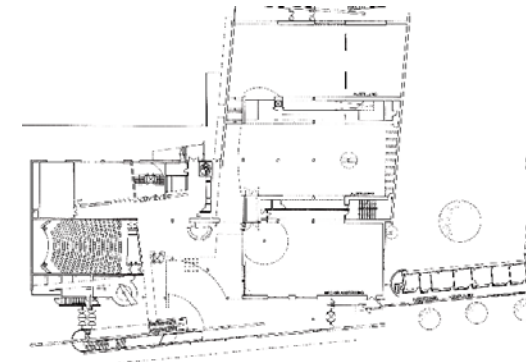


Abb. 62: Grundriss Erdgeschoß.

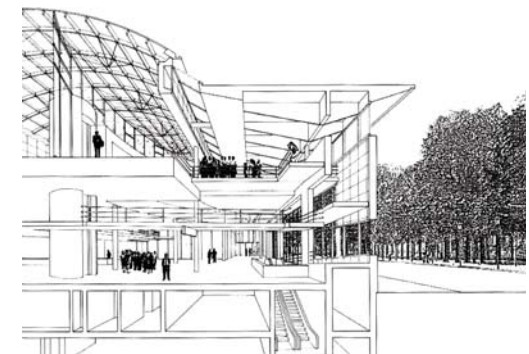


Abb. 63: Schnittperspektive durch das Foyer mit den Ausstellungshallen.

Bandbreite der Veranstaltungen von wissenschaftlichen Symposien, über Fachtagungen, Jahresversammlungen, Pressekonferenzen, Buchpräsentationen, Lesungen oder Kabarettvorführungen reicht. Unterschiedlichste Unternehmen, Einrichtungen, Verbände oder Parteien nutzen die Räumlichkeiten des HdG für Veranstaltungen und als Präsentationsort.

Darüber hinaus bietet das HdG mit seinem Informationszentrum und der Präsenzbibliothek die Möglichkeit der individuellen Information und Wissensvertiefung.

Möglicherweise liegt in der Durchmischung diverser Nutzungen und dem alternativen Funktionsangebot ein Grund für die positive Akzeptanz des Bonner Hauses. Dadurch, dass sich das Museum nicht nur als museale Institution, sondern auch als Kommunikationsraum für verschiedenste Anlässe präsentiert, können unterschiedlichste Nutzergruppen auch abseits des Museumsbesuches angesprochen werden, wodurch sich Stellung des HdG in Bonn als öffentliche Institution festigt.

2 Ein Haus der Geschichte für Österreich?

Über die Frage, ob oder in welcher Form Österreich seine Geschichte darstellen soll, wird seit vielen Jahren heftig diskutiert. Traditionellerweise gelten nationale Geschichtsmuseen als Orte, an welchen *die Geschichte* eines Landes ausgestellt wird, an denen *eine* Geschichte von vielen als offizielle Sichtweise der Vergangenheit präsentiert wird.

Gerade in Ländern, welche eine bruchlos-positive Geschichtserzählung nicht zulassen²¹, findet eine besonders deutliche Transformation des nationalen Geschichtsmuseums statt. So darf es heute keinesfalls mehr als zeitgemäß gelten, Geschichte einzig in den Dienst positiver, nationaler Sinnstiftung zu stellen. Ein modernes Geschichtsmuseum muss sich heute vielmehr mit Fragen nach den Möglichkeiten zur Generierung eines nationalen und auch europäischen Gedächtnisses beschäftigen.

Gerade das historische Museum muss sich neu definieren, um nicht mehr als Ort nationaler Identitätsstiftung, sondern als Ort einer reflexiven Geschichtsdarstellung verstanden werden zu können.

Anhand der zahlreich geführten Debatten über eine angemessene Geschichtsdarstellung im 21. Jahrhundert²² könnte sich für das Projekt *Haus der Geschichte für Österreich* eine große Chance bei der Entwicklung eines modernen Museumskonzeptes für die Präsentation von Geschichte ergeben. Leider fanden diese Themen bisher nur ansatzweise Einzug in die Debatte um ein Haus der Geschichte für Österreich. Auch lässt der zurückliegende Verlauf des Gesamtprojekts keine optimistische Sicht auf eine rasche und qualitätvolle Realisierung zu. Um einen Einblick in die gegenwärtige Position des Projekts zu erhalten, ist eine kurze Betrachtung der historischen Entwicklung hilfreich.

2.1 Historischer Überblick zur Entwicklung der Idee für ein Haus der Geschichte für Österreich

»Hochgeehrter Herr Präsident! Ich erlaube mir den Vorschlag, es sei im Reichsratsgebäude ein parlamentsgeschichtliches Museum einzurichten.²³«

Mit diesen Worten beginnt der Brief des Staats-Archivdirektors der Nationalversammlung Dr. Karl Neisser vom 17. April 1919. In dem, an den Präsidenten der Konstituierenden Nationalversammlung, Karl Seitz, gerichteten Brief schlägt Neisser die Errichtung eines Museums, genauer gesagt einer Geschichtlichen Kammer vor. Der Archivar Neisser tritt dafür ein, wichtige Urkunden und Akten, Portraits hervorragender österreichischer Parlamentarier und Staatsmänner, Ansichten der verschiedenen Parlamentsgebäude, Bilder historischer Szenen, Denkmünzen und Plaketten und anderer Gegenstände von geschichtlichem oder Kunstwert, welche sich auf die österreichische Parlamentsgeschichte beziehen, als Grundstock der Ausstellungsexemplare anzulegen.

»Für alle Zukunft bliebe dies Museum eine Schenswürdigkeit, die das Interesse von Politikern, Geschichtsforschern und des Publikums erwecken würde [...]«²⁴

So gesehen jährt sich im April 2009 die Idee zu einem Museum der österreichischen Geschichte zum 90. Mal.²⁵ Im aktuellen Regierungsprogramm (2008 - 2013) heißt es zum Haus der Geschichte für Österreich kompakt auf eineinhalb Zeilen:

»Die Planungen und weiteren Arbeiten zur Umsetzung des Hauses der Geschichte werden, wie vorgesehen, zügig weitergeführt.«²⁶

Als erste ernsthafte Initiative zur Darstellung der jüngstvergangenen Zeit kann der Plan von Karl Renner zur Schaffung eines Museums der Republik bezeichnet werden. Doch bereits dieser Plan musste ein jähes Ende erfahren.

Am 11. November 1946 bittet Dr. Karl Renner den Bundeskanzler Dipl.-Ing. Leopold Figl, den von Renner beschriebenen Plan zur Einrichtung eines Museums der Ersten und Zweiten Republik der Bundesregierung zu unterbreiten.

»Ich denke zunächst an 3 Säle: den Saal der ersten Republik, den Saal der Katastrophe (Annexion, Weltkrieg) und den Saal der Wiedererhebung. In jedem der Säle sollen zunächst ein oder mehrere größere Gemälde die markantesten Vorgänge festhalten. Für den Saal I würde ich vorschlagen: die Konstituierung der provisorischen Nationalversammlung 1918; [...] allenfalls die ergreifende Abschiedsszene der übrigen Deutschen aus dem alten Oesterreich. Für Saal II: In einem Grossraum sind Staatsbürger aller Klassen und Berufe versammelt und hören den Rundfunk; Bericht Schuschniggs vom Ende der Republik (tiefe Trauer, Empörung, abseits eine Gruppe typischer Verräter von damals); Befreiung: Am Quai Vormarsch der befreundeten Truppen, unterstützt von österreichischen Widerstandsgruppen. Jenseits des Kanals sieht man die weichenden SS-Truppen; allenfalls das KZ in Mauthausen. Für Saal III: Die Konstituierung

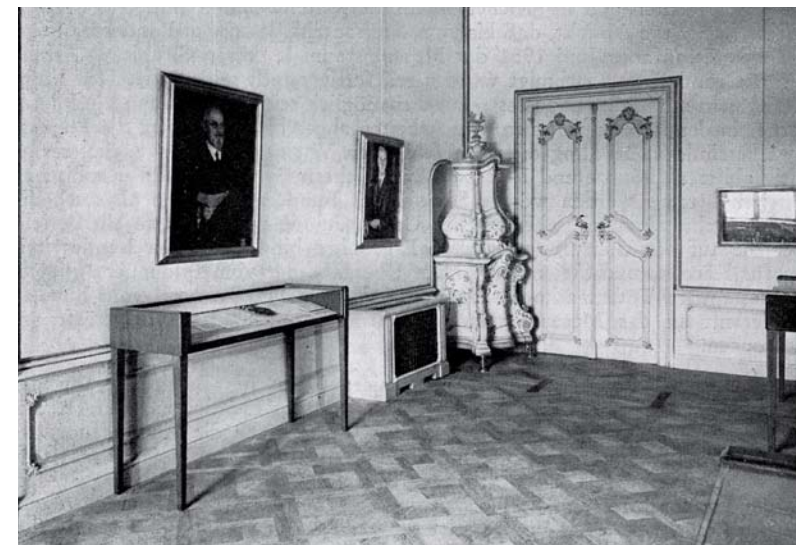


Abb. 64: Museum der Ersten und Zweiten Republik; Raum I.

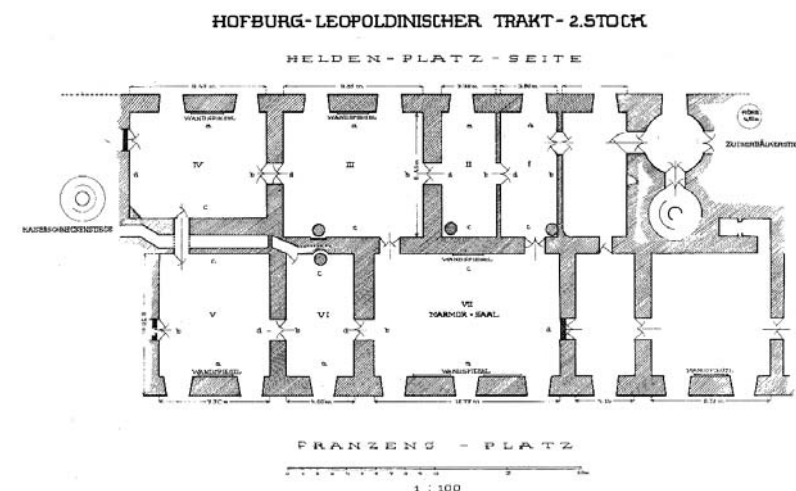


Abb. 65: Plan für die in der Hofburg vorgesehenen Räume I bis VII.

der provisorischen Regierung in der Wenzgasse; - die Länderkonferenz, die den Zusammenschluß erklärt.[...] Es ist hoch an der Zeit, für diese Aufgaben an namhafte Historienmaler Kunstaufträge zu vergeben, so lange noch die Beteiligten leben und Photos von ihnen zu haben sind.[...] Für Saal I und II sind Oelgemälde aller Staatspräsidenten und aller Staatskanzler - ohne Rücksicht auf Parteizugehörigkeit und sonstige Bestrittenheit oder Unbestrittenheit anzubringen. [...] Neben diesen lebensgrossen Bildern sind die hervorragendsten Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens in Kopf- oder Brustbild zu zeigen. [...] Die innere Einrichtung aber soll von den besten Innenarchitekten im Stile unserer Zeit entworfen werden, wie gut oder schlecht man diesen Stil auch finden mag. Wir wollen uns darstellen, wie wir sind.«²⁷

Die von Dr. Karl Renner in Auftrag gegebene Sammlungstätigkeit für das Museum der Ersten und Zweiten Republik beschränkte sich primär auf Gemälde und Büsten wichtiger Persönlichkeiten. Entscheidende Ereignisse sollten im Stile einer Historienmalerei dargestellt werden. Renner hatte sehr klare Vorstellungen, wie das neue Museum sich der Öffentlichkeit präsentieren sollte (Abb. 64/65).

Der Historiker Erwin M. Auer meint, dass der volksbildnerische Plan Dr. Karl Renners, der Präsidentschaftskanzlei ein zeitgeschichtliches Museum anzuschließen, hauptsächlich deshalb nur bruchstückhaft realisiert werden konnte, weil noch 1946 das allgemeine Verständnis für Zeitgeschichte und deren Methoden in Österreich auf nur wenige Menschen beschränkt blieb und sich erst im folgenden Jahrzehnt zu entwickeln begann. Die Vorbereitungsarbeiten für das geplante Museum waren zum Jahresende 1950 bereits relativ weit vorangeschritten. Der Tod von Dr. Karl Renner am 31. 12. 1950 brachte den Verlauf der Arbeiten aber nahezu zum Erliegen. Trotz der Bemühungen des Kabinettsdirektors Wilhelm Klastersky²⁸, welcher sogleich nach Beendigung der offiziellen Trauerfeierlichkeiten die Frage nach der Einrichtung eines Museums wieder aufgriff und energisch weiterverfolgte, kam der von Renner initiierte Plan zur Schaffung des Museums nach und nach ins Stocken.

Am 13. Februar 1951 wurde in der zweiten Arbeitsausschuss-Sitzung mitgeteilt, dass Leopold Figl, welcher die Funktion des Bundespräsidenten ausübte, erklärte, »dass die Arbeiten an diesem Museum in den Intentionen des verstorbenen Herrn Bundespräsidenten und in gleicher Intensität weiterzuführen sind.«²⁹

Nach Ansicht von Klastersky sollten bis zum Amtsantritt des neuen Bundespräsidenten Anfang Juni 1951 die Arbeiten im ersten Museumsraum bereits abgeschlossen sein. Dieses Ziel wurde schließlich auch erfüllt und der Raum I vom Arbeitsausschuss am 07. Juni 1951 besichtigt und »nach einhelligem Urteil als Typus des an sich neuartigen historischen Gegenwartsmuseums ideenmäßig und volksbildnerisch gelungen bezeichnet.«³⁰

Auch der neu gewählte Bundespräsident Theodor Körner erteilte den Auftrag, die Arbeiten in gleicher Weise wie bisher weiterzuführen. Nach dessen Tod am 04. 01. 1957 übernahm Adolf Schärf das Amt des Bundespräsidenten. Dieser erklärte nach einer Besichtigung der Museumsräume, dass er »von dieser Sammlung politischer Portraits nicht eingenommen« sei.³¹

Die letzte Arbeitsausschuss-Sitzung vom 25. November 1953 schloss mit der ungeklärten Frage der zukünftigen Trägerschaft des Museums, welche erst im Jahre 1971 durch einen ministerialen Beschluss geklärt werden konnte.

Im Laufe der sechziger Jahre wurden immer wieder Inventarstücke aus dem Museum entfernt und anderen Bildungseinrichtungen zugeführt. Am 12. Oktober 1971 wurde entschieden, dass die Ludwig Boltzmann Gesellschaft »mit der Verwaltung, Ergänzung und wissenschaftlichen Auswertung der [...] Museal- und Archivgegenstände, die seinerzeit zur Einrichtung des Museums der 1. und 2. Republik gesammelt und inventarisiert worden sind, betraut wird.«³²

Seit der Initiative von Karl Renner sind über 50 Jahre vergangen, als erstmals wieder versucht wurde, zumindest in der Diskussion um ein Museum, welches schon längst existieren sollte, voranzukommen. Aber eben in diesem Zusammenhang zeigt sich sehr deutlich die Einstellung Österreichs zur eigenen jüngsten Geschichte, denn ohne Frage ist es weniger problematisch, über die so genannte gute alte Zeit zu diskutieren und jene zu musealisieren, als sich mit der jüngsten Vergangenheit auseinanderzusetzen. Denn dazu müsste man

auch abseits des Guten und Schönen sammeln und möglicherweise auch dem hässlichen Österreicher³³ ins Gesicht schauen. Die Strategie des Ausklammerns und Wegsehens, wie sie vielerorts bei der jüngsten Geschichte praktiziert wird - man beachte nur die Geschichtsdarstellung in der Schule, welche oft vor dem 2. Weltkrieg aufzuhören scheint - kann und darf aber nicht als Entschuldigung für mangelndes Wissen herangezogen werden.

Die Bürgerinitiative *pro Austria*, vertreten durch Dr. Trautl Brandstaller und Dr. Peter Diem, versucht die Idee für ein Haus der Geschichte für Österreich zu unterstützen. Die Initiative entstand Ende der neunziger Jahre, als Pläne für zwei Häuser der Geschichte aufkamen. Einerseits ein *Haus der Toleranz* und ein, von Bundeskanzler Wolfgang Schüssel initiiertes, *Haus der Geschichte*. Um zu verhindern, dass es zwei Häuser gibt, wobei speziell das Thema Juden und Judenverfolgung aus der österreichischen Geschichte herausgenommen werden sollte, wurde die Initiative *pro Austria* gegründet.

Die Öffentlichkeit sollte in Folge immer wieder auf die Notwendigkeit eines professionell errichteten und gestalteten Forums zur Darstellung der (Zeit-) Geschichte Österreichs hingewiesen werden.

Zusammen mit anderen Ereignissen und Publikationen ist die Tätigkeit der Bürgerinitiative *pro Austria* auf der Website³⁴ ausführlich dokumentiert. Im Februar 2000 hat die Regierung Schüssel I eine Zusammenführung der beiden Machbarkeitsstudien (Haus der Toleranz & Haus der Geschichte) in Aussicht gestellt. Erst bei den Vorbereitungsarbeiten zum Jubiläumsjahr 2005 kam die Debatte wieder in Schwung. Die im Juni 2006 präsentierte Roadmap plante einen Vollbetrieb für eine neue zeithistorische Einrichtung bis spätestens 2015.³⁵ Die weiteren Pläne verliefen aber im Sand, bis im April 2008 von der Regierung beschlossen wurde, ein Museumsberatungsunternehmen mit der Planung zu beauftragen, welches einen Architekturwettbewerb bis Ende 2009 und einen möglichen Baubeginn 2010 vorsieht. Blickt man aber auf die wenig ambitionierte Geschichte des Projekts zurück, liegt die Frage offen, ob in Zukunft nicht ebenso in gewohnter Art und Weise mit der Thematik verfahren wird und das Projekt für ein Haus der Geschichte erneut in eine weitere Runde gehen wird. Offensichtlich stellt die Planung für ein Haus der zeithistorischen

Darstellung der jüngsten Geschichte eine schier unüberwindbare Schwelle für Österreich auf dem Weg ins 21. Jahrhundert dar.

Betrachtet man die Diskussionen um ein mögliches Haus für Zeitgeschichte Österreichs der letzten Jahrzehnte, muss man feststellen, dass über die Inhalte einer möglichen Institution sehr wenig diskutiert wurde. Standortfragen, oder grundsätzliche institutionelle Fragen waren stets im Vordergrund.

Die Standortfrage war lange Zeit ein zentrales Thema des gesamten Projekts, weshalb schon sehr früh auch der Vorschlag eines rein virtuellen Museums thematisiert wurde. Darüber hinaus waren auch immer wieder finanzielle Gründe ausschlaggebend, dass Wünsche nach einem virtuellen Haus laut wurden.

Verschiedenste Expertenkommissionen erarbeiteten Konzepte für eine Einrichtung zur zeitgeschichtlichen Darstellung der Geschichte Österreichs. Eine große treibende Kraft zur konkreten Umsetzung scheint aber - zumindest bis dato - zu fehlen. Diskutiert wurde über die Thematik primär zwischen Historikern und Journalisten, die Bevölkerung wurde bisher aber nur selten zu ihrer Meinung befragt. Bei der erst kürzlich durchgeführten Umfrage im Rahmen der Machbarkeitsstudie für ein Haus der Geschichte für Österreich sprachen sich 92,3 % der Befragten für die Einrichtung eines solchen Hauses aus. Im Vergleich dazu befürworteten es im Jahre 2002 etwas weniger, nämlich 89 % der Befragten.³⁶ Es bleibt die Frage unbeantwortet, ob in der Vergangenheit bewusst versucht wurde, die Öffentlichkeit mit möglichst wenig Information aus der Debatte herauszuhalten und stattdessen lediglich die entstehenden Kosten thematisiert wurden. Unübersehbar ist die Tatsache, dass inhaltliche Diskussionen lediglich in Fachkreisen, und auch dort kaum fachübergreifend abgehalten wurden.

2.2 Plädoyer für ein Haus der Geschichte für Österreich

In einem Interview mit der Österreichischen Tageszeitung *Die Presse* merkt der Leiter des Ludwig Boltzmann Instituts, Stefan Karner, an, dass ein vergleichbarer Kraftakt, wie er beispielsweise in Deutschland zur Realisierung des Haus der Geschichte in Bonn geführt hat, in Österreich nicht existierte und auch nicht existiert³⁷. Die Erfahrungen mit der erst kürzlich präsentierten Republikausstellung³⁸ haben gezeigt, dass ein Potential für geschichtsinteressierte Besucher durchaus vorhanden sei. Dieses Potential müsse genutzt und weiter ausgebaut werden. Karner fürchtet aber, »dass es durch die Wirtschaftskrise und die knapper werdenden Finanzen eines noch viel stärkeren Engagements bedürfte. Dabei ist es gerade in Zeiten der Krise notwendig, dem Menschen Orientierung zu geben.«³⁹ Ohne Frage benötigt Österreich eine professionelle Auseinandersetzung mit der Geschichte des 20. Jahrhunderts. Die Realisierung des bereits mehrfach angedachten Projekts für ein Haus der Geschichte für Österreich könnte ein probates Mittel hierzu darstellen. Berthold Unfried⁴⁰ meint dazu in der Wiener Stadtzeitung *Falter*:

»Ein Haus der Geschichte muss gar keine kohärenten Botschaften in Szene setzen. Es muss weder speziell österreichisch sein noch die globale Ausgabe eines Holocaust-Museums. Stattdessen könnte es dem Publikum die Geschichte als eine Dimension erschließen, die zeigt, wie Menschen anders lebten und fühlten. Die es nicht in die Vergangenheit führt, um es mit Nostalgie- oder Schuldgefühlen von den Problemen der Gegenwart abzulenken, sondern es zu einem Verständnis seiner historischen Entstehung bringt. Das Leben ist veränderbar! Es hat sich einmal anders gelebt und es wird sich wieder ganz anders leben, zum Guten wie zum Schlechten. Das ist die Botschaft der Sozialgeschichte. Kein Stein bleibt auf dem anderen, nicht in den großen Formen des Zusammenlebens, nicht im Politischen und nicht im Leben der Individuen.«⁴¹

Natürlich kommt immer wieder die Frage auf, ob Österreich überhaupt ein Haus der Geschichte brauche. Dem sei nur zu entgegnen, dass die geschichtliche Entwicklung Österreichs sicherlich zu den spannendsten Kapiteln der europäischen Geschichte zu zählen ist, gerade im Hinblick auf die Beziehung Österreichs zum Vielvölkerstaat. Österreich weist eine sehr wechselhafte Geschichte auf, die es fraglos verdient, zeitgemäß vergegenwärtigt zu werden. Die historischen Entwicklungen müssen einer breiten Bevölkerungsschicht verständlich nahe gebracht werden, um mit diesem Wissen eine Grundlage für einen aufgeklärten politischen Diskurs schaffen zu können. So heißt es beispielsweise in der *Roadmap* zur Umsetzung des Haus der Geschichte für Österreich:

»Das »Haus der Geschichte der Republik Österreich« soll ein offenes Forum sein, auf dem sich Wissenschaft und Öffentlichkeit begegnen, ein Ort der Darstellung neuer Erkenntnisse und der Überprüfung historischer Mythen. Die Sammlung des »Hauses der Geschichte« muss als offener Prozess angelegt werden, denn was heute Gegenwart ist, ist morgen schon Geschichte.«⁴²

Bei einem derartigen Projekt handelt es sich ohne Frage um eine Auseinandersetzung mit Themen der Nationalgeschichte. Von Fachkreisen wird häufig Kritik geübt, dass Nationalgeschichte nicht mehr aktuell sei. Grundsätzlich ist dieser Ansicht auch beizustimmen, jedoch darf nicht vergessen werden, dass auch in einem Staatsgefüge der postnationalstaatlichen Zeit es von großer Bedeutung ist, Fakten und Entwicklungen des eigenen Landes zu kennen und zu verstehen. Demnach muss eine Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte stattfinden, jedoch unter einem transnationalen Gesichtspunkt.

Auch das Konzept der Expertengruppe vom 13. Juni 2006 unterstreicht den offenen Charakter des geplanten Hauses.

»Das HGÖ muss ein Haus für ganz Österreich sein, alle Bundesländer sowie alle Segmente der österreichischen Gesellschaft (einschließlich der nationalen und religiösen Minderheiten) ansprechen

und als Plattform den wissenschaftlichen Diskursen offen stehen. Es ist kein »Nationalmuseum«. Das Europäische im Österreichischen und das Österreichische außerhalb der österreichischen Grenzen sollen bedacht werden.«⁴³

Die Beziehungen zu den Nachbarländern Österreichs sind immer noch stark von Vorurteilen behaftet, daher muss an einer grenzüberschreitenden Geschichtsdarstellung gearbeitet werden und das Verhältnis Österreichs zu seinen direkten und indirekten Nachbarländern präsentiert werden. Falsch wäre es, an einer Glorifizierung der nationalen Geschichte zu arbeiten. Auch wenn es wichtig ist, die spezifisch österreichischen Entwicklungsprozesse aufzuarbeiten, muss stets eine gemeinsame Sicht historischer Entwicklungen angestrebt werden.

Diese offene Geschichtsdarstellung stellt vermutlich den größten Unterschied zu klassischen Geschichtsmuseen dar. Ein offenes Ende der Geschichtserzählung kann in Verbindung mit der Präsentation jüngster Zeitgeschichte die Besucher zu aktiver Beteiligung anregen, da nicht mehr abgeschlossene Epochen, quasi katalogisiert, präsentiert werden, sondern eine Vielzahl von Erzählsträngen angeboten wird.

Die jüngsten Entwicklungen in der Konzeption für ein derartiges Gebäude zeigen, wie schwer es ist, einen Konsens über Inhalt, Didaktik, oder Präsentationsform zu finden. Derartige Fragen müssen erst geklärt werden, bevor konkret über Architektur gesprochen werden kann. Dies zeigt sich auch darin, dass die geplanten Architekturwettbewerbe wieder und wieder auf unbestimmte Zeit verschoben werden. Dennoch kann man ganz allgemein behaupten, dass die Idee eines Neubaus für ein derartiges Vorhaben als eine Art Zeichensetzung verstanden werden kann. So sind sich beispielsweise Trautl Brandstaller und Peter Diem⁴⁴ einig, dass nur ein Neubau dem Anspruch einer zukunftsweisenden Institution gerecht werden kann. Ihrer Meinung nach benötigt moderne Museumspädagogik optimale Voraussetzungen für digitale und multimediale Präsentation und Archivierung. Das geplante Haus darf sich nicht als klassisches Geschichtsmuseum verstehen, vielmehr muss es große Zusammenhänge mit beispielsweise Kunst- und Kulturgeschichte, Musik, Film,



Abb. 66: Standortvorschlag Heldenplatz von Manfred Matzka.

Literatur oder Religion aufzeigen. Ein Nationalmuseum, oder auch ein Geschichtsmuseum im klassischen Sinn kann auf derartige Herausforderungen nicht in geeigneter Weise reagieren. Nachdem die von der Arbeitsgruppe erstellte *Roadmap* nicht das gewünschte Ergebnis erzielte, beschloss der Ministerrat Ende April 2008 ein professionelles Beratungsunternehmen mit der Detailplanung zu beauftragen. Unter der Leitung von Claudia Haas⁴⁵ soll nun vom Beratungsunternehmen *Lord Cultural Resources* ein neues Konzept erarbeitet werden. In der Presse wurde daraufhin letztmalig öffentlich über die geplante Einrichtung eines Museums diskutiert. Der *Standard* präsentierte hierzu einen Vorschlag des Präsidialchefs Manfred Matzka mit dem Standortvorschlag Heldenplatz (Abb. 66), welcher sehr differenziert aufgenommen wurde.⁴⁶ Es bleibt abzuwarten, wann, und in welcher Form das Projekt *Haus der Geschichte für Österreich* realisiert werden kann. Solange sich das politische Interesse an einem derartigen Projekt nicht ändert wird voraussichtlich auch in Zukunft die Chance auf Realisierung nur sehr gering sein.

2.3 Umgang mit nationaler Geschichte

Der Historiker und Germanist Manfred Rauchensteiner, bis zum Jahre 2005 Direktor des Heeresgeschichtlichen Museums Wien, stellt in den letzten Jahren eine eigenartige Entwicklung im Bezug auf die Begrifflichkeit des Museums fest. Seiner Ansicht nach wird seit neuestem geradezu versucht den Begriff des Museums zu vermeiden. Stattdessen scheinen Namen wie »Haus der Geschichte«, »Haus der Toleranz«, »Kunstforum«, oder ganz allgemein »Sammlung ...« bzw. »Centre / Center ...« adäquater zu sein.⁴⁷

Für das in Bonn geplante Museum für deutsche Geschichte⁴⁸ wurde bewusst nicht der Begriff des Museums gewählt, sondern stattdessen *Haus* bzw. *Forum*⁴⁹ vorgeschlagen. Hinter diesen Begriffen verbirgt sich nun aber nicht wie der erste Blick vermuten lässt, ein modischer Sprach- / Theorietrend. Entscheidend für die Wortwahl war eine inhaltliche Überlegung, wonach ein Museum erst entstehen kann, wenn ein ausstellbarer Fundus existiert.⁵⁰ Ein Museum definiert sich selbst über die Sammlung. Diese Definition zumindest

resultiert aus dem Verständnis der Institution Museum, welche sich aus dem 18. Jahrhundert entwickelt hat. Und so sind *Haus* bzw. *Forum* ehrliche Bezeichnungen, da bis zur Eröffnung der Einrichtung noch keine wirkliche Sammlung bestand und nach damaligen Expertenaussagen auch in den folgenden Jahren keine repräsentative Sammlung zusammengetragen werden könne, da es nicht möglich ist, den notwendigen Sammlungsbestand für ein historisches Museum klassischer Ausprägung in einem Zeitrahmen von nur wenigen Jahren zusammenzutragen.

Eine besondere Rolle nimmt der Begriff der Nation im Zusammenhang mit Museen ein. Ursprünglich sollte mit dem Begriff Nationalmuseum nur zum Ausdruck gebracht werden, dass die gesammelten und ausgestellten Kulturgüter nicht einer Einzelperson oder einer Institution gehörten, sondern dem Volk, der Nation. Betrachtet man die Bezeichnung Nationalmuseum näher, so stellt man sehr schnell fest, dass unterschiedlichste Museen diese Bezeichnung tragen. Da die jeweilige nationale Identitätsfindung zu unterschiedlichen Zeiten und unter völlig verschiedenen Voraussetzungen erfolgte, ist es praktisch unmöglich, einen regelrechten Typus des Nationalmuseums zu definieren. So setzt jedes Museum andere Schwerpunkte und Maßstäbe und zeigt demzufolge anderes.

So meint Manfred Rauchensteiner, dass vermutlich nichts rascher und besser Auskunft über das Selbstverständnis eines Landes geben kann als ein Nationalmuseum, wobei es hierbei nicht einmal so wichtig ist, was schlussendlich gezeigt wird, sondern vielmehr, was nicht in der Ausstellung enthalten ist, was weggelassen wird. So werden Einzelereignisse stets um- und anders gedeutet durch Weglassen oder auch Überhöhung. In Nationalmuseen ist stets ein Spiegelbild des Nationalcharakters zu erkennen.

Nun präsentiert sich Österreich aber als Land mit gewaltigen Problemen bei der Musealisierung von Geschichte. Die Gründe für diese Schwierigkeiten mögen vielfältig sein. Rauchensteiner sieht die Ursachen für diese Problematik darin, dass in Österreich vorrangig die erste Frage nicht jene nach den Strukturen, Inhalten und Objekten ist, sondern jene nach der Legitimation. Frei nach Kaiser Ferdinand I »Ja dürfen's denn das?« Demzufolge ist in Österreich

weder eine ausreichende politische Vorgabe für nationale Geschichtsmuseen gegeben, noch - und das scheint viel bedeutsamer zu sein - ein ausreichendes Bewusstsein, dass die Musealisierung von Geschichte eine sehr bedeutsame gesellschaftspolitische Bildungsfunktion einnehmen kann. Die am häufigsten diskutierten Probleme sind natürlich nicht in der alten, mittelalterlichen oder frühneuzeitlichen Geschichte zu finden, sondern äußern sich stets dort, wo »Zeitgeschichte« ins Spiel gebracht wird.

2.4 Die Suche nach nationalem Erinnerungsgut

Rauchensteiner fügt der Diskussion um die Musealisierung von Geschichte noch einen weiteren Aspekt bei. Dabei betrachtet er im speziellen die Rolle Österreichs im Bezug auf die Fähigkeit zu feiern.

Die Nachkriegsgeschichte kann, abgesehen von einigen Abstrichen, durchaus als Erfolgsgeschichte für Österreich gewertet werden. Nun fragt Rauchensteiner, ob es nur merkwürdig oder gar typisch war, dass die zum 50jährigen Jubiläum der Republik begangenen Feiern kaum über den Rand des Bewusstseins gelangten.⁵¹

Nun liegt es fern zu behaupten, Österreich wäre nicht in der Lage zu feiern, da Landesfeiertage, Kirchenpatrone und dergleichen sehr wohl gefeiert werden. Eine sehr spezielle Rolle aber nimmt der nationale Feiertag ein. Dabei verweist Manfred Rauchensteiner auf den österreichischen Historiker Ernst Bruckmüller⁵², welcher der Frage nachgeht, wie man republikanisch feiert.

Bisher gelten Truppenparaden, festliche Musik, Festreden oder massenhaft öffentliche Rituale in Österreich stets als fragwürdig, außer sie werden von einer Vielzahl von Vereinigungen und Gruppen, quer durch die politischen Parteien und Interessensverbände, gemeinsam abgehalten. Eine mögliche Erklärung sieht Bruckmüller darin, dass zur Zeit der Entstehung der nationalen Feste eine unzureichende Eignung »Österreichs« für nationale Identifikation herrschte. Gerade in der Zeit zwischen 1880 und 1930 wurde nach einem Ersatz für die bröckelnden traditionellen und religiösen Bindungen in den neuen

Heimaten von Sprache, Volkstum und Kultur, oder aber auch in der Religion des Arbeiterkampfes gesucht.

Der nationale Gedanke konnte nur mit dem *Deutschtum* verbunden werden, wohingegen das *Österreichische* zur konservativen Attitüde wurde.⁵³

Es stellt sich die Frage, ob Nationen überhaupt so etwas wie erinnerte Jubiläen für ihre Existenz und ihren Fortbestand brauchen. Zu gewissen Zeiten war man ganz gut ohne solche nationalen historischen Gedenktage und Feiern ausgekommen. In der Habsburger Zeit ließen sich die Habsburger selbst feiern, der Geburtstag des Kaisers schien andere Modi der Gemeinsamkeitsstiftung überflüssig zu machen. Jedoch unternahmen die Habsburger einiges, um ein gemeinsames Bewusstsein in ihren Königreichen und Ländern zu erzeugen. Denkmäler, Kirchen, Amtsgebäude, das Doppeladlerwappen, die Fahnen und Uniformen und ähnliches seien hierzu nur als Beispiel genannt.

»Es sind die großen, als einheitsstiftend erinnerbaren Ereignisse, die die Basis für eine republikanische Liturgie bieten können«⁵⁴

Als einziges Datum dieser Art kann der 15. Mai 1955 als Feiertag der Republik festgelegt werden. Historisch war dies das erste Mal, dass sich die Österreicher insgesamt widerspruchsfrei als erfolgreiche Einheit erleben konnten (Unterzeichnung des Staatsvertrags, Abb. 67). Dieses Datum wurde aber zu Gunsten des emotional viel schwächer besetzten 26. Oktober 1955 (Nationalrat verabschiedet die Neutralität Österreichs) zurückgestellt (Abb. 68). In Wirklichkeit gibt es aber kein besonders herausragendes Datum für österreichisches Selbstverständnis. Vielmehr scheint es keinen verbindenden österreichischen Mythos zu geben. So könnte man angesichts der Leere des mythologischen Inventars der Republik schlicht auf derartige Jubiläen vergessen, jedoch zeigt sich im Alltag eine konträre Situation. Die Kulturindustrie, Theater, Museen, Verleger, Schriftsteller etc. finden Jubiläum um Jubiläum, Anlass um Anlass für diverse Uraufführungen, Ausstellungen, Skandale. Dies zeigt sehr deutlich, dass »auch eine säkularisierte Gesellschaft ein tiefes Bedürfnis danach hat, sich mit ihrem »Woher« auseinanderzusetzen, die Wurzeln zu suchen, aus denen das gegenwärtige Gewächs abzuleiten sein könnte, sich seiner selbst zu



Abb. 67: Präsentation des unterzeichneten Staatsvertrags am 15. Mai 1955.



Abb. 68: Zur Truppenparade am 26. Oktober 2005 marschierte auch eine Abordnung der Staatsvertrags-Signatäre.

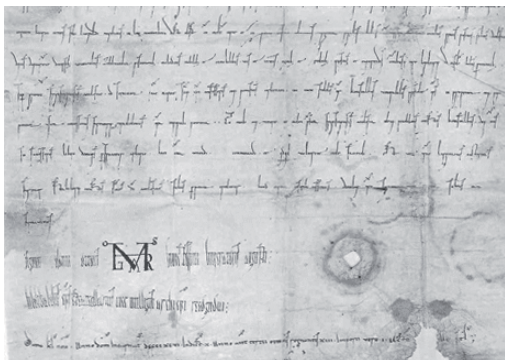


Abb. 69: Schenkungsurkunde von Otto III aus dem Jahr 996.

vergewissern durch die Einbettung der eigenen Geschichte und Herkunft in den großen Strom der Menschheitsgeschichte.«⁵⁵

Österreich stand nach seiner (Wieder-) Gründung 1945 vor dem Problem, eine neue ideelle und symbolische Basis finden zu müssen, ein tragfähiges Fundament für die junge Staatlichkeit. So entschied sich die zweite Republik, die Traditionen der Ersten wieder aufzugreifen, was bemerkenswert erscheint, da gerade die Erste Republik nicht unbedingt als Erfolgsgeschichte galt. Allerdings konnte durch die Verlusterlebnisse 1938 der erste Versuch des kleinstaatlichen Österreich in wesentlich positiverem Licht erscheinen.

Gewisse Traditionen konnten aus Ständestaat und Monarchie übernommen werden, im Besondern in der Abgrenzung zu den Deutschen. Ein Jubiläum kam der jungen Zweiten Republik zu Hilfe. Am 01. 10. 1946 jährte sich zum 950. Male der Tag, an dem Otto III der Bischofskirche von Freising in Neuhausen an der Ybbs ein Gut schenkte, das in jener Gegend lag, welche »Ostarrîchi« genannt wurde (Abb. 69). Karl Renner benützte jenen Anlass, um den Österreichern zu attestieren, sie hätten auf Grund ihrer großen Eigenständigkeit und Eigenartigkeit das Recht, sich als eigene Nation zu verstehen. Dies war ein klares Signal für eine neue, nicht mehr gesamt- oder großdeutsche Interpretation der Geschichte Österreichs, sondern eine Besinnung auf das Gebiet der Republik, welches bereits zu einem gewissen Ausmaß zu Zeiten Maximilians I vorgeformt war.⁵⁶

Die Frage nach dem gemeinsamen Ziel, nach nationalem Erinnerungsgut, nach nationaler Anstrengung trägt entscheidend zur Lösung bei.

Auch die Absagen an ein Haus der österreichischen Zeitgeschichte weisen in dieselbe Richtung des Nichtfeiernkönnens, da davon ausgegangen wird, »ein Nationalmuseum würde ein anachronistisches und wiederum nur von einigen politischen Gruppen und Schichten mitzutragendes Projekt sein.«⁵⁷

Obwohl sich in der Praxis noch keine eindeutig klaren Ereignisse dafür gefunden haben, ist ein Bemühen zu sehen, Historisches einzubetten und Anlässe zu finden, um etwas zu schreiben, aufzuführen oder abzufeiern. Somit ist das Bedürfnis nach Einheit stiftenden Ereignissen sehr wohl gegeben.

2.5 Patriotismus

Nach einer Umfrage der Zeitschrift Profil rangiert Österreich 1998 unter 23 auf der ganzen Welt untersuchten Ländern, in denen der Stolz auf das eigene Land untersucht wurde, immerhin auf Platz 4. Bei der Frage, ob es nichts gäbe, wofür man sich schämen müsste und ob die Welt besser wäre, würden alle so sein wie man selbst, gar auf Rang 1. Deutliche Defizite zeigen sich aber bei der Suche nach Gemeinsamkeit und einem gemeinsamen Ausdruck für das Vergangene und das Durchlebte.

Die Umfrage wurde im Mai 1998 vom NORC⁵⁸ in Auftrag gegeben: *National Pride: A Cross-national Analysis* und befragte in 23 Ländern knapp 30000 Menschen über ihre Beziehung zu ihrem Vaterland.⁵⁹

Sie präsentierte zwei unterschiedliche Ranglisten des Patriotismus, einerseits den so genannten guten Patriotismus, welcher danach fragt, wie stolz man ist auf das Funktionieren der Demokratie, den politischen Einfluss, die Wirtschaftsleistungen, das Sozialsystem, wissenschaftliche Leistungen, sportliche Erfolge, Kunst und Literatur, Armee, Geschichte, oder Gerechtigkeit in der Gesellschaft. Hier reihte sich Österreich an vierter Stelle hinter Irland, USA und Kanada ein.⁶⁰

Andererseits untersuchte der so genannte böse Patriotismus die Frage, ob die eigene Nation besser sei als andere, ob man seine Nation auch unterstützen würde, wenn sie etwas Falsches tue, ob die Welt besser wäre, wenn alle so wären wie die eigene Nation, oder ob es nichts an der eigenen Nation gäbe, wofür man sich schämen müsse. Bei dieser Befragung platzierte sich Österreich an erster Stelle, gefolgt von den USA, Bulgarien und Ungarn.⁶¹

Der generelle Nationalstolz, welcher nicht auf bestimmten Leistungen oder Errungenschaften basiert, ist in Österreich nach dieser Umfrage besonders stark ausgeprägt.

Die Umfrage behandelte zwei Arten des Nationalstolzes. Einerseits jene der dumpfen, chauvinistischen Vaterlandsliebe und andererseits den Nationalstolz, welcher sich primär durch positive Gefühle für das Land äußert und die eigene Nation nicht zwangsläufig über alle anderen stellt. Unter letzterem ver-

steht man beispielsweise die Freude über eine Erstbesteigung, einen Nobelpreis, einen Weltmeistertitel.

»Generell »stolz zu sein«, ohne zu wissen, worauf, ist eine Eigenart junger Nationen, die sich ihrer selbst noch unsicher sind.«⁶²

Im Vergleich der beiden Ranglisten zeigt sich, dass das Gefühl generell stolz zu sein, ohne genau zu wissen worauf, eine Eigenart junger Nationalstaaten (wie beispielsweise Österreich), junger Demokratien (Bulgarien, Ungarn) und ehemaliger Kolonien (Philippinen) ist.

Gesamtdeutschland reiht sich auf der Chauvinismus-Skala ganz hinten ein. Armee und Geschichte bieten keinerlei Identifikationsmöglichkeiten. Österreichs Trennung von Nazi-Deutschland wird von den US-amerikanischen Forschern äquivalent mit einer kolonialen Unabhängigkeit betrachtet.

»Das Hochhalten des Nationalstolzes [ist] somit ein kollektiver Versuch, sich demonstrativ aus der Täter-Nation auszuschließen.«⁶³

Anti-Nationalismus ist in Nachkriegsdeutschland integraler Bestandteil der nationalen Identität geworden, woran auch die Wiedervereinigung nichts ändern konnte.

Zu einem vergleichbaren Ergebnis wie die Studie aus dem Jahr 1998 gelangt auch eine Studie der GfK Gruppe⁶⁴ aus dem Jahr 2008. Demnach betrachten sich 61 Prozent der Befragten als sehr stolz und 32 Prozent als ziemlich stolz, Österreicher zu sein⁶⁵. Interessanterweise untersucht die Studie auch die Frage, ob, nach Meinung der Befragten, Österreich eine Nation sei. Dabei lässt sich feststellen, dass diese Frage seit den 1950er Jahren von immer mehr Menschen mit *Ja* beantwortet wird. So betrachteten beispielsweise 1956 nur 49 Prozent Österreich als eine Nation, wohingegen im Jahr 2008 immerhin 75 Prozent diese Meinung vertreten.⁶⁶ Die Gegenüberstellung der Umfragedaten zeigt, dass sich gerade in den ersten drei Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg in Österreich kein besonders ausgeprägtes Nationalgefühl eingestellt hat. Womöglich sind auch darin potentielle Ursachen für den gespaltenen Umgang Österreichs mit seiner geschichtlichen Selbstreflexion zu

finden. Das über lange Perioden vorherrschende Fehlen einer kritischen Geschichtsaufarbeitung hat sicherlich ebenfalls dazu beigetragen, dass Österreich immer noch große Schwierigkeiten hat, sich mit der eigenen Geschichte, vor allem der jüngst vergangenen Zeitgeschichte auseinanderzusetzen. Sicherlich lassen auch darin Hintergründe für das Hinauszögern einer konkreten Planung für eine Institution, welche sich reflexiv mit der nationalen Geschichte auseinandersetzt, finden. Nach Ansicht von Trautl Brandstaller und Peter Diem⁶⁷ ist keines der bestehenden Museen in Österreich dazu geeignet, die jüngere österreichische und europäische Geschichte erlebbar zu machen⁶⁸. Es geht dabei nicht darum, einen Ort der nationalen Selbsterforschung zu schaffen, sondern vielmehr im vereinten Europa über die nationalen Grenzen hinauszublicken und eine gemeinsame Sicht zu entwickeln, wobei es hierzu besonders wichtig ist, den spezifischen Entwicklungsprozess Österreichs auf allen Gebieten darzustellen.

2.6 Bedeutungsvielfalt des Begriffs Nationalmuseum

Obwohl der Ausdruck Nationalmuseum in alle Sprachen übersetzbar ist, findet sich nicht überall seine Anwendung. So findet sich beispielsweise in Russland sehr wohl ein staatliches und ein russisches Museum, jedoch kein Nationalmuseum. Sogar in Ländern, welche den Begriff des Nationalmuseums kennen, findet man eine deutlich unterschiedliche Häufung des Begriffes. Bemerkenswert ist auch die Tatsache, dass die Begriffsbezeichnung »National« in Verbindung mit einem Museum eine sehr weit gefächerte Bedeutung tragen kann. Schon alleine aus dieser Beobachtung ist eine klare Definition eines Nationalmuseums nur beschränkt möglich. Man vergleiche beispielsweise nur das National Tramway Museum⁶⁹ in Crich, Derbyshire (Abb. 70) mit der National Gallery in London (Abb. 71). Dementsprechend muss ein Nationalmuseum keine große Einrichtung mit Sitz in der Hauptstadt sein.

Auch juristisch gesehen gibt es hierbei große Unterschiede, so ist beispielsweise die National Gallery aus einem Parlamentsbeschluss gegründet worden, während das National Motor Museum (Beaulieu, Hampshire, Abb. 72) aus einer

Abb. 70: National Tramway Museum, Crich.



Abb. 71: National Gallery, London.



Abb. 72: National Motor Museum, Beaulieu.



Privatsammlung hervorging und jetzt im Besitz einer Stiftung ist. Darüber hinaus kommt es auch immer wieder vor, dass sich im Laufe der Zeit die Bezeichnungen für ein ehemals Nationalmuseum verändern, bzw. diese Bezeichnung im Laufe der Zeit erworben wird.⁷⁰

Die Bezeichnung Nationalmuseum kann zwei unterschiedlichen Einrichtungen zugeschrieben werden. Auf der einen Seite jene, welche die Nation zeigt, wie sie am Universalen beteiligt ist, an dem, was für alle Menschen gilt, und auf der anderen Seite jene Einrichtung, welche das Besondere und das Außergewöhnliche der Nation und ihres Weges in der Zeit zeigt. Ersteres basiert auf Gemeinsamkeiten, letzteres auf Unterschieden, oder anders ausgedrückt, letztere interessieren sich primär für sämtliche Spuren der nationalen Geschichte, erstere mehr für Schöpfungen der Natur, darin inbegriffen Kunstwerke, welche durch Einheimische oder auf nationalem Boden geschaffen wurden.

Eine interessante Verbindung zwischen Nation und Museum zeigt sich im Fall des polnischen Nationalmuseums. Erste Gedanken dazu entstanden 1868 und beinhalteten eine Gründung in der Schweiz. Polen war zu dieser Zeit von seinen Nachbarn besetzt. Die Schweizer unterstützten die polnischen Freiheitsbewegungen und ermöglichten es, in Rapperswil (am Zürichsee) im Jahre 1870 ein Museum für polnische Erinnerungsstücke entstehen zu lassen.⁷¹ Mit Hilfe des »Polnischen Nationalmuseums« in der Schweiz sollte für die polnische Idee gewonnen werden.

Dieser Fall verdeutlicht die enge Verbindung zwischen Museum und Nation, wie sie sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelt hatte.

Die nationale Vergangenheit wird in den Dienst der Zukunft gestellt, im Falle des polnischen Nationalmuseums hatte dies die Aufgabe, die Unabhängigkeit Polens vorzubereiten. Damit sollte die Eroberung der Unabhängigkeit mit Waffengewalt legitimiert werden. Als Vorbilder dienten dabei Sobieski, der Verteidiger Wiens von 1683 und letzter großer Feldherr auf dem Thron Polens, Kosciuszko, der Held des Unabhängigkeitskrieges der Vereinigten Staaten und Kommandeur des Aufstandes von 1794, und Mickiewicz, Dichter und Visionär, aber auch Initiator der Polnischen Legion während des Krimkrieges.⁷²

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts werden die Museen nationaler Geschichte (Armeemuseen, Museen der Revolution, Museen des Risorgimento) fast überall Nationalmuseen *par excellence*.

Parallel dazu findet in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine gehäufte Gründung von Heimatmuseen statt. Hierin zeigt sich sehr deutlich die Verbreitung der Nationalideologie in der Gesellschaft.

»Denn sämtliche Lokalmuseen lehrten ihre Besucher den Patriotismus, der seinen Wert aus der Vergangenheit und aus ihren Besonderheiten schöpft [...].«⁷³

Auf breiter Ebene wurde über die Nationalmuseen der Nationalismus verbreitet, jedoch schärften die Lokalmuseen den Blick für die Notwendigkeit und die Besonderheiten des Nationalgefühls. Sie verdeutlichten, dass sich die Nation gegen äußere Bedrohungen verteidigen müsse und dass ihre eigene kulturelle, ethnische oder rassische Identität gewahrt werden müsse. Die Industrialisierung, die Verstädterung oder der vermehrte Zuzug schienen die traditionellen Werte ins Ungleichgewicht zu bringen. Speziell nach dem ersten Weltkrieg wurde die Nationalideologie, wie sie im Museum transportiert wurde, schwer missbraucht.

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts ist ein Wandel in der Darstellung der Vergangenheit feststellbar. In den Jahren nach dem Krieg gab es eine Hinwendung des politischen Interesses in Richtung auf das Wirtschaftliche, das Soziale und das Kulturelle. Das Individuum bewegte sich in Richtung Masse und Außergewöhnliches in Richtung Banales. Seit einiger Zeit lässt sich eine Rückkehr zur politischen Geschichte, zur Biographie, zum Ereignis erkennen.

Die Vergangenheit wird wieder persönlicher, individueller.⁷⁴ Diese Tatsache zeigt sich auch in den Museen, welche das Alltägliche in seinen mannigfachen Äußerungen präsentieren. (Wohnung, Transport, Haushaltseinrichtungen, Ess- und Kleidungsgewohnheiten, Umwelt, Spiele, Freizeit, etc.)

Dadurch, dass die Geschichte nun weniger auf Staat und Kriege als die frühere politische Geschichte ausgerichtet ist, kann sie weniger leicht durch eine Nationalideologie missbraucht werden.

»Das Museum bezeugt die Nationalideologie als ein System des kollektiven Glaubens, das die Nation ins Zentrum stellt, die Nation, die sich mit einem Individuum identifiziert, mit einer für eine Mission bestimmten Person, die eine Rolle in der Geschichte übernimmt oder gezwungen ist, sich mit allen Mitteln am Existenzkampf zu beteiligen, um nicht unterzugehen.«⁷⁵

Oft wurde das Nationalmuseum als Therapie zur Schaffung der gewünschten staatlichen beziehungsweise nationalen Loyalität betrachtet. Beispielsweise das Bayerische Nationalmuseum (1885) oder das ungarische und das böhmische Nationalmuseum (nach 1848 das tschechische Nationalmuseum)⁷⁶. Letzteres entstand als gewissermaßen landespatriotische Sammlung gegen den deutschsprachigen Zentralstaat in Wien. In beiden Museen fand nach 1848 eine starke Nationalbewegung statt, wobei speziell das Interesse für das nationale Eigene in den Mittelpunkt gestellt wurde. An der Größe und Weite der eigenen, nationalen Vergangenheit wird die politische Zukunft der erwachenden Nation gemessen.

In der Gründung von Nationalmuseen lässt sich der erste große Boom von Museumsgründungen ablesen. Allerdings sind Nationalmuseen des alten Stils heute stark aus dem öffentlichen Blickfeld verschwunden und wurden mehr an die Peripherie der Museumslandschaft gedrängt. Die kulturgeschichtliche Bedeutung ist ohne Frage enorm hoch, jedoch geht von ihnen nach Meinung von Rosmarie Beier-de Haan nur noch äußerst selten eine Innovation aus⁷⁷.

Das 1891 von Kaiser Franz Josef I eingeweihte *Kunsthistorische Museum* in Wien (Abb. 74) beispielsweise stellte einen Abschluss und nicht einen Anfang nationaler Geschichte dar. In dessen Eröffnung fand ein Jahrhunderte alter Sammlungsprozess seinen Abschluss.

Auch das bereits zuvor erwähnte, 1809 eröffnete *Museo del Prado* in Madrid (Abb. 73) entstand mit dem Anspruch, eine über Jahrhunderte gewachsene Sammlung zu dokumentieren und zu präsentieren. Die Größe und auch die universelle Bedeutung, sowie die enge Verbindung der Sammlungen zur wechselhaften spanischen Geschichte machen das Museo del Prado zum spanischen



Abb. 73: Museo del Prado, Madrid.



Abb. 74: Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 75: Museo Nazionale del Risorgimento Italiano, Turin.



Abb. 76: British Museum, London.



Abb. 77: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

Nationalmuseum schlechthin, obwohl es grundsätzlich ein der Kunst gewidmetes Museum darstellt.

Das 1753 in London gegründete *British Museum* (Abb. 76) stellte von Beginn an den Anspruch, ein Universalmuseum zu sein. Es stellte das gesamte Spektrum der menschlichen Erfahrung mit dem Erbe der Menschheit neben einer systematischen naturhistorischen Sammlung und darüber hinaus einer sehr großen Bibliothek dar. Die Museumgründung entsprang dem Geist des im damaligen Europa populären Universalwissens. Das Ziel der Gründung des *Germanischen Nationalmuseums* in Nürnberg (Abb. 77) im Jahre 1852 war es,

»Nationalanstalt für alle Deutschen [zu sein, die] Kenntnisse 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.«⁷⁸

Auf einen Beschluss der Stadt Turin hin wurde 1878 das *Museo Nazionale de Risorgimento Italiano* (Abb. 75) in Turin gegründet, welches als Nationalmuseum die Geschichte der italienischen Einigungsbewegung dokumentiert. Sein Ziel ist es, die Kenntnisse der Zeiten, der Menschen und der Ereignisse zu vertiefen, die die Italiener zur Einheit, Unabhängigkeit und zur Freiheit geführt haben.

In erster Linie handelt es sich bei derartigen Häusern primär um »Schatzkammern« mit einem kanonisierten Bestand abendländischen oder nationalen Kulturguts. Nur sehr begrenzt zeigen sie sich in der Lage, aktuelle gesellschaftspolitische Veränderungen aufzugreifen und historisch-politische Fragestellungen zu diskutieren.

2.7 Österreich und das Nationalmuseum

Österreich nimmt im Bezug auf die Nationalmuseen eine besondere Rolle ein. Zwar kann Österreich auf eine Vielzahl bedeutender Museen blicken, jedoch fehlt als Institution ein Nationalmuseum.

Natio, als das Wort für die Herkunft, das Heimatland diente insbesondere dazu, sich in einer fremden Umgebung den Herkunftsbereich einer Person deutlich zu machen. Die Nation bildet »den Rahmen für Rechte und Pflichten, wurde aber gleichzeitig Ausgangspunkt für Ausgrenzung, Verfolgung und Vernichtung jener, die nicht zur Nation gehörten.«⁷⁹ Viele Staaten gründen ihre Identität oder auch nur die Besonderheit ihres Volkes auf einer Revolution, einem Unabhängigkeitskrieg, »einer alles Danachkommenden begründenden Zäsur«.⁸⁰ Österreich kann in dieser Hinsicht allerdings auf kein vergleichbares Ereignis zurückblicken, abgesehen vom Jahr 1938, welches als revolutionärer Umbruch bezeichnet werden kann. Gerade die Begriffe *Revolution* und *Nation* werden in der österreichischen Geschichtswissenschaft sehr ungern gebraucht und noch weniger gern miteinander verknüpft. Demzufolge ist es äußerst schwer, eine gute Basis für ein nationales Bewusstsein schaffen zu können. Die Suche nach einer guten Basis stellt sich gerade in Österreich als schwierig dar, was Manfred Rauchensteiner treffend auf den Punkt bringt, indem er schreibt:

»Solange wir uns aber lediglich darüber zu unterhalten vermögen, ob Österreich eine Nation ist oder nicht, den Österreichbegriff reflektieren, Geschichte als Schrebergarten sehen und nicht als weites Land, und solange wir lediglich darüber grübeln und uns ereifern, ob die richtigen Leute von den richtigen Leuten eingeladen wurden, über Musealisierung von Geschichte nachzudenken, werden wir nicht weiterkommen. Sollte es aber ja einmal gelingen, dann muss wohl eines klar sein: Museen sind nicht als Gräber der Geschichte zu sehen, sondern als die mitunter authentischsten und aufregendsten Interpreten derselben.«⁸¹

So liegt möglicherweise in einem solchen Haus eine Chance auf Nationswerdung im Sinne des 21. Jahrhunderts.

Die große Diskussion um ein zeitgeschichtliches Museum für Österreich hat durchaus klar gemacht, dass sehr wohl ein Bedürfnis nach einem Platz existiert, wo historische Themen musealisiert und Fragen wie Probleme der staatlichen und nationalen Identität thematisiert werden können.

Ein historisches Museum, welches auch die Stellung eines Nationalmuseums einnimmt, muss seine Aufgabe darin sehen, »die Musealisierung und Darstellung von Ereignissen und die Thematisierung von aktuellen Fragestellungen so vorzunehmen, daß dabei auch den Bedürfnissen von möglichst großen und tunlichst allen Teilen des Landes und seiner Bevölkerung, aber auch dem Bedürfnis der Sicht von außen entsprochen wird.«⁸²

Die Zukunft der nationalen, aber auch der historischen Museen hängt sicherlich von den Veränderungen ab, »wie Geschichte studiert, überdacht und dargestellt wird, sowie von den Formen, die das nationale Gewissen der verschiedenen Völker mit dem Fortschreiten der europäischen Integration zeigen wird.«⁸³

Auf die Frage, warum es bisher in Österreich kein Nationalmuseum gab, könnte man antworten, dass es ein »disloziertes Nationalmuseum«⁸⁴ gibt, das sich aus der Summe der Landesmuseen versteht. Das Johanneum in Graz wurde beispielsweise im Sinne eines Nationalmuseums gegründet, jedoch für die *Steirische Nation* und ist in der zeitlichen Folge zu einem Landesmuseum transferiert. Andererseits könnte man anmerken, dass Österreich mit der Übernahme der kaiserlichen Sammlungen durch die Erste Republik und die damit verbundene Öffnung für das allgemeine Publikum in den beiden Museen am Wiener Ring ein Nationalmuseum besessen hätte. Die bestehenden Museen konnten aber kaum zur Stärkung des schwach ausgeprägten Nationalgefühls Österreichs beitragen, weshalb die Suche nach einer neuen, möglicherweise besseren Institution gerechtfertigt ist.

- 1 Anlässlich der 750 Jahr-Feier der Stadt Berlin wurde im Oktober 1987, im Reichstagsgebäude, das Deutsche Historische Museum gegründet. Der 1988 ausgelobte Architekturwettbewerb (Entscheidung für Aldo Rossi) sah ursprünglich den Spreebogen in unmittelbarer Nähe zum Reichstagsgebäude als Bauplatz vor. Der Fall der Berliner Mauer und die Wiedervereinigung Deutschlands änderten die Baupläne, da nun dem DHM sowohl die Sammlung, als auch das Grundstück des damaligen Museums für Deutsche Geschichte übertragen wurde. Das ehemalige Zeughaus (vormals Ostberlin) wurde nun Sitz des DHM. Die erste Ausstellung wurde 1991 eröffnet.
- 2 Vor dem Umzug der Bundeshauptstadt wurde hierbei häufig vom kompensatorischen Imperativ gesprochen, wonach Berlin nichts bekommt, wenn nicht parallel dazu auch Bonn bedacht wird.
- 3 Sayah, Amber: Haus der Geschichte in Bonn.
In: Bauwelt; Heft 21; 27. 05. 1994; Berlin; 1994; S. 1146.
- 4 Im Dezember 1985 wurde ein offener Architektenwettbewerb (Ideenwettbewerb) ausgeschrieben. Es wurde damals kein Siegerprojekt gekürt, stattdessen wurde dem drittplazierten Projekt, dem Vorschlag von Hartmut und Ingeborg Rüdiger, im November 1986 ein direkter Bauauftrag erteilt. Am 21. Juli 1987 wurden die überarbeiteten Pläne präsentiert und am 21. September 1989 erfolgt der Spatenstich für den Neubau des HdG.
- 5 Sayah, Amber: Haus der Geschichte in Bonn.
In: Bauwelt; Heft 21; 27. 05. 1994; Berlin; 1994; S. 1147.
- 6 Pressemitteilung der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland vom 13. 01. 2006; Im Vergleich dazu: im Jahr 2008 besuchten ca. 850.000 Menschen das Museum. (Pressemeldung vom 15. 01. 2009.
URL: <http://www.hdg.de/index.php?id=4715>)
- 7 »European collaboration should be encouraged in the field of history. The Assembly recommends that the Committee of Ministers [...] encourage member states to establish national history museums on the lines of the German House of History in Bonn.« URL: <http://gonline.univie.ac.at/htdocs/upload/File/import/1629.pdf> S. 5.
- 8 So wurde das HdG erst kürzlich für das Multimediakonzert zur Internetausstellung »Beobachtungen - Der Parlamentarische Rat 1948/49. Fotografien von Erna Wagner-Helmke« mit dem »Master of Excellence« Preis im Rahmen des internationalen Wettbewerbs »Corporate Media 2008 - The European Masterclass« ausgezeichnet. (Pressemitteilung vom 19. 12. 2008.
URL: <http://www.hdg.de/index.php?id=4715>)
- 9 Kohl, Helmut: Koalition der Mitte: Für eine Politik der Erneuerung; Regierungserklärung des Bundeskanzlers am 13. Oktober 1982 vor dem Deutschen Bundestag in Bonn.
URL: http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/kohl_RE_1982/kohl_RE_1982.pdf S. 32.

- 10 Kohl, Helmut: Programm der Erneuerung: Freiheit, Mitmenschlichkeit, Verantwortung; Regierungserklärung des Bundeskanzlers am 4. Mai 1983 vor dem Deutschen Bundestag in Bonn.
URL: http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/kohl_RE_1983/kohl_RE_1983.pdf S. 41.
- 11 Mit dem Aufbau einer Sammlung wurde 1986 begonnen, nachdem Helmut Kohl dieses in seiner ersten Regierungserklärung gefordert hatte.
- 12 Schäfer, Helmut in: Flagge, Ingeborg (Hrsg.): Haus der Geschichte. Die Architektur des neuen Museums für Zeitgeschichte; Bergisch Gladbach; 1994; S. 113.
- 13 Das Haus der Geschichte beschäftigte sich schon sehr früh mit der Methode der Besucherbefragung. Bereits 1988, also sechs Jahre vor der Eröffnung des Hauses begann man, sich mit der Frage der Besucherorientierung zu beschäftigen. Siehe Hermann Schäfer in: Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Museen und ihre Besucher. Herausforderungen in der Zukunft; Berlin; 1996; S. 7.
- 14 Helmut Kohl in einem Interview mit dem Museumsmagazin der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland:
»Als ich am 13. Oktober 1982 im Deutschen Bundestag meine Idee von einem Museum zur Geschichte unseres Staates und der geteilten Nation vortrug, konnte niemand wissen, dass sieben Jahre später die Mauer fiel, und ein Jahr darauf die deutsche Einheit verwirklicht sein würde. Doch hatte das Museum von Anfang an einen gesamtdeutschen Auftrag, und so brauchte am ursprünglichen Konzept nichts geändert werden, als schließlich 1990 die Deutsche Einheit kam.« (Museumsmagazin Ausgabe 03/2008. URL: <http://www.museumsmagazin.com/archiv/4-2003/brennpunkt/geschichte.php>)
- 15 Baubeginn für das Haus der Geschichte war im September 1989.
- 16 Interview mit den Architekten des HdG.
In: Flagge, Ingeborg (Hrsg.): Haus der Geschichte. Die Architektur des neuen Museums für Zeitgeschichte; Bergisch Gladbach; 1994; S. 50 - 57.
- 17 Das HdG verfügt über eine Fläche von ca. 22.000m², wobei circa 4000m² für die Dauerausstellung und 600m² für die Wechselausstellung zur Verfügung stehen.
- 18 URL: www.wegderdemokratie.de
- 19 Zur Bonner Museumsmeile zählen unter anderem die Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, das Deutsche Museum Bonn, das Kunstmuseum Bonn, oder das Zoologische Forschungsinstitut und Museum Alexander König. Das HdG stellt das jüngste Museum an der Museumsmeile dar.
- 20 URL: <http://www.hdg.de/index.php?id=4632>
- 21 Hierzu ist Österreich aufgrund der Ereignisse während und nach dem Zweiten Weltkrieg ohne Frage zu zählen.

- 22 Verwiesen sei hierbei exemplarisch auf die großen Kontroversen zur Ausstellungskonzeption der Dauerausstellung des Deutschen Historischen Museums in Berlin. Entgegen ursprünglicher Kritik findet im DHM Berlin keine Präsentation einer nationalen Erfolgsgeschichte statt, stattdessen werden auch die negativen Seiten der deutschen Geschichte ausführlich und selbstkritisch dargestellt.
- 23 URL: <http://www.oegq.at/aktuell/Neisser.html>.
- 24 Ebd.
- 25 Bisher ging man davon aus, dass Dr. Karl Renner im Jahre 1945 die Idee zu einem Haus der Geschichte für Österreich erstmals initiierte. Im Zuge umfangreicher Aktenrecherchen zur Edition der Staatsratsprotokolle wurde zufällig Neissers Konzept aus dem Jahre 1919 entdeckt. Nach Enderle-Burcel, Gertrude: »Haus der Geschichte« – eine Idee wird 90 Jahre alt. URL: http://www.oesta.gv.at/site/cob__33092/5164/default.aspx
- 26 URL: <http://www.bka.gv.at/DocView.axd?CobId=32965> S. 234.
- 27 Zitiert nach: Auer, Erwin M.: Ein »Museum der Ersten und Zweiten Republik Österreichs«. Dr. Karl Renners Plan und erster Versuch. In: Verein für Geschichte der Stadt Wien (Hrsg.): Wiener Geschichtsblätter 2/1983; Wien; 1983; S. 79 - 80.
- 28 Wilhelm Klastersky (1880 - 1961) war von 1934 bis 1936 Kabinettsdirektor des Bundespräsidenten Wilhelm Miklas. Von den Nationalsozialisten 1938 als Anhänger des Ständestaats in Schutzhaft genommen wurde er 1939 wieder entlassen und war nach Kriegsende von 1945 bis 1953 als Kabinettsdirektor der Bundespräsidenten Karl Renner und Theodor Körner tätig.
- 29 Auer, Erwin M.: Ein »Museum der Ersten und Zweiten Republik Österreichs«. Dr. Karl Renners Plan und erster Versuch. In: Verein für Geschichte der Stadt Wien (Hrsg.): Wiener Geschichtsblätter 2/1983; Wien; 1983; S. 65.
- 30 Ebd. S. 66.
- 31 Ebd. S. 75.
- 32 Ebd. S. 77.
- 33 Rauchensteiner, Manfred: Nation ohne Museum - Museum ohne Nation. In: Csáky, Moritz; Stachel, Peter (Hrsg.): Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive. Teil 1: Absage an und Wiederherstellung von Vergangenheit. Kompensation und Geschichtsverlust; Wien; 2000. S. 72.
- 34 URL: <http://members.aon.at/proaustria/>
- 35 URL: http://www.doew.at/frames.php?/thema/haus_der_geschichte/roadmap.html
- 36 Brait, Andrea: Ein neues historisches Museum für Österreich. In: Verein für Geschichte der Stadt Wien (Hrsg.): Wiener Geschichtsblätter; 01/ 2009; Wien; 2009; S. 32.
- 37 So meint Stefan Karner beispielsweise: »Seit 2006 geht das Projekt nur noch formal weiter, wie es in Österreich üblich ist: Geschehen muss etwas, aber passieren darf nichts.«

- Die Presse, online Ausgabe vom 11. 01. 2009. URL: http://diepresse.com/home/politik/innenpolitik/442953/index.do?_vl_backlink=/home/politik/innenpolitik/index.do
- 38 Die »Republik.Ausstellung 1198 | 2008« wurde vom 12. November 2008 bis 11. April 2009 im Wiener Parlament gezeigt.
- 39 URL: http://diepresse.com/home/politik/innenpolitik/442953/index.do?_vl_backlink=/home/politik/innenpolitik/index.do
- 40 Bertold Unfried ist Dozent am Institut für Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Universität Wien und darüber hinaus Präsident der ITH (Internationale Tagung der HistorikerInnen der Arbeiter- und anderer sozialer Bewegungen).
- 41 Unfried, Bertold: Geschichte ist keine Filiale der Gegenwart; *Falter* Nr. 47/08 vom 19. 11. 2008; S. 36.
- 42 URL: http://www.doew.at/frames.php?/thema/haus_der_geschichte/roadmap.html
- 43 URL: http://www.doew.at/frames.php?/thema/haus_der_geschichte/konzept.html
- 44 Brandstaller, Trautl & Diem, Peter: Die Darstellbarkeit der Geschichte. In: Wiener Zeitung vom 12. 01. 2008.
- 45 Claudia Haas ist Mitglied des Vereins der Österreichischen Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker, des ICOM Österreich und war Gründungsdirektorin des Kindermuseums ZOOM in Wiener MuseumsQuartier. Als Beraterin war sie für diverse Museen tätig.
- 46 Siehe hierzu die online Ausgabe des Standard vom 07. bzw. 10. 11. 2008. URL: <http://derstandard.at/fs/1226250875543/Standort-Heldenplatz-Visionaer--oder-absurd>; <http://derstandard.at/fs/1226067113593/Vollendung-als-Forum-der-Republik>; <http://derstandard.at/fs/1226067113034/Ein-Schluesselfuer-die-Heimat>.
- 47 Rauchensteiner, Manfred: Nation ohne Museum - Museum ohne Nation. In: Csáky, Moritz & Stachel, Peter (Hrsg.): Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive. Teil 1: Absage an und Wiederherstellung von Vergangenheit. Kompensation und Geschichtsverlust; Wien; 2000; S. 69.
- 48 In Bonn wurde das Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland als Neubau geplant. Der Wettbewerb wurde 1985 von dem Architektenehepaar Ingeborg und Hartmut Rüdiger aus Braunschweig gewonnen. Im Juni 1994 wurde das Gebäude eröffnet.
- 49 Als Teil der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland wurde 1999 in Leipzig das Zeitgeschichtliche Forum eröffnet, welches sich in seiner Dauerausstellung verstärkt mit der Geschichte der ehemaligen DDR auseinandersetzt.
- 50 Korff, Gottfried: Museumsdinge. deponieren - exponieren; Köln; 2002; S. 352.
- 51 Rauchensteiner, Manfred: Nation ohne Museum - Museum ohne Nation. In: Csáky, Moritz & Stachel, Peter

- (Hrsg.): Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive. Teil 1: Absage an und Wiederherstellung von Vergangenheit. Kompensation und Geschichtsverlust; Wien; 2000; S. 73.
- 52 Ernst Bruckmüller lehrt an der Universität Wien Wirtschafts- und Sozialgeschichte und ist seit 1991 Vorsitzender des Instituts für Österreichkunde.
- 53 Bruckmüller, Ernst: Nation Österreich. Kulturelles Bewusstsein und gesellschaftlich-politische Prozesse; Wien; 1996; S. 13.
- 54 Ebd.
- 55 Ebd. S. 14.
- 56 Ebd. S. 15.
- 57 Rauchensteiner, Manfred: Nation ohne Museum - Museum ohne Nation. In: Csáky, Moritz & Stachel, Peter (Hrsg.): Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive. Teil 1: Absage an und Wiederherstellung von Vergangenheit. Kompensation und Geschichtsverlust; Wien; 2000. S. 74.
- 58 Das National Opinion Research Center ist eines der größten Sozialforschungsinstitute der Vereinigten Staaten mit Hauptsitz an der Universität von Chicago.
- 59 Hamann, Sibylle: Hipp, hipp, hurra Nationalismus; Profil; 06. 07. 1998; S. 104.
- 60 Die Ergebnisse der Umfrage zum sogenannten guten Patriotismus: 1. Irland; 2. USA; 3. Kanada; 4. Österreich; 5. Neuseeland; 6. Norwegen; 7. Großbritannien; 8. Niederlande; 9. Japan; 10. Spanien; 11. Philippinen; 12. Deutschland (West); 13. Schweden; 14. Bulgarien; 15. Deutschland (Ost); 16. Slowenien; 17. Italien; 18. Tschechien; 19. Ungarn; 20. Slowakei; 21. Polen; 22. Russland; 23. Lettland
- 61 Die Ergebnisse der Umfrage zum sogenannten bösen Patriotismus: 1. Österreich; 2. USA; 3. Bulgarien; 4. Ungarn; 5. Kanada; 6. Philippinen; 7. Neuseeland; 8. Japan; 9. Irland; 10. Spanien; 11. Slowenien; 12. Norwegen; 13. Polen; 14. Großbritannien; 15. Russland; 16. Niederlande; 17. Schweden; 18. Tschechien; 19. Italien; 20. Lettland; 21. Deutschland (West); 22. Deutschland (Ost); 23. Slowakei
- 62 Hamann, Sibylle: Hipp, hipp, hurra Nationalismus; Profil; 06. 07. 1998; S. 104.
- 63 Ebd. S. 105.
- 64 Die GfK Gruppe ist ein Marktforschungsunternehmen in den Bereichen Custom Research, Retail and Technology und Media.
- 65 URL: http://www.gfk.at/imperia/md/content/gfkaustria/data/press/2008/2008-12-03_nationalbewusstsein.pdf
- 66 1956 verstanden 49 % der Befragten Österreich nicht als Nation; 2008 vertraten nur noch 9 % diese Meinung.
- 67 Die Journalistin Trautl Brandstaller und der Jurist Peter Diem setzen sich über die Bürgerinitiative »pro Austria« für die Errichtung eines »Haus der Geschichte Österreichs« ein.
- 68 URL: http://members.aon.at/proaustria/meldungen/trautl_peter.htm
- 69 Das englische Dorf Crich beherbergt

- eine Vielzahl von Straßenbahnen der ganzen Welt. Ein Großteil der gesammelten Straßenbahnen wurden so vor der Zerstörung bewahrt und kann in Crich von interessierten Besuchern sowohl besichtigt, als auch benutzt werden. Crich wird auch Tramway Village genannt, da abseits von der Museumseinrichtung kaum eine Dorfstruktur besteht. Bevor das National Tramway Museum sich in Crich niederließ war das Dorf verlassen.
- 70 Beispiel Prado: bis 1858 Real Museo de Pintura y Escultura de S.M.; 1872 - 1900 Museo del Prado de Madrid; 1903 - 1907 Museo Nacional de Pintura y Escultura; seit 1910 Museo del Prado.
- 71 URL : <http://www.muzeum-polskie.org/>
- 72 Pomian, Krzysztof in: Plessen, Marie-Louise: Die Nation und ihre Museen; Frankfurt am Main; 1992; S. 29.
- 73 Ebd. S. 30.
- 74 Auf wissenschaftlicher Ebene entstehen neue Strömungen, welche sich mit Alltags- und Kulturgeschichte, bzw. Mikrogeschichte auseinandersetzen.
- 75 Pomian, Krzysztof in: Plessen, Marie-Louise: Die Nation und ihre Museen; Frankfurt am Main; 1992; S. 29.
- 76 Nach: Christoph Stölzl: Statt eines Vorwortes: Museumsgedanken. Ebd. S. 15.
- 77 Beier-de Haan, Rosmarie: Erinnernte Geschichte - Inszenierte Geschichte; Frankfurt am Main; 2005; S. 54ff.
- 78 Bott, Gerhard: Das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg - ein nationales Museum. In: Marie - Louise von Plessen (Hrsg.): Die Nation und ihre Museen; Frankfurt am Main; 1992; S. 170.
- 79 Rauchensteiner, Manfred: Nation ohne Museum - Museum ohne Nation. In: Csáky, Moritz & Stachel, Peter (Hrsg.): Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive. Teil 1: Absage an und Wiederherstellung von Vergangenheit. Kompensation und Geschichtsverlust; Wien; 2000; S. 77.
- 80 Ebd.
- 81 Ebd. S. 83.
- 82 Ebd. S. 85.
- 83 Pomian, Krzysztof zitiert nach: Plessen, Marie-Louise: Die Nation und ihre Museen; Frankfurt am Main; 1992; S. 32.
- 84 Raffler, Marlies: Museum - Spiegel der Nation? Zugänge zur Historischen Museologie am Beispiel der Genese von Landes- und Nationalmuseen in der Habsburgermonarchie; Wien; 2007; S. 29.

V DAS MODERNE MUSEUM UND DIE
HERAUSFORDERUNGEN DER GEGENWART

1 Erfolgsgeschichte moderner Museen - Kompensation, Authentizität,
Inszenierung228

2 Edutainment - die neue Freizeitkultur.....233

3 Besucherforschung als Lösungsansatz für moderne Museen?243

4 Die Rolle der Architektur in der Museumslandschaft.....256

5 Kräfterdreieck von Architektur, Politik und Öffentlichkeit274

6 Das Haus der Geschichte als neuer Museumstypus?278

7 Virtuelles Museum.....281

1 Erfolgsgeschichte moderner Museen - Kompensation, Authentizität, Inszenierung

Das Museum der Gegenwart hat in historisch unvergleichlicher Weise Karriere gemacht. Über die Hintergründe dieser Erfolgsgeschichte liegen zahlreiche Erklärungen vor. Nach Ansicht des deutschen Literaturwissenschaftlers, Hans Ulrich Gumbrecht, ist das Museum die erfolgreichste Bildungseinrichtung der Moderne geworden, erfolgreicher als Bibliotheken, Theater und auch Universitäten.¹

Um diese These zu untermauern scheinen drei Theorien äußerst plausibel. Zuerst die bereits angesprochene Kompensationstheorie von Hermann Lübbe, welche sich auf die Theorie der *Aufgaben der Geisteswissenschaften* von Joachim Ritter stützt. Lübbes Theorie macht die Dynamik und den dadurch ausgelösten Vertrautheitsschwund der modernen Gesellschaft für das enorme Interesse an Konservierungsstrategien und bewahrenden Institutionen verantwortlich.

Als zweiten Grund für die gestiegene Bedeutung des Museums in der heutigen Zeit wird häufig die Authentizität benannt, welche den im Museum deponierten Objekten zugesprochen wird. Die Gegenwart ist momentan stark geprägt von einem allgemeinen Schwinden der Dinglichkeit, da unsere Welt mehr und mehr von Medien, Simulationen und Simulakren² geprägt ist. Authentizität ist die Voraussetzung für Museumsobjekte, um einerseits einen Zeugniswert und andererseits eine Anmutungsqualität zu transportieren. Das Museum wird hierbei als Ort gesehen, der eine Begegnung mit den unmittelbaren Zeugnissen der Vergangenheit ermöglicht. Unsere Gesellschaft wurde von einer Flut digitaler Bildwelten, welche in den letzten Jahren über uns hinweggeschwappt ist, dermaßen erschöpft, dass wir uns nun mehr und mehr nach dem primären Bild, dem unverwechselbaren Original zurücksehnen. Anstelle der virtuellen Welt tritt nun die Realität, welche wieder erlebt werden will. Und von diesem neu erwachten Interesse profitieren natürlich die Museen ganz besonders. Im Zusammenhang mit der authentischen Objekterfahrung wird häufig auch der von Walter Benjamin geprägte Begriff der Aura verwendet. Die Aura als Attributeigenschaft, welche nicht reproduziert bzw. kopiert wer-

den kann. Der Reiz des Museums liegt in der Faszination des Authentischen, welche von Objekten ausgeht, die historisch fern, teilweise auch fremd, physisch aber nah - weil räumlich präsent - sind.

Peter Sloterdijk beschreibt mit seiner *Schule des Befremdens* eben jenen intelligenten Grenzverkehr mit dem Fremden. Die These des Befremdens kann anhand eines Zitats von Sloterdijk erläutert werden:

»Man kommt an einer öffentlichen Telefonzelle vorbei, sieht einen Mann in ihr, der intensiv gestikulierend in den Hörer spricht, und mit einemmal sind die Straße und das ganze Stadtviertel in eine flache Kulisserie verwandelt, die Häuser stehen da wie sinnlose großsprecherische Gesten [...] die Allee-bäume, die Verkehrsampeln, die Auslagen der Geschäfte, die Fahrzeuge sind nichts anderes als eine Versammlung von Gestikulationen, die mit ihrem Dasein prahlen. Die Welt erscheint wie ein Film, bei dem die Tonspur, die Sinns-*spur* abgeschaltet ist, so daß von ihr nichts übrig bleibt als das undurchdringliche und marktschreierische Gewimmel der Tatsachen, die von einem lächerlichen Anspruch auf Vorhandensein durchdrungen scheinen. [...] Wenn nach der absurden Pause die Sprache zurückkehrt, ist die Wahrscheinlichkeit hoch, daß über einen solchen Zustand gesagt wird, die Welt habe ausgesehen, als sei sie im Ganzen museal geworden. Man war an die Grenze des Ganzen versetzt worden, von welcher her das Ganze wie ein ungeheures Ausstellungsstück wirkte, eine Nachbildung seiner selbst in originaler Größe. [...] Was tausendmal sichtbar und mit unserem Sehen zu einer gemeinsamen Gewohnheit zusammengewachsen war, kann sich in etwas unverzeihlich Fremdes zurückverwandeln, zurück deswegen, weil in solchen verfremdenden Augenblicken der Vertrautheitföhn über den Dingen zerspringt, um sie statt dessen mit einer ursprünglicheren und aggressiven Fremdheit überzogen aufscheinen zu lassen.«³

Dem Museum gehe es nach Sloterdijk nicht - wie bei Lübke - um Identität, sondern um Alterität. Durch das Fremde wird das Eigene erklärt und umgekehrt. Ein ähnlicher Dualismus wie hier (Fremd - Eigen) lässt auch bei den von Pomian Krzysztof beschriebenen Semiophoren (Nah - Fern) finden. Das Museumsding ermöglicht über dieses Alteritätserlebnis Transzendenzeffekte, indem es auf etwas verweist, was über die einfache Präsenz hinausgeht. Durch das Sichtbare wird etwas Unsichtbares erschlossen. Sloterdijk sieht in der Museumswissenschaft eine kulturelle Strategie im Umgang mit dem Fremden. Er betrachtet das Museum per se als eine xenologische⁴ Institution.

Auch der deutsche Medientheoretiker, Hans Belting, sieht in der Alterität der Museen ihre große Chance.

»Das Museum gewinnt heute seinen Sinn gerade nicht aus der Aktualität, sondern allein aus der Alterität. Die Andersartigkeit ist seine aktuelle Bedeutung, die Differenz seine Chance. Als Insel der Zeit ist es zugleich ein Ort für Dinge, die aus der Zeitflucht des Fortschritts übrig bleiben, in der sie durch nichts Neues ersetzt werden.«⁵

Das Museum vermittelt als Ort der Begegnung mit dem schönen Fremden Erfahrungen auf dem xenophilen⁶ Spektrum wie Lust am Neuen, Anerkennung, Belebung, Exotik und Sympathie mit dem Nichtich. Andererseits ist das Museum als Ort zur Präsentation des hässlichen mit den Erfahrungen auf dem xenophoben⁷ Spektrum verknüpft, mit Abwehrreaktionen gegen das Nichtich, mit Verachtung oder Antipathie gegen das Unähnliche. Sloterdijk sieht in der Exposition eine fördernde Wirkung für das Verhältnis von Fremd und Eigen.

»Wenn das Verhältnis von Fremd und Eigen konstitutiv für es ist, dann ist das Museum eine Institution, die sich in besonders produktiver Weise in die moderne Gesellschaft fügt, weil diese als ausdifferenzierte Gesellschaft, als durch funktionale und segmentäre Differenzierungen (mehr und mehr durch funktionale, immer weniger durch

segmentäre Differenzierungen) gekennzeichnete Gesellschaft in toto von Alteritäten, von Fremdheiten, von Distinktionen und wechselnden Zuschreibungen bestimmt ist.«⁸

Schon weit vor Peter Sloterdijk erkannte Walter Benjamin den positiven Störeffekt, den *Chock*, wie er es nannte. Gerade um die historische Dingwelt nicht zu einer säkularisierten Reliquienschau zu machen, sollte die Geschichtspräsentation zuweilen auch mit ironischen Brechungen arbeiten. So meint Benjamin:

»Die Masse will nicht belehrt werden, sie kann Wissen nur mit einem kleinen Chock in sich aufnehmen, der das Erlebte im Inneren festnagelt«⁹

Die Institution des Museums ermöglicht eine Rahmung fremder und unvertrauter Sachverhalte. Der Kompensationstheorie Lübkes folgend, macht der Fortschritt uns die Welt fremd. Soziale, kulturelle, künstlerische Grenzen, Differenzen und Segregation entstehen. Das Museum kann als Ort der Selbstbetrachtung moderner Gesellschaften gesehen werden, in dem die Diversitäten der modernen Welt erkundet und reflektiert werden.

Rahmung ist im Grunde nichts anderes als Inszenierung. Die Inszenatorische Präsentationsweise der Museen wird auch als dritter Impuls für den Bedeutungszuwachs moderner Museen betrachtet. Unter Inszenierung versteht man im Museum eine lebendige Präsentationsform, welche dem Besucher eine aktive Partizipation abverlangt. Sie ist im Grunde eine Weiterentwicklung der malerischen Präsentationsweise des 19. und frühen 20. Jahrhunderts mit dem Ziel einer wissenschaftlichen Korrektheit. Schon vor gut hundert Jahren riet der italienische Historiker Benedetto Croce¹⁰ zu lebendigeren und anschaulicheren Präsentationen¹¹. Er erkannte in der deutschen Geschichtswissenschaft und in den Geschichtsmuseen im Speziellen eine gewisse Phantasielosigkeit und eine allgegenwärtige Strenge und Schwere. Croce war ein früher Vertreter eines erzähltheoretischen Ansatzes der Geschichtsschreibung. Für ihn lag das Ideal der Geschichtsschreibung in der Wiederbelebung vergangener Zeiten, in einer anschaulichen Vergegenwärtigung, welche »die begriffliche Geschichte

erst in begriffene Geschichte verwandelt«¹². Hieraus kann der Eindruck entstehen, Croce vertrete eine vorwissenschaftliche Geschichtsauffassung, wie sie teilweise auch heute immer wieder, beispielsweise im Bereich der Alltagsgeschichte, welche sich von den hochabstrakten Instrumentarien der akademischen Geschichtsforschung loszulösen versucht, zu Tage tritt. Diese Vermutung stellt sich allerdings als falsch heraus, da Croce lediglich versucht, die Forschung von der Konstruktion der Erzählung zu trennen. Die Forschung, welche für ihn die Funktion der Kritik und der Interpretation einnimmt, wird, seiner Ansicht nach, durch die Erzählung komplementiert. Die Erzählung - Croce versteht sie als Form der symbolischen Anschauung - schließt die Arbeit des Historikers ab. Für Croce liegt die einzige Aufgabe der Geschichte darin, Tatsachen zu erzählen¹³. Auch wenn sich die Interpretation historischer Daten stets weiterentwickelt, so ändert sich seiner Ansicht nach das Ideal der Geschichtsschreibung nicht, nämlich jenes der Erzählung.

Tendenzen zu einer lebendigeren Darstellungsform in der Museumslandschaft waren auch in den 70er Jahre des 20. Jahrhunderts erkennbar. Im Bereich der Malerei und Plastik forderte schon Anfang der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts der russische Künstler, El Lissitzky, eine neue, amüsante Art der Ausstellung.¹⁴ Knapp 50 Jahre später (1967) beschrieb der schwedische Maler Öyvind Fahlström die ideale Ausstellung als Vergnügungsstätte. Seiner Meinung nach würden eines Tages zu einem Museum auch Theater, Diskotheken, Meditationsgrotten, Lunaparks, Restaurants, Gärten, Hotelzimmer, Schwimmbäder und der Verkauf von Kunstrepliken gehören¹⁵. Sein damals durchaus visionäres Bild hat heute bereits - zumindest teilweise - Einzug in die aktuelle Museumskonzeption gefunden.

2 Edutainment - die neue Freizeitkultur

Das gestiegene Interesse an kultureller Partizipation unserer Gesellschaft geht auf verschiedene strukturelle Veränderungen zurück. So verfügen die Menschen heute über weit mehr Freizeit als noch vor einigen Jahrzehnten. Arbeit und Freizeit nähern sich quantitativ und qualitativ immer mehr an und in dem Maß, wie die Freizeit zunahm, stieg auch das Volkseinkommen und somit auch die Konsumausgaben pro Kopf. Das verfügbare Einkommen privater Haushalte ist seit den 1950er Jahren kontinuierlich angestiegen und auch wenn man sich momentan mit stagnierenden oder sinkenden Realeinkünften abfinden muss, liegt heute das verfügbare Realeinkommen dennoch um ein Vielfaches höher.

In den vergangenen Jahrzehnten stieg die Zahl der Schüler mit höherwertigem Schulabschluss stetig an, so war beispielsweise in Deutschland im Zeitraum von 1995 bis 2004 ein Anstieg der Abiturienten von 15 % feststellbar. Auch ein wachsendes Kulturangebot, welches weniger auf öffentlich getragene Kulturinstitutionen, denn auf Angebote von Mäzenaten, Sponsoren oder privaten Trägern zurückzuführen ist, trug zu einer wesentlichen Verbesserung für die kulturelle Partizipation bei.¹⁶

Heute dient das öffentliche Museum, welches aus einem pädagogisch-didaktischen Impuls heraus entstand, vielfach als Mittel der Unterhaltung. Aufgrund des ungeahnten Anstiegs der Besucherzahlen, zum Teil aufgrund des Massentourismus, müssen sich Museen laufend anpassen, um Überfüllungen entgegenzuwirken und andererseits ihre ureigensten Qualitäten nicht zu verlieren. Idealerweise sollte das Museum als Unterhaltung dieselbe Art Staunen und Entzücken evozieren, wie die ersten, damals privaten Museen der Renaissance. Freizeitvergnügen kann eine willkommene Alternative zum Museums-Mausoleum sein.

»Erlebniswelten wie Museen, Zoologische Gärten, Science Centers, Brandlands oder Themenparks können eine Vielfalt interessanter Lernerfahrungen eröffnen. Sie können - mit ganz anderen Möglichkeiten als die Schule - Erlebnisse, Experimente und andere Lernmöglichkeiten inszenieren, Spaß an Eigenaktivität mit interessanten Informationen oder überraschenden Erkenntnissen verbinden, Einblicke in Wirtschaftszusammenhänge und Arbeitswelt vermitteln.«¹⁷

Ganz allgemein betrachtet, befindet sich die Institution Museum momentan in keiner leichten Position. Gerade jetzt muss sich das Museum neu strukturieren, um den neuen Anforderungen gerecht werden zu können. Der Direktor des Hauses der Kunst in München, Christoph Vitalis, vertritt beispielsweise die Ansicht, dass immer noch ein deutliches Ungleichgewicht zwischen den so genannten Bewahrern und den Neuerern herrscht. Erstere fühlen sich aufgrund der Veränderungen in der Gesellschaft in die Defensive gedrängt. Den Reformern wird nachgesagt, dass sie die Gewichtung des Inhaltlichen zu Gunsten einer publikumswirksamen Präsentation gerne vernachlässigen und nur einen Rummel um des Rummels willen veranstalten.

Eine grundsätzliche Frage besteht sicherlich darin, ob das Museum auch weiterhin nur jenen Schichten der Bevölkerung verständlich und zugänglich sein soll, die sich schon immer ohne Probleme darin zurechtgefunden haben, oder ob es nicht notwendig ist, die Besucherbasis entscheidend zu verbreitern, um so zu einer öffentlichen Akzeptanz des Museums als eine allgemeine, in der ganzen Gesellschaft verankerte Institution zu gelangen. Vitali spricht hierbei von einer Demokratisierung des Museums. Das Museum muss demnach alle Kräfte mobilisieren, um eine breite Öffentlichkeit mit ihrem Interesse und ihrer Sympathie an sich zu binden, um nicht ein Getto zur Erbauung der Bildungseliten zu werden.

Nach Ansicht von Vitali sei zum Abbau der Schranken, welche immer noch viele Menschen von einem Museumsbesuch abhalten, beinahe alles erlaubt. Dabei spricht er sich auch nicht gegen Veranstaltungen im Museum oder gar Museumsfeste aus. Jedoch lässt er anmerken, dass das Museum »kein Disneyland der Oberflächenreize, sondern der Ort der ungestörten und intensiven

Betrachtung und Auseinandersetzung«¹⁸ sein soll. Genaues Hinsehen soll dem Besucher nicht abgenommen, sondern nur erleichtert werden. Die museale Darbietungsform bietet aufgrund ihrer kuratierten Präsentation den großen Vorteil einer präselektierten Informationsvermittlung, die einen gezielten Überblick verschaffen kann. Gerade über die Auswahl und die Art der Präsentation kann ein breiterer Zugang zu den Sammlungsinhalten ermöglicht werden. Das Museum sollte von seiner traditionellen Sakralität befreit werden, da es nicht nur einer Bildungselite gehört, sondern allen Menschen und es deshalb auch für alle jederzeit zugänglich sein muss. Will man ein Museum im guten Sinne desakralisieren, so muss man vor allem um eine Zugänglichkeit kämpfen, die vergleichbar ist mit Theatern, Konzertsälen, Kinos und Bibliotheken.

»Das Museum muss ein selbstverständlicher Aufenthaltsort wie das Kino oder die Kneipe sein [...]«¹⁹

Mit dieser Forderung spricht Vitali sicherlich eine sehr optimistische Sichtweise aus, dennoch ist feststellbar, dass sich die gesellschaftliche Akzeptanz und vor allem die Nutzung von Museen deutlich verändert haben. Tendenzen, wie sie von Vitali angesprochen wurden sind bereits heute erkennbar, auch wenn das Museum seine Sakralität vermutlich nie vollständig ablegen wird. Bedenklich sollte allerdings die Tatsache stimmen, dass es schon seit sehr langer Zeit Anregungen in Fachkreisen gibt, die Museumslandschaft an die Bedürfnisse der modernen Gesellschaft anzupassen, und die real erfolgten Veränderungen nur sehr langsam einsetzen. Bereits Anfang der 70er Jahre gab es konkrete Vorstellungen, wie ein Museum der Zukunft organisiert sein sollte, und dennoch beharren viele Institutionen noch auf ihrer traditionellen Organisationsstruktur. So meinte beispielsweise deutsch Literaturwissenschaftler, Klaus Doderer, zur Frage über die Zukunft des Museums, dass die Museen, um in Gegenwart und Zukunft bestehen zu wollen, an der Aufgabe nicht vorbeikommen, ihrem Publikum das rein rezeptive, passive Genießen abzugewöhnen. Die Besucher müssen provoziert und aktiviert werden.



Abb. 78: Technisches Museum, Wien.



Abb. 79: Haus der Musik, Wien.

»Das Museum von morgen - so meine ich sagen zu sollen - müsste ein quicklebendiges Haus mit einem einfallsreich ausgedachten Szenarium, eine zur aktiven und findigen Eroberung anregende Institution sein, in der sich der Mensch selbst begegnet, indem er nicht mehr die Vergangenheit anzuschauen hat, sondern indem er seine eigene Welt suchen soll und finden kann; indem er tätig ausprobiert, welche der ihm vorgestellten Schalen seiner selbst, welche Entwürfe des menschlichen Geistes und welche Landschaften seiner Umwelt ihm gemäß und interessant sind und welche den Generationen vor ihm entsprochen haben [...].«²⁰

Ausstellungskonzeptionen der letzten Jahre lassen eine Tendenz erkennen, welche mehr und mehr in die Richtung der Unterhaltungs- und Freizeitindustrie abzielt. So gerät die Bildungsarbeit immer öfter zu Gunsten großer Events ins Hintertreffen. Im Zusammenhang mit dieser Entwicklung wird häufig der Begriff des Edutainments²¹ / Museotainments genannt. Dies kann durchaus als logische Konsequenz auf die gesellschaftlichen Veränderungen gesehen werden. Die Museen versuchen sich der Informations- und Erlebnisgesellschaft anzupassen.

Eben diese Konsequenz wurde von vielen Fachleuten sehr kritisch beurteilt, da teilweise ein Bedeutungsverlust der Bildungseinrichtung Museum befürchtet wird, weil das ursprüngliche Ziel der Bildung und der Wissensvermittlung nicht zu einer Art Freizeitpark verkommen darf. Doch gerade die Kommerzialisierung der Museen und damit verbunden auch der Kultur droht die Art der seichten Vermittlung zu fördern.

Es gibt aber auch andere Stimmen, welche dem Edutainment großes Potential zuschreiben. Der Besucher ist staunender Rezipient und zugleich auch jemand, der sich sein eigenes Beziehungsgeflecht entwirft und sich in das Gezeigte hinein definiert. Somit übernimmt der Besucher einen aktiven Part in einer bewusst gestalteten Ausstellungswelt. Ziel von Inszenierungen ist es nicht, Staunen zu erzeugen, sondern den Betrachter zum aktiven Handeln aufzufordern (Abb. 78/79). Im Sinne der Präsentation ist das Ziel aller musealen Arbeit nicht das Sammlungsobjekt selbst, sondern das Erlebnis, das es hervorruft.

Mittels Präsentation werden im Museum Inhalte vermittelt, deren primäres Ziel das verstehende Erlebnis ist. Dieses Erlebnis verlangt vom Publikum aktive Beteiligung, eine spezielle Form der emotionalen und wahrnehmenden Aufmerksamkeit. Es ist nicht Aufgabe der Museen, Zerstreuung und Ablenkung zu generieren. Dies obliegt den Freizeitwelten.

»Zerstreuung bringt flüchtige Erregung ohne Tiefe. Freude hingegen kann den ganzen Menschen ausfüllen«²²

Mit der wachsenden Konkurrenz durch andere Freizeitbeschäftigungen und die Vorgabe, finanziell lukrativ zu bleiben, stehen viele Museen vor einem Dilemma. Die selbstbestimmte Lebensart der Besucher verlangt nach einer unterhaltenden Ausstellung, das primäre Ziel der Museen aber ist individuelle Bildung bzw. kulturelle Bereicherung, nicht Unterhaltung. Das darf allerdings nicht so verstanden werden, dass Unterhaltung keinen Platz im Museum findet. Vielmehr existiert eine Art hierarchische Ordnung, wonach sich der Bildungsgedanke vor der Unterhaltung positioniert. Außerdem dürfen Museen nicht mit Unternehmen verwechselt werden, welche sich die Allgemeinheit zur Befriedigung eines Luxusbedürfnisses leistet. Man darf Museen auch nicht mit Anlaufstellen für den Fremdenverkehr gleichsetzen, oder mit Akzidentalien der Wohlstandsgesellschaft. Vielmehr sind Museen das Resultat einer einmaligen Kulturleistung. Aus diesem Grund unterliegen sie auch anderen Gesetzen als jenen der Ökonomie des Produzierens und Verteilens, der Wirtschaftlichkeit, des Austauschs, Verbrauchens und Ersetzens. Hierzu meint beispielsweise Friedrich Waidacher²³:

»Fehler und Unterlassungen im Bereiche der Kultur machen sich nicht immer sofort bemerkbar, sondern oft erst nach Generationen, also wann es längst zu spät ist. Noch dazu haben Museen ein sehr zähes Leben. Den meisten, die im Stich gelassen werden, geht es wie Schildkröten, die zu Hause in einem Schuhkarton gehalten werden und Jahrzehnte hindurch nichts anderes tun, als unbemerkt langsam zu sterben.«²⁴

Außer Frage steht, dass Museen rentabel sein müssen. Schließlich werden sie von der Gesellschaft für die Gesellschaft erhalten. Friedrich Waidacher spricht dabei aber von einer moralischen Rentabilität. Seiner Meinung nach muss es sich lohnen, Museen zu besitzen und sie zu betreiben. Ihre Rentabilität darf nicht in den Kategorien wirtschaftlichen Gewinns und Verlustes gemessen werden, da Museen ein untrennbarer Teil des Gedächtnisses der Menschheit und damit auch ein unveräußerliches Element unserer Identität sind.

Der Begriff *Erlebnis* wurde zum Modewort und Leitthema der letzten Jahrzehnte. Zuerst wurde der Erlebniskonsum von der Freizeitforschung entdeckt. Die Freizeitbereiche Tourismus, Kultur, Sport, Spiel und Unterhaltung zeichnen sich aus durch Erlebniswerte, nach denen immer mehr Menschen suchen. In der Freizeitforschung prognostizierte beispielsweise der Zukunftswissenschaftler, Horst Opaschowski²⁵, bereits in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts den Trend zu einer Erlebnisorientierung des Lebens, was als eine Weiterentwicklung der passiven Konsumorientierung der 60er und 70er Jahre zu verstehen ist. Das Leben soll nun aktiv erlebt werden und dies zeigt sich sehr deutlich in einem Wandel der Wertvorstellungen und der Lebensorientierung der Menschen. Es entsteht der Begriff der *Erlebniszeit*, der den Wunsch nach Zeit zum verstärkten, intensiven und bewussten Leben und zur Entwicklung eines eigenen Lebensstils beschreibt.

»Früher waren Religion und Kirche für Heilsversprechen und Paradiesvorstellungen zuständig. Heute und in Zukunft sorgt eine mächtige Freizeitindustrie für Glücksversprechungen, Traumwelten und künstliche Paradiese.«²⁶

Die neu entstandene Freizeitkultur greift bestimmend in Bereiche des Alltagslebens ein. So entscheidet beispielsweise der Freizeitwert einer Stadt / Region über die Attraktivität für Arbeitskräfte. Vielerorts wird die massenhafte Verwertung von Kultur kritisiert, wobei allerdings auch angemerkt werden muss, dass Kultureinrichtungen grundsätzlich stets Freizeit- und Erlebnisstätten waren. Nun hat sich aber ein Wandel eingestellt, da die zuvor lediglich privilegierten Schichten offen stehenden Einrichtungen jetzt auch für eine breite

Bevölkerungsschicht zugänglich gemacht wurden, nachdem Geld und Zeit nicht mehr alleine Privilegien einer zahlenmäßig kleinen Bevölkerungsschicht sind.

Das Entstehen einer Freizeitkultur trägt wesentlich zur Entmythologisierung des traditionellen Kulturverständnisses bei, da so einer breiten Bevölkerungsschicht die Schwellenangst vor Kultur genommen wird. Der Unterhaltungswert prägt jetzt die neu entstandene freizeitorientierte Erlebniskultur. Bildungskultur wird zur Unterhaltungskultur und der Gruppenerlebnisscharakter entstaubt die Kultur und macht sie lebendiger.

»Die neue Erlebniskultur ist leichter, unterhaltsamer und gegenwartsnäher. Während die Hochkultur nach dem subjektiven Empfinden der Bevölkerung für die Zukunft »bildet«, lebt Erlebniskultur im Hier und Jetzt. [...] Erlebniskultur ist gegenwartsbezogen (»aktuell«) und gleichermaßen personen- und sozialorientiert (»menschlich«). Die Hochkultur wird vom Sockel geholt, aber nicht gestürzt; sie lebt weiter in der Erlebniskultur. Und auch die Erlebniskultur wird ernst genommen - nur mit dem Unterschied, daß man ihr den Ernst nicht anmerkt, weil er nicht anstrengend und langweilig, sondern unterhaltsam und erlebnisreich ist.«²⁷

So forderte bereits Walter Benjamin in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts mehr Jahrmarkt als wissenschaftliche Nüchternheit in den Ausstellungen, denn »nicht gelehrter sollen sie die Ausstellungen verlassen, sondern gewitzter«.²⁸

Ein großes Problem vieler Museen ist, dass sie in ihrem Herangehen an ihre Ausstellungsräume und ihre Sammlungen viel zu ernst agieren. So wünscht sich beispielsweise der Museologe Kenneth Hudson²⁹ bei Museen vielmehr den Blick des Poeten, der dort lacht oder weint, wo er Respekt haben sollte und dort seinen Gefühlen freien Lauf lässt, wo er seine Gefühle unter Kontrolle halten, oder gar keine Gefühle haben sollte. Dadurch eröffnet sich eine Einsicht auf Zusammenhänge zwischen Dingen, welche meist als isoliert oder andersartig gesehen werden.

»Wenn es, wie ich glaube, die wichtigste Aufgabe des Museums ist, den Erfahrungshorizont seiner Besucher zu erweitern und sie dadurch als menschliche Wesen zu verbessern, so muß es grundsätzlich in dichterischer und nicht in wissenschaftlicher Weise vorgehen.«³⁰

Er sieht die Museen in der Pflicht, seinen Besuchern die Möglichkeit zu geben, völlig frei auf das, was sie sehen reagieren zu können. Friedrich Waidacher geht dabei sogar noch einen Schritt weiter und meint:

»Die meisten Menschen genießen es, frei und zwanglos wie bei einem Schaufensterbummel durch ein Museum zu gehen. Ob sie dabei etwas lernen oder nicht, kümmert sie überhaupt nicht.«³¹

Nach Ansicht von Kenneth Hudson sind didaktische Museen so absurd und unmöglich wie didaktische Fernsehsendungen. Ebenso wenig wie Fernsehen oder Vorträge eignen sich Museen nicht als Lehrmittel, sind aber ein wirksames Mittel zu Erzeugung von Stimmungen und zur Änderung der Einstellung.

»Ein Museum kann durchaus in Menschen den Wunsch wecken, etwas zu lernen, es kann eine vorhandene Aversion gegen ein bestimmtes Wissensgebiet neutralisieren helfen, aber es kann nicht belehren.«³²

Worauf Hudson hierbei hinzielt ist die Unterscheidung zwischen einem *Lernort* und einem *Ort für Belehrung*. Ein Museum sollte nicht als Ort der Belehrung verstanden werden, da es seiner Meinung nach »die vornehmste Aufgabe von Museen ist [...], die Beobachtungs- und Empfindungsfähigkeit zu steigern, und nicht, Gelehrte zu erzeugen.«³³ Auf diese Weise sollte das Bewusstsein der Menschen geschärft und ein differenzierter Blick geschult werden, um das alltägliche Leben kritisch beobachten und bewerten zu können. Aufgrund einer zu großen Ernsthaftigkeit der Museen denken die Besucher kaum daran, über den ihnen gebotenen Informationshorizont hinwegzusehen um so neue Sichtweisen erlangen zu können. Nach Ansicht von Kenneth Hudson sind viele Museen schlichtweg überintellektualisiert. Mit diesem Problem haben viele Museen weltweit zu kämpfen. Die gesellschaftliche Akzeptanz der Institution

Museum hat sich im Laufe der Zeit stark verändert, jedoch hinken die Museen selbst dieser Veränderung noch hinterher. Das Museum muss mehr leisten, als nur Ausstellungsort zu sein. Es muss als Ort der Begegnung und Ort der privilegierten Raumerfahrung genutzt werden können und auch Menschen im Museum müssen mehr sein, als nur Besucher. Museen sind immer noch viel zu sehr auf die Ausstellungen fixiert und viel zu wenig darauf, was in den Ausstellungen passiert, beziehungsweise was dort passieren könnte. Um dem Besucherinteresse zu genügen, werden die Ausstellungen im Takt der Eventkultur immer sensationeller und schnelllebiger. Lediglich Vorträge und Führungen flankieren die Ausstellungen und eben dies hält das Publikum passiv. Der Zustand passiver Neugierde sollte durchbrochen werden, allerdings gibt es dazu von den Museen nur wenig Impuls, da diese viel zu sehr ihre eigenen Anliegen zu vertreten suchen und eine aktive Beteiligung des Publikums nicht anstreben. Die Seite der Besucher stellt immer noch jene der Konsumenten dar, die Seite der Museen jene der Organisatoren. Museen schützen nicht nur ihre Objekte, sondern auch sich selbst als Institution vor dem Einfluss von Laien, welche ihre Autorität möglicherweise untergraben könnten.

Im Lauf seiner Geschichte hat sich das Museum immer wieder verändert und es wird sich auch weiter verändern. Schließlich ist das Museum nach Ansicht des deutschen Kunsthistoriker und Medientheoretiker, Hans Belting, selbst nie besser als die Gesellschaft, die es trägt.³⁴ Museen legen seiner Meinung nach immer noch zuviel Rechtfertigung, zuviel Verteidigung und zuviel Beklemmung an den Tag, und rechnen stets nur mit Besuchern, die Eintritt bezahlen und Kataloge kaufen. Um als modernes Museum bestehen zu können, müsste hier eine neue Beziehung zwischen Museum und Publikum einsetzen. Das Publikumsverhalten hat sich im Laufe der Zeit grundlegend gewandelt und verlangt jetzt nach mehr Beteiligung. Der Wunsch nach aktiver Partizipation ist ein Charakteristikum der modernen Freizeitgesellschaft, auf den die inszenatorische Präsentationsweise der Museen zu reagieren versucht. Die moderne Gesellschaft ist auf der Suche nach einer Institution, in der sie aktiv teilhaben kann, und hierbei bleiben in Museen noch viele Wünsche unerfüllt.

3 Besucherforschung als Lösungsansatz für moderne Museen?

Spricht man über Museen, spricht man stets von *Besuchern*. Nach Ansicht von Kenneth Hudson impliziert dieser Begriff aber immer noch etwas Passives. Selbst Bibliotheken sprechen von Benutzern und nicht von Besuchern. Nach seinem Verständnis wäre der Begriff »Museumsnutzer« weitaus angebrachter, da der Gang ins Museum als etwas Aktives betrachtet werden muss.³⁵

Die Museologie als wissenschaftliche Disziplin existiert seit etwa 100 Jahren, jedoch hat sie erst seit kurzem Gehör im aktuellen Museumsdiskurs gefunden. Oftmals wird sie ignoriert, oder auch nur argwöhnisch beäugt. In der Vergangenheit hat die Museologie allerdings eine Vielzahl äußerst hilfreicher Untersuchungen unternommen, welche nach und nach auch zur Umsetzung gelangen. Bereits 1935 veröffentlichte beispielsweise der amerikanische Psychologe Arthur W. Melton Forschungsergebnisse, welche bis dato erst von wenigen Ausstellungsmachern berücksichtigt wurden. Er untersuchte das Verhalten von Besuchern in großen Museen und schenkte dabei ihrer Aufenthaltsdauer und ihrer Bewegung in der Ausstellung besondere Beachtung. Demnach hält sich ein durchschnittlicher Besucher nicht mehr als neun Sekunden vor einem Objekt (in kleineren Museen 12 - 15 sec.) auf. Nachdem sie einen Ausstellungsraum betreten haben wenden sich 75 % der Besucher nach rechts, und bewegen sich im Raum gegen den Uhrzeigersinn. Der Ausgang besitzt eine magische Anziehungskraft, da viele direkt auf ihn zu gehen, sobald sie ihn bemerken, ohne sonst noch überhaupt etwas anzusehen.³⁶ Derartige Untersuchungen wurde lange Zeit von Ausstellungsgestaltern nicht beachtet. Erst in jüngster Zeit wurde der Besucherforschung als Thema der Museologie eine bedeutende Rolle zugeschrieben. Für den Historiker Hermann Schäfer³⁷ stellt Besucherforschung beispielsweise eine der größten Herausforderungen an die Zukunft der Museen dar.³⁸

Das Museum wird meist als demokratische Institution betrachtet, welche grundsätzlich Allen und Jedem offen steht. Der vielerorts zitierte Spruch »Museen sind für alle da« findet aber sehr oft keine Übereinstimmung mit der



Abb. 80: Portier des British Museum, 1840.

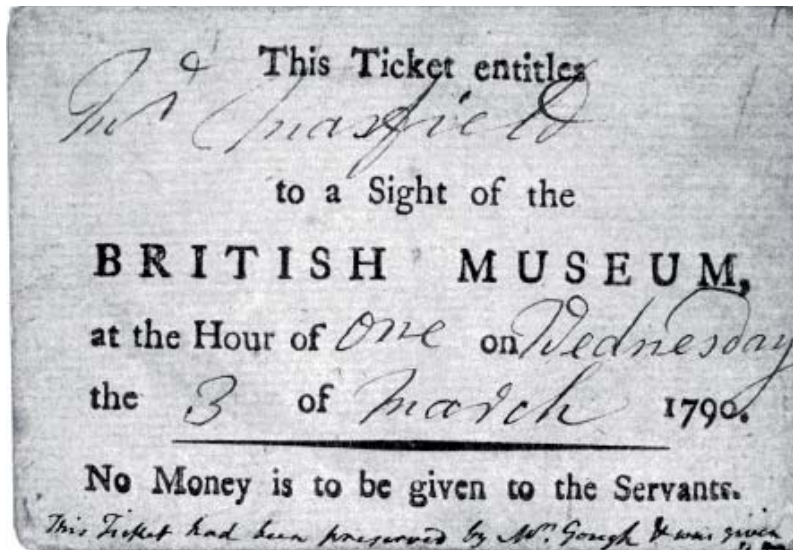


Abb. 81: Einlassticket, datiert auf den 3. März 1790, 13 Uhr.

Realität, da sich die Museen doch meist auf einen ganz bestimmten Typus Mensch ausrichten, welcher sich deutlich vom Durchschnittsmenschen, der sicherlich die Mehrheit von *alle* darstellt, klar unterscheidet. Seit der Entstehung öffentlicher Museen war ihre Entwicklung von einer wachsenden Demokratisierung gekennzeichnet. Der Grundgedanke öffentlicher Museen als Institutionen der Bildung konnte aufgrund des limitierten Zugangs nicht erfüllt werden. Mit der Öffnung des British Museum für die Öffentlichkeit (15. 01. 1759) sollte neben den Akademischen Besuchern, als auch der breiten Öffentlichkeit Zugang zur Sammlung ermöglicht werden. Aus Furcht vor einem großen Besucheransturm und einer damit verbundenen Schädigung der Sammlung, wurde von Beginn an eine Zugangsbeschränkung mittels Besuchertickets eingeführt. Beim Portier des British Museum³⁹ musste hierzu ein Ticket beantragt werden, welches wiederum an einem anderen Tag abgeholt werden konnte (Abb. 80/81). Der Zutritt zum Museum war zeitlich reglementiert. Die auf dem Ticket vermerkte Zeit musste exakt eingehalten werden. Besucher wurden anfangs lediglich in Fünfergruppen durch die Sammlung geführt, wobei der Rundgang sehr schnell erfolgte, um den Weg für die Folgegruppen freizuhalten. Zu Beginn war das Museum nur von 9 bis 16 Uhr geöffnet. Eine Öffnung am Wochenende war nicht vorgesehen, was zur Folge hatte, dass die arbeitende Bevölkerung trotz der prinzipiellen Öffnung des Museums für die Öffentlichkeit, kaum Gelegenheit hatte, das British Museum zu besuchen. Und so lag während der ersten 20 Jahre nach der Öffnung des British Museum für die Öffentlichkeit die jährliche Besucheranzahl lediglich bei 10.000.⁴⁰ Der Besuch der Sammlung war grundsätzlich der Öffentlichkeit gestattet, jedoch musste der Besucher dieselbe Kleidervorschrift befolgen wie beim Besuch des Königshofs.

Der Louvre dagegen wurde als Resultat der Französischen Revolution 1789 an das Volk übergeben und war sogleich der Öffentlichkeit zugänglich.

Größtenteils waren Museen des 18. Jahrhunderts nur einer Elite zugänglich. Erst im späten 19. Jahrhundert wurden die großen Museen wirklich öffentlich, was die Besucherzahlen deutlich belegen. So stieg die Besucherzahl der Londoner Nationalgalerie im Zeitraum von 1938 bis 1979 von anfangs 628.548 auf 2.577.723 Besucher jährlich.⁴¹ Trotz der stetig steigenden

Besucherschicht bleibt die Frage, ob es sich dabei wirklich um eine fortschreitende Demokratisierung handelt, oder ob dies nur ein Ergebnis der immer größer werdenden Mittel- und Oberschicht ist.

In der Debatte um die demokratische Seite des Museums wird häufig ein idealisiertes Bild entworfen, welches sich mit der Praxis nur sehr schwer vereinigen lässt. Zwar gibt es eine Vielzahl von Bestrebungen, eine möglichst breite Besucherschicht zu einem Gang ins Museum zu verleiten, doch finden diese nur sehr selten Zustimmung, weder auf Seiten der Museumsverantwortlichen, noch auf Seiten der potentiellen Besucher. Mit den Mitteln der Besucherforschung soll nun versucht werden, Defizite aufzudecken und bestehende Strukturen zu überdenken. Hierbei könnte die Schilderung eines fiktiven Museumsbesuches, welcher auf Probleme, die häufig in Museen auftreten, aufmerksam macht, einen leichteren Zugang zur Problematik der Besucherforschung ermöglichen. Viele Besucher haben oft Schwierigkeiten, die Güte einer Museums- oder Ausstellungspräsentation zu messen und allzu oft wird ein Museum nicht aus Gründen der Bildung oder der Erfreuung besucht, sondern aus Gründen, welche mehr dem guten Ton, der Bildungspflicht oder dem gesellschaftlich - sozialen Druck unterliegen. Der deutsche Informationswissenschaftler, Gernot Wersig⁴² versuchte in seinem Buch *»Die Lust am Schauen, oder müssen Museen langweilig sein? Plädoyer für eine neue Sehkultur Museumsforschung«* anhand eines fiktiven Museumsbesuches auf verschiedene Probleme hinzuweisen, welche häufig beim Besuch von Museen auftreten.

»Dem großen wuchtigen Gebäude näherst Du dich mit Ehrfurcht. Schon auf dem Weg dorthin - natürlich mußt Du zu Fuß gehen, das Gebäude liegt ein wenig abseits, Du sollst Dir Zeit nehmen - kannst Du Dich auf das einstimmen, was Dich erwartet: die Kunst der Großen dieser Welt, gegenüber denen Du Dir staunend klarmachen darfst, wie klein Du doch bist angesichts dieser Götter und jener, die ihnen dienen; oder die Zeugnisse ferner Länder, Völker, Geschichten, die Du zwar nicht verstehst, aber deutest als Kuriosa oder was? Oder große Tiere, die sicherlich einmal eine Bedeutung gehabt haben, oder

alte Maschinen, für die es längst bessere gibt. [...] Je näher Du dem Gebäude kommst, desto beklemmender ragt es vor Dir auf mit seinen hohen Mauern, den Fenstern, die keinen Blick hineinlassen sollen, den sandsteingrauen Fassaden, die Ernst gebieten. Der Eingang, obwohl eigentlich sehr groß, ist nicht auf den ersten Blick zu finden, die Tafel mit dem Namen und den Öffnungszeiten ist von vornehmer Zurückhaltung. Es gelingt Dir dann doch, das hohe schmiedeeiserne Tor aufzudrücken, so spürst Du bereits die Notwendigkeit von Mühe und Anstrengung, die Dich erwarten. Natürlich eine hohe Eingangshalle, nur spärlich erleuchtet, das hohe Gefühl, im Tempel des vollkommenen Anderen zu sein, umhüllt Dich schon jetzt. Hier ist es allen peinlich, die Bedingungen dieses Lebens eindringen zu lassen. Auch Du gibst sie aufatmend mit Deinem Eintrittsgeld und der Garderobe ab, steckst sie mit der Eintrittskarte in die Tasche. Von nun an wird das Leben dezent sein, und vorwitzige Wächter, rücksichtslose Besucher oder unverschämterweise dort Arbeitende werden bei Ablehnung der sich hinzugeben Habenden zu tadeln sein als Störer der Andacht. [...] In einer [Vitrine] liegen alle Bücher, einige wie zufällig aufgeschlagen, andere mit dem Einband nach oben. So ein Buch [...] kommt Dir tot vor, wie es so daliegt, nicht in die Hand genommen werden kann, ungeblättert bleibt. Dies alles ist alt und tot, so ist Geschichte, spürst Du, und Dich schaudert. Aber das Tote hört nicht auf. In anderen Sälen findest Du tote Tiere, ausgestopft, in Flaschen, auf Regalen, in Vitrinen. Du nimmst das Leben mit Deiner zurück-erhaltenen Garderobe wieder auf und kaufst doch noch einen Katalog, vielleicht, damit man Dir glaubt, daß Du Du warst, vielleicht auch in der Hoffnung, doch noch einiges zu verstehen. [...] Du wirst über Deinen Museumsbesuch erzählen, Dich an einzelne Objekte erinnern oder sie erfinden und Dich in Deiner Beflissenheit sonnen. Auf dem Weg vom Museum wirst Du Dich in einem seltsamen Zwiespalt befinden: All diese Sammlungen, all diese Objekte müssen eine Bedeutung haben, die auch noch dadurch unterstrichen wird, daß sie so

neutral, so für sich sprechen sollend dargestellt sind, daß unterstellt wird, jedermann könne mit ihnen etwas anfangen. Du konntest das nicht und schämst Dich dafür, fühlst Dich denen, die das können - und davon muß es ja viele geben, sonst würde man es ja nicht so machen - unterlegen. Aber eigentlich fandest Du es langweilig, doch nur, wenn Du ganz ehrlich bist.«⁴³

Auch wenn dieser fiktive Museumsbesuch ein wenig überspitzt geschildert ist, trifft er doch Kernaspekte, welche bei der Analyse von Besucherströmen immer wieder zu Tage treten. Die beiden Autoren Petra Schuck-Wersig und Gernot Wersig entwickelten aus ihren Untersuchungen eine Klassifizierung in Alltagsmenschen und Museumsmenschen. Nach Ansicht der Autoren steckt in jedem Menschen ein Teil von Beidem, lediglich in unterschiedlicher Gewichtung. Aufgrund der Öffnungszeiten von Museen darf der Museumsmensch keiner Vollzeitbeschäftigung nachgehen, auch sollte er im besten Falle keine Kinder haben, da ein Museumsbesuch mit Familie meist zum Spießbrutenlauf wird. Zwar werden Kinder als zukünftige Besucher gerne willkommen geheißen, jedoch nur, wenn sie sich auch wie zukünftige Besucher benehmen. Der Drang zum Anfassen, zum Experimentieren, zum lautstarken Kommentieren widerspricht sowohl den Ordnungsvorstellungen des Aufsichtspersonals, als auch den Vorstellungen anderer Museumsmenschen. Die Aneignung von Wissen muss sich in einem wohlgeordneten Rahmen abspielen und die Dinge sollen in mehrfacher Hinsicht distanziert betrachtet werden.

Der Alltagsmensch versucht mit Dingen, welche sein Interesse wecken, sogleich Kontakt aufzunehmen. Er eignet sich sein Wissen praktisch an, indem er eben die Distanz zwischen sich und dem Anderen überwindet. Der Museumsmensch hingegen begründet diese Distanz in der Notwendigkeit zur Objektivität. Ausgestellte Objekte haben eine Bedeutung und diese Bedeutung verpflichtet zum Kritikverzicht, das Bedeutende ist hinzunehmen als das, was es ist. Dementsprechend begnügt sich der Museumsmensch auch mit einer Objektivität schaffenden Beschreibung, wie Titel, Entstehungszeit, Material.⁴⁴ Dem Alltagsmenschen ist derartige Objektivität fremd, geradezu unheimlich. Wenn er sich schon mit etwas beschäftigt, dann plagt ihn in der Regel ein enorm

hoher Wissensdurst, wobei sich seine Fragen häufig auf sehr alltägliche Dinge beziehen. Auch im Fragen zeigt sich ein komplett unterschiedlicher Zugang zur Aneignung von Wissen im Vergleich zwischen Alltagsmensch und Museumsmensch. Das aktive Fragen, welches nicht nur Kinder an den Tag legen, ermöglicht einen sehr einfachen Zugang zu neuem Wissen. Möglicherweise ist dies ein Grund, weshalb Kindermuseen auch bei den Eltern eine besondere Beliebtheit erfahren. Im Rahmen des Kindermuseums sind andere Fragen, auch banale Fragen möglich, welche andersorts häufig aus Scheu nicht gestellt werden.

Der Museumsmensch hält Distanz zu den Objekten und bleibt meist beim vorgeschriebenen Rundgang. Er schätzt das Museum als einen Ort der Ruhe und der Besinnung. Informationen nimmt er dankend auf, jedoch fühlt er sich bei Aufforderungen zur Stellungnahme oder gar zum Widerspruch oft verunsichert.

Der Alltagsmensch hingegen eignet sich sein Wissen auf anderem Wege an. Er überwindet die Distanz, stellt Fragen, ist spontan. Er will unterhalten werden, sucht Freude und Erlebnis auch im Museum. Ehrfurchtsvolles Staunen findet sich bei ihm eher selten, stattdessen ist er daran gewöhnt, seine Ansprüche zu äußern und fragt nach dem *Wozu*.

Eben dieser Alltagsmensch hält mehr und mehr Einzug in den alltäglichen Museumsbetrieb und auch gerade deshalb hat sich die Vorstellung vom Museum als klassischem Museumstempel und verstaubten Lernort gewandelt. Die Freizeitgesellschaft hat auch die Museen entdeckt und diese müssen nun auf den Rückgang der humanistisch-kulturellen Bildung und die wachsende Dominanz des Bildes gegenüber dem Wort reagieren. Wenn Museen bestehen wollen, müssen sie sich den neuen Erwartungen der Gesellschaft stellen und sich auch als Teil der Freizeitgesellschaft präsentieren.

Bei der Konzeption des Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland in Bonn wurde bereits großer Wert auf die Besucherforschung gelegt. Das Haus sollte speziell für neue Besuchergruppen angelegt werden, um eben Menschen einen Zugang zu ermöglichen, welche sonst nicht zu typischen Museumsbesuchern zu zählen sind.

»Das Haus der Geschichte versteht sich als öffentliches Forum. Es spricht eine neue Besuchergruppe, die »Alltagsmenschen« auf vielfältige Weise an und fordert sie zur Auseinandersetzung mit der Zeitgeschichte auf.«⁴⁵

Schon bei der Ausschreibung für den Wettbewerb wurde gefordert, dass ein Haus entstehen sollte, welches mit den traditionellen Barrieren des Museums bricht. Es sollte ein öffentlicher Ort im reinsten Sinn des Wortes entstehen, um so einen Ort historisch demokratischer Reflexion schaffen zu können. Um dem Wunsch, speziell ein neues Besucherspektrum ansprechen zu können, gerecht zu werden, entschied man sich schon sehr früh für den Einsatz neuer Medien und konzipierte von Anfang an interaktive Ausstellungen. Von Experten zuerst belächelt, stellte sich bereits nach sehr kurzer Zeit großer Erfolg ein. Eine kontinuierlich durchgeführte Besucherbefragung ermöglicht dem Haus der Geschichte eine sehr differenzierte Justierung der laufenden Ausstellungskonzeption, denn nur mit Hilfe einer kontinuierlichen Nachkontrolle kann ein erfolgreiches Museumskonzept bestehen. Prägend für das Haus der Geschichte in Bonn ist das besonders große Interesse an der Meinung der Besucher. Mit der konsequenten Orientierung des Hauses der Geschichte an den *Alltagsmenschen* wurde ein zentraler Baustein für dessen Erfolg in Deutschland und Europa gelegt. Eine hohe Attraktivität für viele unterschiedliche Besuchergruppen entsteht aus einer auf die Wünsche der Besucher abgestimmten Ausstellungsgestaltung, welche sich von den elitären Bildungstempeln und den verstaubten Kunstkammern so weit als möglich entfernt. Adäquate und informative Lernanreize, guter Service und spektakuläre Begegnungen mit Originalen, dies sind Anforderungen an einen modernen Museumsbetrieb, welche speziell an die Wünsche einer breiten Besucherschicht angepasst werden müssen.

Die amerikanische Museumsspezialistin Judy Rand stellte mit ihrer »Visitors Bill of Rights« einen Katalog mit besucherorientierten »Grundrechten« auf. In der Übersetzung von Simone Mergen sollten diese kurz zitiert werden⁴⁶:

- Service - »Befriedigt meine einfachsten Bedürfnisse« (schneller, einfacher, leicht zu findender Zugang zu sauberen, sicheren und behindertengerechten Toiletten, zu Gastronomie, Sitzgelegenheiten und auch zu den Ausstellungen.)
- Orientierung - »Macht es mir einfach, mich zurechtzufinden!« (Man will immer wissen, wo man ist. Eindeutige Hinweisschilder, gut durchdachte Raumplanung und einfache Wegführung.)
- Zugehörigkeit - »Heißt mich willkommen!« (Freundliche, hilfsbereite Mitarbeiter. Unterschiedliche gesellschaftliche Gruppen wollen sich im Museum zuhause fühlen.)
- Genuss - »Ich möchte mich unterhalten!« (Besucher wollen sich wohl fühlen und nicht auf unerwartete Hindernisse (unverständliche Angebote, unklare Texte, beschädigte Ausstellungsstücke) stoßen. Dies erzeugt Frustration, Langeweile und Verwirrung.)
- Geselligkeit - »Ich will Zeit mit Familie und Freunden verbringen!« (Besucher wollen gemeinsam mit Freunden, Familie etc. die Ausstellung besuchen, über sie diskutieren und Erfahrungen austauschen. Ausstellungen sollen hierzu eine Bühne bieten.)
- Respekt - »Akzeptiert mich, wie ich bin und mit meinem Wissensstand!« (Besucher wollen nicht von oben herab behandelt werden, oder gar für dumm verkauft werden.)
- Kommunikation - »Helft mir verstehen und lasst mich zu Wort kommen!« (es wird klare, genaue und ehrliche Information erwartet. Besucher wollen Fragen stellen und auch zu Wort kommen.)
- Lernen - »Ich möchte Neues erfahren!« (Besucher kommen, um etwas Neues zu lernen. Jeder aber lernt auf unterschiedliche Weise. Museen sollten herausfinden, wie Besucher lernen und deren Wissen und Interessen richtig einschätzen.)
- Angebote - »Lasst mich selbst auswählen, lasst mich entscheiden!« (Besucher wollen selbstbestimmt agieren, Dinge berühren, sich frei und ungehindert bewegen.)
- Kompetenz - »Gebt mir Anreize und Aufgaben, die mir liegen!« (Besucher



Abb. 82: Interactive Bar, Ars Electronica Center, Linz.



Abb. 83: CAVE, Ars Electronica Center, Linz. Hier können mehrere Personen gleichzeitig in die virtuelle Dimension eintauchen.

wollen Erfolge verbuchen. Eine breite Auswahl von Möglichkeiten - nicht zu schwer, nicht zu leicht - entspricht der Spannbreite von Fähigkeiten.) - Erholung - »Helft mir, mich erholt und belebt zugleich zu fühlen!« (Das Ziel und Erfolgsergebnis jeder Ausstellung: Besucher nehmen konzentriert und engagiert teil, es macht ihnen Spaß, die Zeit bleibt stehen und sie fühlen sich mehr als wohl...)

Museen sind Anlaufstelle für Menschen mit unterschiedlichsten Interessen, Vorbildungen und Informationsbedürfnissen. Gerade wenn man versucht, einer möglichst breiten Besucherschicht gerecht zu werden, ist es wichtig zu erkennen, dass die Bedürfnisse der Besucher nicht fixiert sind, sondern vielmehr eine diffuse Struktur aufweisen. Einen derart weit gefächerten Wissensstand kann kein Museum allein mit Ausstellungsobjekten decken. Der Einsatz von audiovisuellen und interaktiven Informations- und Kommunikationsmedien versucht, die zum Verständnis der Objekte erforderlichen Informationsebenen zu bündeln. Durch den Einsatz interaktiver Medien ist eine unterschiedliche Informationsvertiefung je nach Interesse und Wissensbedarf möglich (Abb. 82/83). All dies geschieht mit der Hoffnung, dem rezeptiven, passiven Verhalten der Besucher entgegenzuwirken. Allerdings darf nicht davon ausgegangen werden, dass durch die Nutzung zusätzlicher Medien die Kluft zwischen Gestaltungsabsichten und Besucherorientierung zwangsläufig geschlossen wird.

Der Schluss liegt nahe, dass eine derart mediatisierte Kommunikation, mit der die modernen Museen ausgestattet sind, als Massenkommunikation bezeichnet werden kann. Der Rezipient hat keinen direkten Einfluss auf Inhalt oder Gestaltung und darüber hinaus ist die Information nicht personal ausgerichtet, sondern auf Merkmalskombinationen, welche sich auf unterschiedliche Kategorien von Menschen beziehen, zugeschnitten.

Generell besteht die Wirkung von massenkommunikativen Situationen darin, im Kopf des Betrachters bereits vorhandene Inhalte zu evozieren. Nur in Ausnahmefällen lässt sich ein vorweg kalkuliertes und zielgerichtetes Programm beim Betrachter durchsetzen.

Auffallend ist, dass der massenkommunikative Aspekt bei Museen umso stärker zum Tragen kommt, je diffuser die Ziele der Besucher sind. Bei sehr zielgerichteter und spezifischer Nutzung der Inhalte kommen massenkommunikative Elemente nur vereinzelt vor.

Auf Grundlage kommunikationstheoretischer Vorgaben lassen sich eine Reihe wahrscheinlicher Lernvorgänge bei Museumsbesuchern prognostizieren.⁴⁷

- Mehrfachbesucher lernen Verhaltenssicherheit in einer symbolisch-kulturellen Umgebung. Das heißt, sie bewegen sich sicherer im Museumskontext und erlangen eine geschärfte Aufnahmefähigkeit für ästhetische, historische, wissenschaftliche u.a. Objekte. Vermittelt wird somit weniger konkretes Wissen, als eine Verstärkung des Bewusstseins an der Teilhabe an abendländischen Kulturtraditionen.
- Emotionen tragen dazu bei, Objekt-Images besser zu speichern. Diese Objekt-Images können bei späterer, direkter Kommunikation mit gleich gesinnten Menschen als Fokus für die Aufnahme und Weiterentwicklung zusätzlicher Information dienen. Ausstellungsbezogene Effekte beginnen folglich nicht mit dem Betreten des Museums und enden bei dessen Verlassen, sondern können bereits viel früher einsetzen und auch noch weit über den Museumsbesuch hinaus durch Kommunikationsprozesse im Freundes- und Bekanntenkreis weiterentwickelt werden.

Das Fehlen einer medialen Unterstützung führt aber dennoch meist dazu, dass Ausstellungsobjekte im geistigen Dunkel bleiben.

Unsere Realität wird über die Art der Inszenierung in den Massenmedien bestimmt, weit weniger von Tatsachen oder realen Nachrichten. Dieser Zusammenhang wird als Medienwirklichkeit bezeichnet. Unter Medienwirklichkeit versteht man eine konstruierte Zeichenwirklichkeit, die andere Wirklichkeiten zu repräsentieren bzw. zu rekonstruieren versucht.

Der Diskurs um die Medienwirklichkeit wird häufig mit den vier Schlagworten Medienverbund, Vernetzung, Multimedialität und Interaktivität zusammengefasst. Speziell im Museum kommt dem Medienverbund eine sehr große

Bedeutung zu. Hierbei werden auf unterschiedlichste Weise verschiedene Medien miteinander verbunden, von den klassischen bis zu den modernen. Speziell die neuen Medien (Audio und Video) hatten anfangs im Museum einen schweren Stand, da ihnen zuerst keine entsprechende Bedeutung zugemessen wurde. Heutzutage ist aber keine Ausstellung mehr vorstellbar, welche ohne den Einsatz moderner Medien auskommt. Der Einsatz interaktiver Medien birgt ohne Frage eine sehr große Chance für die Museen. Hermann Schäfer versucht dies folgendermaßen zu verdeutlichen:

»Ich höre und ich vergesse, ich sehe und ich erinnere mich, ich tue es und ich verstehe es.«⁴⁸

Untersuchungen haben gezeigt, dass ein erheblich höheres Maß an Lern- und Erfahrungsbereitschaft erzielt wird, wenn Besuchern die Möglichkeit gegeben wird, selbst Fragen auszuwählen, welche sie gerne beantwortet hätten. Die individuelle Mitbestimmung von Fragen trägt zu einem gesteigerten Aufnahmeinteresse bei.

Eine logische Konsequenz der Multimedialität ist die Auflösung klarer Institutionsgrenzen. Veraltete Bildungs- und Wissensgrenzen müssen überwunden werden. Kenneth Hudson spricht in diesem Zusammenhang von Museen für Menschen und nicht für Themen, indem die Häuser nicht auf akademischen Disziplinen, wie etwa Biologie, Archäologie oder Ethnologie aufbauen, sondern auf Interesse.

Die moderne Besucherforschung beschäftigt sich speziell auch mit jenen Personen, die zum Teil der Nichtbesucher gehören. In etwa 30 - 40 % der Menschen in Deutschland besuchen zumindest einmal jährlich ein Museum oder eine Ausstellung. Doch was bewegt die restlichen 60 - 70 % dazu, dem Museum fern zu bleiben? Wo liegen die Interessensschwerpunkte der Nichtbesucher. Welche Vorstellungen haben sie von Museen und Ausstellungen. Wie könnten die Nichtbesucher zu einem Gang ins Museum motiviert werden? Derartige Fragen stellen eine besonders große Herausforderung an die Besucherstruktur der modernen Museen dar. Sie führen zu einer gesellschaftspolitischen Diskussion, welcher sich die Museen auf keinen Fall verwehren

dürfen. Natürlich sind alle Fragen nicht sofort zu beantworten, doch muss man sich auf sie in Zukunft einstellen und aus diesem Grund sollten diese Fragen auch von den Museen weitaus offensiver diskutiert werden als bisher.

4 Die Rolle der Architektur in der Museumslandschaft

Veränderte Ausstellungskonzepte und verschiedene sozialpolitische Positionen zum Museum verlangten auch nach einer baulichen Umsetzung in den Museumsbauten. Konzeptionelle Veränderungen des Museums betreffend den Inhalt, die Funktion oder den Nutzen spiegeln Veränderungen in Gesellschaft und Kultur wider, die wohl keine andere Architekturgattung so zeigt wie der Museumsbau. Im Folgenden soll nur kurz auf die geschichtliche Entwicklung der Bauformen des Museums eingegangen werden und stattdessen mehr auf die aktuelle Situation und mögliche Ausblicke für zukünftige Entwicklungen hingewiesen werden.

Die Museen des späten 18. und 19. Jahrhunderts zeigten sich ganz im Sinne ihrer traditionellen Vorbilder im Gewand neo-klassizistischer oder gotischer Bauten. Die ersten öffentlichen Museen versprühten den Geist von griechischen und römischen Tempeln, Renaissancepalästen oder mittelalterlichen Kirchen. Das Museum präsentierte sich als Monument, einer Tradition verpflichtet, die ihre Wurzeln in der Antike, bei den Tempeln der Musen suchte. Die architektonischen Gesten der Bauten aus dem 18. und 19. Jahrhundert transportierten vielerorts einen Aspekt von Exklusivität, eben in dem Stil in welchem sich auch die Museen ihrer Benutzerschaft präsentierten. Sogar moderne Museen fühlten sich weiterhin dieser Tradition verpflichtet. Beispielsweise unterschied sich die Nationalgalerie in Washington (John Russell Pope, 1937 - 1941, Abb. 85) kaum von der Architektur Schinkels von 1800. Der Gedanke des monumentalen Gebäudes ist bis weit ins 20. Jahrhundert verbreitet. So schreibt Frank Lloyd Wright zum Guggenheim Museum, dass ihn das Design des Gebäudes weit mehr an einen Tempel in einem Park nahe einer Straße erinnert, denn an ein profanes Geschäftsgebäude. Seiner Meinung nach glich das Museum mehr einem Tempel für Erwachsenenbildung, denn einem



Abb. 84: Gegenüberstellung Parthenon und British Museum im selben Maßstab.



Abb. 85: Nationalgalerie, Washington. (John Russel Pope, 1937 - 1941)

profitorientierten Unternehmen.⁴⁹ Der Rückgriff auf eine historisierende Architektursprache versucht einen Aspekt von Exklusivität zu erzeugen.

»Architektur ist immer Verkörperung und Versinnbildlichung der geistigen Situation ihrer Zeit«⁵⁰

Im Gegensatz zum traditionellen Gedanken des Museums als Tempel tritt mit dem frühen 20. Jahrhundert jetzt ein Konzept in Erscheinung, das den Museumsbau als Schaumuseum betrachtet. Passanten wird die Möglichkeit gegeben, ähnlich wie bei Warenhäusern, Teile der Ausstellung vom Außenraum aus zu betrachten.

Die klassischen Museumsbauten befanden sich meist auf einer Art Sockel mit einem vorgelagerten Garten in Distanz zur Straße. Mit der Eröffnung der *Whitechapel Art Gallery* in London (Abb. 86) änderte sich erstmals die Beziehung zum Straßenraum. Die Hauptfassade grenzt, wie alltägliche Bauten auch, direkt an den Straßenraum an. Keine Plattform erhöht den Museumsbau, keine beeindruckende Treppenanlage führt zum Haupteingang. Die Ausstellungen wurden direkt im Eingangsbereich arrangiert. Kulturelles »window-shopping« konnte damit ermöglicht werden.

Das Brooklyn Museum⁵¹ war ursprünglich mit einer neo-klassizistischen Treppenanlage ausgestattet (Abb. 87). Mitte der 1930er Jahre wurde aber beschlossen, diese wieder zu entfernen und anstelle dessen den Eingangsbereich direkt an die Straße zu platzieren (Abb. 88). Die dabei entstandene große Lobby diente in Folge für temporäre Ausstellungen. Auf diese Weise wurde versucht, das Image des Tempels aufzubrechen, zu Gunsten der Besucherschaft, da die Ausstellungen näher zum Besucher gebracht werden konnten. Im Verlauf gingen manche Museumskonzepte sogar noch weiter und verlagerten Ausstellungen partiell in den öffentlichen Raum. So zeigte beispielsweise im Jahr 1972 der Louvre in der Metro Station St. Augustin Arbeiten von zeitgenössischen Bildhauern und Malern. Die Skulpturenausstellung der 36. Biennale in Venedig (Sommer 1972) verteilte sich über die ganze Stadt. Der Skulpturengarten vor dem Hamarsjold Plaza in New York beherbergte großformatige Skulpturen. Im Herzen von Tel Aviv wurde im Sommer 1972 das »Museum in the



Abb. 86: Whitechapel Art Gallery (links), London. (Charles Harrison Townsend, 1897 - 1901)



Abb. 87: Brooklyn Museum, New York. (McKim, Mead, & White, 1885 - 1897) Abbildung ca. 1920.



Abb. 88: Eingangssituation des Brooklyn Museum nach 1934. (Abbildung von 1987)

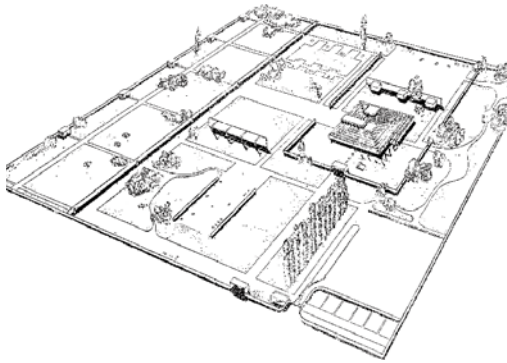


Abb. 89: Mundaneum;
Museum für Zeitgenössische Kunst, Paris.
(Le Corbusier, 1931)



Abb. 90: Guggenheim
Museum, New York. (Frank
Lloyd Wright, 1956 - 1959)



Abb. 91: Neue Nationalga-
lerie, Berlin. (Ludwig Mies
van der Rohe, 1965 - 1968)

street« eröffnet, welches auf Ständerwänden Malerei im öffentlichen Straßenraum präsentierte.

Die programmatischen Veränderungen in den Museen der 1970er Jahre ließen das Konzept des reinen Ausstellungsraums überholt scheinen, denn zum Aspekt der reinen Betrachtung gesellte sich der Gedanke eines kulturellen Zentrums, welches Raum zum Arbeiten, Studieren und Lernen bieten sollte. Parallel dazu begann in den 70er Jahren die neue Kommunikationstechnik in den Museen Einzug zu halten. All diese Neuerungen verlangten eine Anpassung der räumlichen Struktur der Museen. Der Bereich der Eingangszone gewinnt immer mehr an Bedeutung und der Bedarf an administrativen Einrichtungen steigt an.

Das klassische Museum des 19. Jahrhunderts ist geprägt von einem System aus Räumen, Galerien und Rotunden. Räume für neue Bedürfnisse finden in den klassischen Bauten teilweise nur schwer beziehungsweise häufig keinen Platz. Aus diesem Grund kam es zu vielen Erweiterungsbauten der klassischen Museen. Im Museum des 19. Jahrhunderts standen die für Kunst reservierten Räume zu jenen, die der Erschließung dienen, etwa im Verhältnis von neun zu eins. Heute ist das Verhältnis eher eins zu zwei, d.h. nur etwa ein Drittel des gesamten zur Verfügung stehenden Raumes dient dazu, Kunst auszustellen.⁵²

Die Architektur der modernen Bewegung wollte visionäre Vorschläge für zukünftigen Museumsbau schaffen. Le Corbusier schlug dazu erstmals 1929 das *Mundaneum* bzw. das Museum mit unbegrenztem Wachstum (*Musée de Croissance illimitée*, 1939) vor (Abb. 89). Darin sah er Erweiterungsmöglichkeiten in einer Verlängerung bzw. Ausweitung bestehender Abfolgen. Frank Lloyd Wrights *Guggenheim Museum* in New York (1943 - 1959) greift diesen Grundgedanken wieder auf, fügt aber einen großen zentralen Raum hinzu (Abb. 90). Le Corbusiers Vorschlag für das Mundaneum war zu streng und darüber hinaus fehlte ihm das, was auch die Museen des 18. und 19. Jahrhunderts nicht hatten, nämlich ein Raum der es erlaubte die Ausstellung in ihrer Gesamtheit zu erfassen bzw. die Möglichkeit zu verschiedenen Wegen mit Verbindungsräumen anstelle eines aufgezungenen Weges.

Mies van der Rohe hingegen propagiert einen bewegten Raum mit der

Möglichkeit zur Flexibilität unter einem Dach und konnte in der neuen Nationalgalerie in Berlin (1962 - 1968) diesen Gedanken vollständig realisieren (Abb. 91). Die Idee von einem Behälter, in dem die Möglichkeit für einen flexiblen Weg durch die Ausstellung und auch Flexibilität in der Positionierung der Ausstellung gegeben ist, findet man im Centre Pompidou in Paris realisiert.⁵³

Museen der neuen Generation sind geprägt von einer zunehmenden programmatischen Komplexität, welche die neutralen homogenen Strukturen ebenso wie die traditionellen, ausschließlich auf Ausstellungsräumen basierenden Museumssysteme verneint. Der Mythos vom flexiblen Raum wird mehr und mehr eingeholt von der Tendenz, ein System von Räumen, insbesondere bei Kunstmuseen wieder einzuführen. Museen sind längst nicht mehr nur Orte an denen Kunst aufbewahrt und gezeigt wird. Darüber hinaus finden dort Restaurants, Büros, Vortragssäle, Computerräume, Bibliotheken, Räume für Angestellte, Läden, Cafeteria, etc. Platz. All dies hat Auswirkungen auf die Architektur.

Aus heutiger Sicht mag die Forderung von Oyvind Fahlström aus dem Jahre 1968⁵⁴ als prophetisch aufgefasst werden, denn trotz ihrer provokativen Wirkung in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts hat sie heute schon nahezu in allen Museen Einzug gehalten. Die große Frage bleibt allerdings, ob im Museum die Lust und das Vergnügen überhaupt einen Platz finden.

Die Anfänge des neuzeitlichen Museums standen ausdrücklich im Dienste der Unterhaltung. Man betrachte nur die Absonderlichkeiten, Raritäten und Kuriositäten in den Kunstkammern der Fürstenhöfe zu Zeiten der Renaissance. Erst mit der Aufklärung entwickelte sich das Museum zum Bildungsort, als Institution der Aufklärung und Belehrung. So darf man nicht vergessen, dass der heutige Ruf nach mehr ›lockerer Kost‹ und verstärkter Eventplanung durchaus an eine sehr alte Tradition anknüpft, auch wenn dieser Trend eine Abkehr von einem Museumsbegriff bedeutet, welcher seit dem späten 18. Jahrhundert seine Gültigkeit besaß. Der Schweizer Kunsthistoriker und Architekturtheoretiker, Stanislaus von Moos, versucht vier Lösungsansätze für eine moderne Museumstypologie zu liefern:⁵⁵

1. Das Museum als umgenutztes Baudenkmal
2. Das ›offene‹ Museum (Typus Loft / Kunsthalle)
3. Das Museum in Gestalt der traditionellen Raumflucht (Enfilade)
4. Das Museum als Architekturspektakel und als ›Attraktion‹

Die Umnutzung eines bestehenden Gebäudes ist im Museumsbetrieb eine relativ häufig angewandte Praxis. Neben den großen Museen (Vatikan und Louvre - Umnutzung königlicher und fürstlicher Paläste) sind auch viele bedeutende Kunstmuseen (Musée d'Orsay, Hamburger Bahnhof, Deichtorhallen, Tate Modern) in ehemaligen Industriebauten untergebracht (Abb. 92).

Das offene Museum, lange Zeit als der Inbegriff der Flexibilität betrachtet, wird manchmal auch als Raum ohne Eigenschaft gesehen. Als demokratisch, publikumsfreundlich, Schwellenangst abbauend wurde das Centre Pompidou bei seiner Eröffnung gefeiert (Abb. 93). Ganz konnte sich das 20. Jahrhundert aber nie von dem Prinzip der geschlossenen Raumflucht lossagen (Abb. 94), was sich auch am Beispiel des Centre Pompidou ablesen lässt, welches gegen Ende des Jahrhunderts einer Überarbeitung unterzogen wurde und in den konturlosen Räumen des Centre Pompidou traditionalistische Einbauten angeordnet wurden.

Lange Zeit wurde gerade von Künstlern der Grundgedanke des *white cube* gefordert. Dies mag eine Reaktion auf die rasant gestiegenen Museumsneubauten ab Mitte des 20. Jahrhunderts sein. Als sich die Wirtschaft erholt hatte und Zeit und Geld für Kultur, Kunst und Architektur aufgebracht werden konnte, entstand eine Vielzahl von Museumsbauten, die wiederum für die Architekten beinahe jene Bedeutung wie früher die Kathedralen erhielten. Den Schutzhäusern der Kunst, Kultur und Technik wurden Pflichten übertragen, die keineswegs nur mit der Bewahrung, Pflege und Erschließung des Ausstellungsguts zu tun haben.

»Museen müssen kompensieren, was den Städten Leids getan worden ist. Museen sollen ihnen das Flair kultureller Aufgeschlossenheit verleihen, das Investoren anzieht. Museen haben für kommunale Identität zu sorgen wie einst die Kathedralen. [...] Seitdem die Städte mit



Abb. 92: Typus umgenutztes Baudenkmal. Hamburger Bahnhof, Berlin. Seit 1987 Kunstausstellungen. (Friedrich Neuhaus und Ferdinand Wilhelm Holz, 1846 - 1847)



Abb. 93: Typus offenes Museum. Centre Pompidou, Paris. (Renzo Piano, Richard Rogers und Gianfranco Franchini, 1977)



Abb. 94: Typus traditionelle Raumflucht. Neue Pinakothek, München. (Alexander Freier von Branca, 1974 - 1987)



Abb. 95: Typus Architekturspektakel. Guggenheim Museum, Bilbao. (Frank Gehry, 1997)

Rathäusern und Theatern ausreichend versorgt sind, Kirchen kaum noch gebaut werden, Bahnhöfe sich in unterirdische und unsichtbare Einkaufsparadiese verwandeln, ist keine andere öffentliche Bauaufgabe übrig geblieben, die solche Aufgaben übernehmen könnte. Das Museum ist der einzige Ort, in dem Autonomie der Baukunst noch möglich scheint.«⁵⁶

So konnten sie sich beim Museumsbau in einer bis dahin unerreichten Form ausleben, zum Bildhauer werden und das Projekt als Art Selbstverwirklichung empfinden, indem sie die so genannte künstlerische Freiheit in erster Linie auf sich selbst bezogen (Abb. 95). Dies rief Kritik von Seiten der Künstler hervor, deren Werke nun in ein Konkurrenzverhältnis zur sie umhüllenden Architektur gesetzt wurden. Kunst und Architektur lieferten sich einen regelrechten Wettkampf, der speziell im Museumsbau häufig zu Gunsten der Architektur entschieden wurde. Der Maler, Grafiker und Bildhauer Markus Lüpertz⁵⁷ trat in den 80er Jahren vehement gegen die artifizielle Stellung der Architektur ein.

»Es ist notwendig den Unterschied, KUNST und ARCHITEKTUR zu betonen, denn ich glaube, daß die Architektur immer eine eigene Disziplin war, eine arrogante Disziplin, die die Kunst nicht brauchte. [...]Dieser Trend, die Architektur mit Kunst totzuschießen, oder umgekehrt, der Versuch der Architektur, künstlerischer zu sein als die Kunst, ist die Problematik, der wir uns heute gegenüber sehen.«⁵⁸

Heute scheinen sich die Architekten der Brutalität des Kunstwerks zu bedienen, um ihre eigenen elitären, romantischen Vorstellungen verkaufen zu können. Damit wird auch häufig die Tatsache überspielt, dass oftmals die Notwendigkeit für diese Architektur verloren gegangen ist. Ein sehr schönes Beispiel des Kunstbauens stellt für Lüpertz der Museumsboom dar. Er formuliert seine idealisierte Vorstellung eines Museums in folgender überspitzter Form:

»Das klassische Museum ist gebaut, vier Wände, Oberlicht, zwei Türen, eine zum Reingehen, eine zum Rausgehen.«⁵⁹

Dieses einfache Prinzip musste leider der Kunst, genauer gesagt, der Architekturkunst weichen. Eine klare Trennung zwischen Kunst und Architektur gibt es heute nicht mehr, da sich diese Disziplinen verselbstständigt haben.

»Die Architektur sollte die Größe besitzen, sich selbst so zu präsentieren, dass die Kunst in ihr möglich wird, dass die Kunst nicht durch den Eigenanspruch der Architektur, Kunst zu sein, vertrieben wird und ohne - was noch schlimmer ist - dass die Kunst von der Architektur als Dekoration ausgebeutet wird.«⁶⁰

Lüpertz schildert in diesem Zusammenhang ein Gleichnis von einem Prinzen, dessen Geliebte starb. Um sein Unglück zu dokumentieren ließ, er um das Grab einen riesigen Palast bauen.

»Und seinem Schmerz und in seiner Liebe war ihm nur das Feinste und Schönste gut genug, und das Bauwerk wurde zum Schönsten und Herrlichsten im Lande. Nachdem es nun fertig gestellt war, ging der Prinz grübelnd durch diesen Palast, ihn befahl ein Unbehagen, denn es störte ihn etwas, und dann kam er darauf. Ihn störte das Grab. Er ließ es sofort entfernen.«⁶¹

Dieser Wettstreit zweier Disziplinen wurde bis heute noch nicht niedergelegt. Speziell aber im Bereich der Kunstmuseen kommen die Planer der neuen Museumsbauten auf Umwegen wieder auf die Prinzipien der »Schuhschachtek bzw. der Kunsthalle zurück.

Nun bedeutet das allerdings nicht, dass minimalistische Architektur gleichzusetzen ist mit guter Museumsarchitektur. Sehr häufig versucht gerade die minimale Architektur, welche historische Konnotationen auszuklammern versucht, durch eine Art sakraler Aura jene Konnotationen zu kompensieren. Allzu oft stellt sich auch der ästhetische Purismus zwischen Betrachter und Objekt, indem er selbst zum autonomen künstlerischen Thema wird. Andererseits räumen oft expressive oder auch historisierende Bauten in ihrer Komplexität und

Strukturiertheit Freiräume ein, die für die Entwicklung einer eigenen Komplexität hilfreich sind. So gesehen ist die Entscheidung zwischen Museumsbauten, die der architektonischen Hülle eine dienende Rolle zuschreiben und zwischen solchen, bei welchen die Hülle primär sich selbst zelebriert keine Frage des jeweils gewählten architektonischen Idioms, sondern eine Frage der jeweils gegebenen Einstellung zur Aufgabe.

Das Kunsthaus Bregenz stellt möglicherweise die schärfste Zuspitzung des Grundgedankens des *white cube* dar. Es gibt keinen Blick auf den Bodensee, Bar und Shop sind in einem eigenen Gebäude untergebracht, das Dach mit seinem atemberaubenden Blick auf Berge und Bucht bleibt verschlossen. Die äußere Natur bleibt ausgeschlossen um die Utopien der Moderne zu schützen, um Zufälle zu überwinden und das Leben berechenbarer zu machen (Abb. 96).

Die Kunst der Moderne hat sich immer wieder mit der Bildwelt der Gesellschaft und dem Lebensraum der Stadt beschäftigt. Nach dem Einsetzen der technologischen und ökologischen Krise öffnet sie sich auch der Natur und mit der Kunst tun dies auch die Museen. Teile von Parks, Bäumen und Himmel finden sich in Glasbändern der Ausstellungsräume und zeigen so, dass die Grenze zwischen Natur und Kunst visuell beinahe aufgehoben wird (Abb. 97). Der Naturbezug hilft, Psyche und Geist auf das Kunsterlebnis einzustimmen. Die Öffnung der Museen zum städtischen Außenraum hin hat Auswirkungen auf die traditionelle Funktion des Museums. Je mehr sich die Kunst dem Alltag nähert und so aus den gewohnten Grenzen des Museums ausbricht, braucht sie die Definitionsmacht des Museums, die sie als Kunst ausweist. Viele Kunstmuseen greifen auf den traditionellen Architekturkanon zurück, um speziell diese Grenzen weiterhin klar zu artikulieren, andererseits suchen andere Museumstypologien beispielsweise die Auflösung jener klaren Grenzen ganz bewusst. Wie die Ausführungen zur Besucherforschung schon gezeigt haben, ist es für moderne Museen unabdingbar, neue Besuchergruppen anzusprechen und hierzu ist es auch nötig, Zugangsbarrieren aufzuheben. Die Architekten des Haus der Geschichte in Bonn haben in ihrem Entwurf beispielsweise der Straße als öffentlichen Raum besonders hohe Bedeutung zugeschrieben. Im Gegensatz zum klassischen Kunstmuseum, welches Ruhe, introvertierte Räume



Abb. 96: Kunsthaus, Bregenz. (Peter Zumthor, 1994 - 1997)

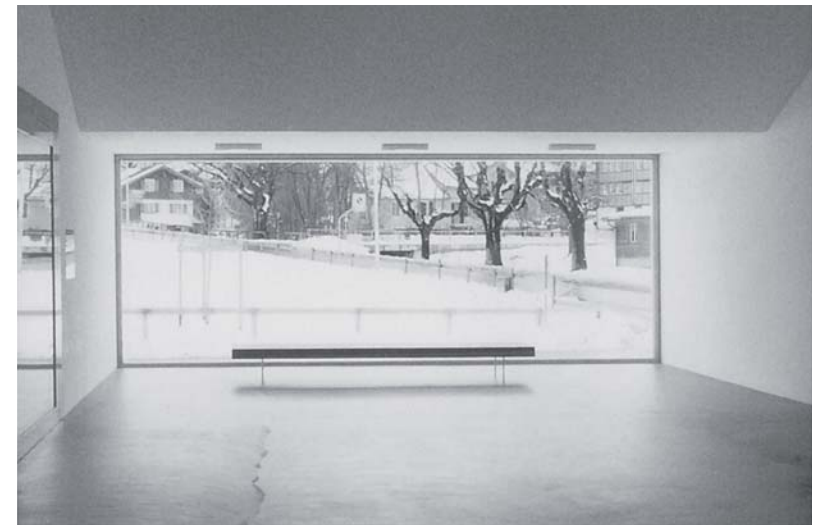


Abb. 97: Museum Liner, Appenzell. (Gigon+Guyer, 1996 - 1998)

auch im Foyerbereich und in der gesamten Architektur sucht, wird im Haus der Geschichte versucht, die Straße als öffentlichen Raum ernst zu nehmen und den öffentlichen Raum mit dem Innenraum des Museums verschmelzen zu lassen. Das Foyer des Museums ist deshalb nicht nur Teil des Gebäudes, sondern auch Teil der Straße, welcher nicht nur von Museumsbesuchern genutzt wird, sondern auch von Passanten.⁶²

Speziell seit Mitte des 20. Jahrhunderts hat die Bedeutung von Museumsarchitektur mehr und mehr zugenommen. Sie wurde Teil einer öffentlichen Diskussion und hat vielerorts zu sozialen Verbesserungen der Stadtstruktur geführt. Der immer schärfer werdende Wettbewerb innerhalb der Städte brachte das Stadtmarketing bzw. das City Branding hervor, was den Blick auf die Stadt weitgehend veränderte, denn nun wurde die Stadt als Produkt oder auch als Marke gesehen. Konsum-, Bildungs-, Kultur-, Freizeit- und Sportangebote verlangen nach einer gestalteten urbanen Landschaft, wobei die Architektur im Zusammenhang mit dem City Branding eine entscheidende Rolle spielt. Mit dem nach der Eröffnung des Guggenheim Museums in Bilbao eintretenden *Bilbao-Effekt* trat erstmals die imagebildende Möglichkeit der Architektur, im Speziellen der Museumsarchitektur, ins öffentliche Bewusstsein. In Folge hatten einige Städte versucht, selbst einen *Bilbao-Effekt* zu erzielen oder gar noch zu übertreffen. Über den Erfolg dieser Bestrebungen lässt sich streiten, unbestritten ist allerdings, dass die Revitalisierung von Stadtteilen durch kulturelle Interventionen eine höhere Stufe erreicht hat.⁶³

Um aber innerhalb des internationalen Standortwettbewerbs weiterhin bestehen zu können, müssen die Städte mittels unterschiedlichster Strategien versuchen, ein attraktives Lebensumfeld zu schaffen. Die Funktion der Museen als Tourismusmagnet, als Identifikationsort oder als Kristallisationspunkt spielt dabei häufig eine entscheidende Rolle.

Der Tourismus wird in vielen Städten durch moderne Museumsbauten kräftig angekurbelt und nun ist Museumsarchitektur bereits selbst Gegenstand von Ausstellungen geworden⁶⁴. Architektonisch gesehen hat sich der Museumsbau zum letzten Reservat architektonischer Phantasien entwickelt. Attraktivität der Bauten wird auch von den Betreibern als oberstes Ziel gesehen und

befreit die Planer meist von einem Nutzenkalkül, welches sonst in der Regel quadratelementweise zu berechnen ist.

Diese neu gewonnene Attraktivität übt unweigerlich enormen Druck auf die übrigen Museen aus, sich ebenfalls neu zu präsentieren. Der Einmaligkeit der Gebäudehülle wird eine immer größere Bedeutung zugeschrieben, je gleichförmiger das Angebot wird, das der Besucher in den Museen der Welt findet. Ausstellungsinhalte und gezeigte Werke ähneln sich zusehends in den großen Museen der Welt und so übernimmt die Gebäudehülle die Aura des Einzigartigen, welche zuvor dem Kunstwerk selbst zugesprochen wurde. Nun mag es sicher ein Extrembeispiel sein, dass das *Jüdische Museum in Berlin* (Abb. 98) bereits von hunderttausend Besuchern besichtigt wurde, bevor die Sammlung in das Haus einzog. Aber auch das *Kunsthaus Bregenz* (Abb. 99) feierte seine Eröffnung mit einer sehr zurückgenommenen Installation von James Turrell, was den Besuchern die Möglichkeit gab, das Gebäude selbst, die seidenglatten Betonwände ehrfürchtig zu ertasten. Mit der hohen Ausführungsqualität und der Kraft der Rauminszenierung drängt sich die Architektur vor die Sammlung.

Im Zuge der Eröffnung der *Stuttgarter Neuen Nationalgalerie* (Abb. 100) scherzte James Stirling: »ohne die leidige Kunst wäre die Architektur noch besser.«⁶⁵ Auch Richard Meier, der Architekt des *Frankfurter Museums für Kunsthandwerk*, soll sich ähnlich erklärt haben.

Für die Aussage »Die Hauptattraktion ist wieder einmal die Architektur selbst«⁶⁶, welche der Architekturkritiker Wolfgang Pehnt bei der Eröffnung des *Groninger Museums*⁶⁷ (Abb. 101) von Alessandro Mendini 1994 tätigte, ist seither wieder und wieder Anlass zur Wiederholung gewesen.

Der Kunst- und Architekturkritiker Bernhard Schulz sieht in der zunehmenden Dominanz der Architektur über die Sammlung ein Resultat der Globalisierung. Museumsbauten haben ihre Rolle als unerreichbare Pilgerstätten verloren, eine immer leichtere Zugänglichkeit für eine immer breitere Masse führt zu einem abnehmenden Erlebnis der Einzigartigkeit des Besuches. Und so versucht sich die Architektur gegen die Einebnung der Unterschiede zu wehren.

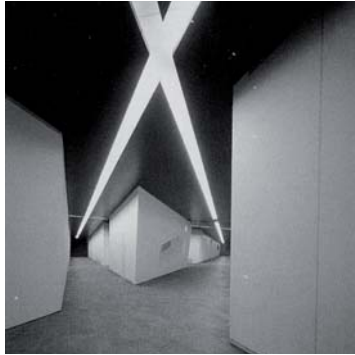


Abb. 98: Jüdisches Museum, Berlin.



Abb. 100: Neue Nationalgalerie, Stuttgart.



Abb. 102: Restaurant Schlossmuseum, Linz.

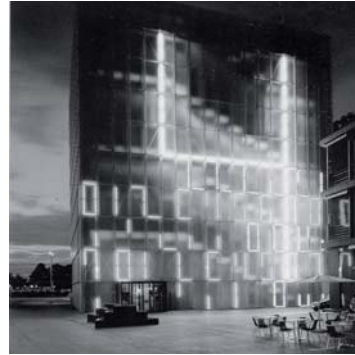


Abb. 99: Kunsthaus, Bregenz.



Abb. 101: Groninger Museum, Groningen.

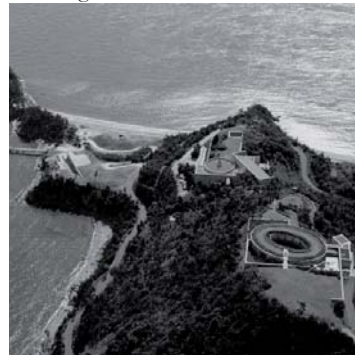


Abb. 103: Haus Benesse, Naoshima.

Für einen Großteil der Besucher stehen dabei nicht einmal die Schauräume im Vordergrund, stattdessen ergibt sich ein einzigartiges Besuchserlebnis auch durch ein wohlgestaltetes Museumsrestaurant (Abb. 102), oder eine besonders harmonische Einbindung in die Landschaft, beispielsweise in Tadao Andos *Haus Benesse*⁶⁸ in Naoshima, Japan (Abb. 103).

Dies alles kann auch als eine logische Konsequenz der veränderten Museumsorganisation gesehen werden. Wie Robert Venturi bereits feststellte, hat sich das Verhältnis von Ausstellungs- zu sonstigen Flächen von neun zu eins beim klassischen Museum des 19. Jahrhunderts in Richtung eins zu zwei bei den Museen des 20. und 21. Jahrhunderts entwickelt. Das Erlebnis der gezeigten Objekte wird überlagert durch den Aufenthalt in der Cafeteria, den Einkauf im Museumsshop oder die Nutzung von Multimediaräumen.

So wird auch die Bedeutung des Erlebnisfaktors Architektur in den Schauräumen immer deutlicher. Diese Position ist zwar nicht neu, man vergleiche das Beispiel der Guggenheim-Spirale von Frank Lloyd Wright, jedoch hat sich die Ausnahme mehr und mehr zur Regel emporgearbeitet. Galten anfangs derartige Räume speziell für Künstler als ungeeignet, lässt sich nun ein neuer Trend feststellen, der zunehmend *in situ*-Arbeiten zeitgenössischer Kunst entstehen lässt, welche den direkten Dialog des Kunstwerks mit der Architektur aufnehmen. So findet eine schleichende Veränderung des Museums vom Reflexionsraum zum Atelier beziehungsweise Produktionsraum statt. Hatte einst Markus Lüpertz über den künstlerischen Ehrgeiz der Architekten gewettert und behauptet, alles was die ausgestellte Kunst brauche seien vier Wände, gutes Licht von oben und zwei Türen, scheinen die Künstler jetzt versöhnlicher mit dem Pluralismus des Museumsbaus gestimmt zu sein.

»Schließlich sind ihre Produktionen, je mehr sie sich verwechselbar dem Leben nähern, auf den Schutz des Museums angewiesen, um als Kunst erkennbar zu bleiben. Nach wie vor liegt die Definition dessen, was Kunst ist und was nicht, beim Museum.«⁶⁹

Um in diesem Zusammenhang noch einmal konkret auf die Rolle der historischen Museen einzugehen, sei angemerkt, dass für ein historisch orientiertes

Haus die Bedeutung der Architektur weit anders zu bewerten ist, als es beispielsweise bei Kunstmuseen der Fall ist. So erhält beispielsweise im historischen Museum die Raumkonzeption, der Raumübergang, die Wegführung oder ganz allgemein die innere Organisation eine viel größere Bedeutung, da in diesem Fall die Architektur als unterstützendes Element für die inhaltliche Auseinandersetzung durch den Besucher fungiert. In Kunstmuseen hingegen muss beispielsweise über eine optimale Belichtung der Objekte hinaus auch für sie ein entsprechender Wirkungsraum zur Verfügung gestellt werden. Raumeindrücke, die Proportion von Objekt zum Raum, die Lichtstimmung, etc. sind hierbei von entscheidender Bedeutung. Die Architektur sollte dabei nur eine rahmende Funktion einnehmen. Im Falle des historischen Museums sollte die Architektur eine inhaltlich begleitende, unterstützende Rolle einnehmen.

5 Kräfterdreieck von Architektur, Politik und Öffentlichkeit

Verbunden mit der verstärkten Bautätigkeit in Folge des Museumsbooms mussten sich die Museen auch immer mehr einer öffentlichen Debatte stellen. Viele respektable Projekte konnten nie realisiert werden, da sie noch vor ihrer Umsetzung einer derart schlechten Lobby ausgesetzt wurden, dass die schlechte öffentliche Akzeptanz bzw. die Ablehnung einen Bau verhinderten.

Allzu oft bleiben die wahren Hintergründe und Schwierigkeiten realisierter Architektur der Öffentlichkeit verborgen. Sie ist stets einem Interessenskonflikt ausgesetzt zwischen der eigentlichen Architektur als Zeichen, als Landmarke, der Architektur im politischen Auftrag und der Architektur im öffentlichen Diskurs. Dieses Interessensdreieck aus Architektur, Politik und Öffentlichkeit nimmt sehr starken Einfluss auf die Realisierung des Projekts. Je nach Bauvorhaben sind die Interessenslager unterschiedlich stark verteilt und gerade bei öffentlichen Kulturbauten stoßen diese drei Lager besonders heftig aufeinander: der hohe Selbstdarstellungswille der Architektur, die große politische Relevanz und das meist sehr hohe Interesse der Öffentlichkeit.

Das *Museum Mönchengladbach*⁷⁰ (Abb. 104) von Hans Hollein war weltweit das erste Projekt, das durch seine neue Museumsarchitektur besonderes öffentliches Interesse hervorrief. Hollein hat mit dem Projekt den kulturindustriellen Typus einer architektonischen Landmarke neu interpretiert bzw. begründet. Ohne Mönchengladbach, so Frank O. Gehry, wäre ein Guggenheim Museum in Bilbao nicht möglich gewesen.⁷¹ Dies bezieht sich einerseits auf die Freiheit des Architekten, einzigartige Architektur im Sinne einer Landmarke zu schaffen und andererseits auf die Initiative und Unterstützung seitens der verantwortlichen Direktoren und Projektmanager.

Im Falle des *Louvre* (Abb. 105) ist es auf die starke Unterstützung eines einzigen Politikers, François Mitterrand, zurückzuführen, dass der große Umbau entgegen aller medialen und politischen Widerstände realisiert werden konnte.

Bisher war die thematische Auseinandersetzung meist von zwei vorherrschenden Positionen bestimmt. Einerseits jene des Architekten als Künstler, der seine Vision umzusetzen wünscht und dabei die Akzeptanz der - seiner Meinung nach inkompetenten - Gesellschaft erwartet und andererseits die Situation, dass repräsentative Bauten einer demokratischen Gesellschaft letztendlich aus Mehrheitsentschlüssen der Bevölkerung zu entstehen haben. Festzustellen ist aber, dass keine der beiden Positionen richtig ist. Vielmehr richtig ist, dass Monumente der zeitgenössischen Architektur dem Kräfterdreieck von Architektur, Politik und Öffentlichkeit ausgesetzt sind.

Ein sehr gutes Beispiel stellt dabei das Wiener *MuseumsQuartier* (Abb. 106) dar, welches unter enorm großen Protesten der Öffentlichkeit, der Medien und der Politik einen sehr langen Weg bis zu seiner Realisierung zurücklegen musste. Bei diesem Beispiel wird auch deutlich, wie groß die Rolle der Medien bei öffentlichen Kulturbauten geworden ist. Unter großem medialem Aufwand wurde gegen eine Realisierung gekämpft. Dem Wettbewerbsentwurf von 1990 folgt ein sehr langer Weg zu den neu überarbeiteten Plänen 1995 und schließlich der Eröffnung des Wiener MuseumsQuartiers im Jahre 2001.

In diesem Fall brachten nicht nur Architekten, Stadtplaner und offizielle Entscheidungsträger ihre Meinung zum Ausdruck, sondern auch Journalisten, Künstler und politische Parteien, Aktionsgruppen und Anrainer.



Abb. 104: Museum Abteiberg, Mönchengladbach.
(Hans Hollein, 1972 - 1978)



Abb. 105: Louvre Pyramide,
Paris. (I.M. Pei, 1985 - 1989)



Abb. 106: MuseumsQuartier,
Wien. (Ortner & Ortner,
1998 - 2001)

Viele Architekten stehen neuerdings vor dem Problem, dass ihre Entwürfe vor einer breiten Masse und einer Vielzahl von Interessensträgern standhalten müssen. Gerade öffentliche Kulturbauten sehen sich heute mehr denn je einer intensiven Debatte ausgesetzt. Der Direktor des Wener *Museums für angewandte Kunst*, Peter Noever⁷², brachte 1993 eine Reihe bedeutender Architekten zur Wiener Architekturkonferenz zusammen und versuchte dort Diskussionsbeiträge zur Frage nach der Zukunft der Architektur zu erhalten. Nach Meinung von Zaha Hadid gibt es dennoch zurzeit einen sehr großen Widerspruch zwischen den grundsätzlichen Interessen der Architekten und den Interessen von Öffentlichkeit und Politik. Ein Lösungsweg kann nur sein, diese Interessen in Einklang zu bringen. Die entscheidende Frage ist, wer das öffentliche Interesse definiert, und dazu muss in vielen Schichten der Gesellschaft angesetzt werden. Dies ist nicht allein von Architekten zu schaffen, sondern muss von Schriftstellern, Philosophen, Filmemachern und Soziologen initiiert werden. Die Verzahnung mit anderen Disziplinen, so Hadid, ist zurzeit der wohl beste Ansatz, die Zukunft der Architektur positiv beeinflussen zu wollen.

Nach Ansicht von Helmut Swiczinsky glauben Architekten bei der Frage, ob sich Architektur einer demokratischen Abstimmung unterwerfen lässt, nicht daran, dass Architektur dazu fähig ist, sich einer additiven Beurteilungsmethode zu unterziehen. Hieraus resultiert jenes Problem, dass die politischen Planungsmethoden nach wie vor auf einer additiven, rein zahlenmäßigen Grundlage funktionieren und es sich somit kein Politiker leisten kann, vier Jahre zu warten, bis eine Architektur durch die Art, wie die Leute sie erleben, ihre Bestätigung findet. Er würde gerne hören, dass die Leute die Vorstellungen der Architekten von der Architektur und dem, was sie darstellen kann, verstanden haben, dass sie diese Vorstellungen in der Architektur selbst wieder finden.

Carme Pinós vertritt die Ansicht, dass die Architekten möglicherweise einen Fehler begehen, wenn sie sich zu sehr darauf versteifen, die Hauptrolle spielen zu wollen, zu sehr eine Architektur der Selbstdarstellung schaffen wollen. Die Architektur sollte stattdessen in eine Kommunikation mit den Menschen eintreten, die von dieser Architektur Gebrauch machen. Dieser Meinung schließt sich auch Steven Hall an indem er meint, dass es wichtig ist, »den

Fragen der Architektur kulturelle, politische und rein menschliche Fragen gegenüberzustellen.«⁷³ Ganz allgemein gesprochen ist ein verstärkter Dialog mit Anderen notwendig.

6 Das Haus der Geschichte als neuer Museumstypus?

Zeitgeschichtliche Museen und Gedenkstätten stellen einen wichtigen neuen Museumstypus dar, der sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelte. Der Begriff der Zeitgeschichte ist bis heute nicht klar umgrenzt und befindet sich noch immer im Wandel.⁷⁴ Heutige zeitgeschichtliche Museen dokumentieren nicht mehr nur die Kriegsführung des 20. Jahrhunderts, sondern erweitern den Begriff des Museums für Geschichte des 20. Jahrhunderts, indem sie die vielschichtigen Facetten der Zeit zeigen.

Die Eröffnung des Haus der Geschichte in Bonn im Juni 1994 hat die Museumslandschaft nach Meinung einiger Fachleute um einen neuen Museumstypus erweitert. Das Haus der Geschichte in Bonn sollte mehr sein als ein klassisches Museum. Es sollte sowohl Ausstellungsraum bieten, als auch als Informations- und Dokumentationszentrum dienen. Mit seinem Angebot als Museum für Zeitgeschichte versuchte es zur aktiven Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit anzuregen.

Für einen Großteil der Bevölkerung stellt die Nachkriegsgeschichte unmittelbar gelebte Vergangenheit dar, welche die Grundlage für deren politische und historische Orientierung bildet. Parallel dazu nimmt allerdings der Anteil jener jungen Menschen mehr und mehr zu, welche die Geschichte nicht mehr aus ihrer eigenen Erfahrung kennen. Die Politikgeschichte bildet hierbei den roten Faden, dem weitere Themen zugeordnet werden, wie zum Beispiel Wirtschafts-, Kultur-, Gesellschafts- und Mentalitätsgeschichte.

Der ehemalige Bundesbauminister der Bundesrepublik Deutschland, Oskar Schneider, meinte zur geforderten Demokratisierung der Architektur:

»Es gibt keine demokratische Architektur. Zu fordern ist aber ein schöpferisches Bemühen, der Demokratie in der Sprache der Archi-

tektur einen maßvollen und würdigen, einen klaren und repräsentativen Ausdruck zu verleihen.«⁷⁵

Ziel des Bonner Hauses war es, den Spagat zwischen Bildungserlebnis und Freizeiterlebnis zu ermöglichen, um so auch eine neue Besuchergruppe ansprechen zu können. Ein Aufbrechen der Grenzen zwischen Innen und Außen und zwischen öffentlich und privat versucht das Geschehen im Inneren des Gebäudes nach außen zu transportieren, um so den potentiellen Besucher bereits vor Betreten des Gebäudes neugierig zu machen. Die Vorgänge im Museum werden klar nach außen getragen und so Teil des öffentlichen Raumes. Ebenso bleibt der Besucher während des Besuches stets in direkter Beziehung zum Außenraum und wird damit nicht von der Außenwelt abgeschottet.

Diese fließenden Übergänge spiegeln sich auch innerhalb der Ausstellungsräume wider. Bei der Auslobung des Architekturwettbewerbs 1985 zum Haus der Geschichte gab es zum damaligen Zeitpunkt noch keine Sammlung, jedoch ein klares inhaltliches Konzept. Das Erscheinungsbild des Gebäudes sollte der Aufgabe gerecht werden, die Geschichte des Landes auszustellen. Die Vermutung liegt nahe, dass speziell in diesem Fall die Museumsarchitektur als Informationsträger und nicht als reine Hülle zu verstehen ist. Womöglich stellt dies gerade im Fall eines derart orientierten Museums eine Lösungsvariante für ein gut funktionierendes Haus dar. Die starke konzeptionelle Auseinandersetzung mit der inhaltlichen Struktur generierte ein Gebäude, welches von seinen Nutzern sehr gut angenommen wird.⁷⁶

Im Ausstellungsbereich werden einzelne Epochen nicht voneinander abgegrenzt, sondern vielmehr zueinander geordnet. Dem Besucher werden Durchblicke ermöglicht, um so Zeitabschnitte rückblickend beziehungsweise vorausschauend betrachten zu können.

Die Idee der Geschichtsdarstellung mit offenem Ende bedarf auch einer ständig wiederkehrenden Aktualisierung der Ausstellung. Diese muss folglich inhaltlich und gestalterisch in relativ kurzen Abständen neu konzipiert werden. Der Gedanke der Thematisierung eines offenen Endes stellte eine Neuerung im Museumswesen dar. Historische Ausstellungen hatten sich bisher meist im

Sinne abgeschlossener Epochen präsentiert. Der Blick zurück in die Vergangenheit ist notwendig, um aktuelle Tendenzen verstehen zu können, dennoch muss ein derartiges Haus darauf bauen, dass die geschichtliche Entwicklung weitergeht.

Oberstes Ziel für die Konzeption des Haus der Geschichte in Bonn war es, ein lebendiges Museum in einer demokratischen Gesellschaft darzustellen. Hierzu muss es zu einer selbstkritischen Betrachtung anregen und Impulse zur Besinnung auf die Entstehungsgeschichte der Gegenwart geben können.

Schon in einem sehr frühen Stadium wurde auf das Potential eines derartigen Hauses, Ort der Selbstreflexion sein zu können, hingewiesen. Das Haus der Geschichte wollte sich von Beginn an von klassischen historischen Museen und auch von Nationalmuseen distanzieren und stattdessen Raum schaffen, in dem eine aktive Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte stattfinden kann. So unterstützte beispielsweise auch Bundeskanzler Helmut Kohl in seinem Bericht der Bundesregierung zur Lage der Nation vor dem Deutschen Bundestag am 27. 02. 1985 die Ziele des zukünftigen Haus der Geschichte.

»Das Projekt selbst ist eine nationale Aufgabe von europäischem Rang. Es geht um die Schaffung einer Stätte der Selbstbesinnung und der Selbsterkenntnis, wo nicht zuletzt junge Bürger unseres Landes etwas davon spüren können - und sei es zunächst auch nur unbewußt -, woher wir kommen, wer wir als Deutsche sind, wo wir stehen und wohin wir gehen werden.«⁷⁷

Der Architektur wurde bei der Konzeption des HdG in Bonn eine besonders große Rolle zugeschrieben, da sie ganz konkret dafür sorgen sollte, dass im neu geschaffenen Gebäude eben jene Räume entstehen können, welche für eine derartige Auseinandersetzung notwendig sind. Der deutsche Germanist und Historiker, Gerhard Mack, spricht in diesem Zusammenhang von einem Kompensationsphänomen im gesellschaftlichen Sinnsystem. Museen stellen für ihn »öffentliche Orte in einer Zeit des Privaten [dar], an denen neben den großen, fragwürdig gewordenen viele kleine, vielschichtig ansetzende und abbrechende Erzählungen möglich werden.«⁷⁸ Das Museum als Ort der

Erinnerung, als identitätsstiftendes Gedächtnis der Kulturgemeinschaft erlaubt es jedem Einzelnen, Bilder für die persönlichen Erfahrungen zu finden, um so eine selbstreflektierte Auseinandersetzung mit Geschichte stattfinden lassen zu können. Unsere Gesellschaft verliert zusehends öffentliche Räume und Orte, an denen man sich noch in Person begegnen kann, da die Erfahrung von Orten, die körperlich besetzt werden können, durch Internet und Bildschirm geschwächt wird.

7 Virtuelles Museum

Nachdem in der aktuellen Debatte um die Planung eines Haus der Geschichte für Österreich immer wieder die Sprache auf ein virtuelles Haus gekommen ist, darf diese Thematik im Zuge dieser Arbeit nicht unbehandelt bleiben. Der Ruf nach einem virtuellen Haus wird zwar häufig eben dann laut, wenn aus finanziellen Gründen auf den Bau eines realen Hauses verzichtet werden soll, aber trotzdem ist in den letzten Jahren ein genereller Anstieg der Präsenz von Museumsangeboten im Internet feststellbar. Bis heute gibt es noch keine klare Meinung dazu, wie ein Museum im Internet gestaltet sein sollte. So erschöpft sich in den meisten Fällen der Auftritt auf eine simple Präsentation der realen Ausstellung in Ausschnitten und Informationen über Öffnungszeiten, Adresse oder Eintrittspreise.

In Expertenkreisen wird die Frage nach einem Museum, welches zur Gänze im virtuellen Raum existiert, heftig diskutiert. Das virtuelle Museum ist sehr stark von seinem Präsentationsmedium, dem Internet, abhängig. Die Veränderungen der Informationstechnologie betreffen somit auch direkt die Stärken und Schwächen des virtuellen Museums.

Fest steht, dass reale Objekte durch digitale Objekte ersetzt werden und das tatsächliche Erleben, die räumliche Atmosphäre verloren geht. Die von Walter Benjamin hervorgehobene Aura fehlt. Andererseits kann durch eine globale Vernetzung problemlos weiterführende Information zu bestimmten Themen angeboten werden. Anlässlich des 50-jährigen Jubiläums der Staatsvertragsunterzeichnung in Österreich hatte beispielsweise das *Technische*

Museum Wien im Jahr 2005 mit der Österreichischen Mediathek eine Online-Ausstellung konzipiert. Die akustische Webausstellung⁷⁹ liefert Informationen zu Wiederaufbau, Alltag und Kultur der ersten zehn Nachkriegsjahre anhand historischer Film- und Tonbeiträge sowie filmischen Zeitzeugeninterviews. Derartige Geschichtskonsumation unterhält, vermittelt aber gleichzeitig immer wieder erstaunliche Einblicke, wie etwa bei wiederkehrenden Politikerausagen zur Opferrolle Österreichs, oder dazu, dass es noch nicht an der Zeit sei, die Vergangenheit aufzuarbeiten.⁸⁰ Die akustische Staatsvertrags-Webausstellung stellt ein positives Beispiel dar, wie digitale Daten der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden können. Die Ausstellung im Internet verschwand auch nicht nach Ende des Jubiläumsjahres, sondern wurde weitergeführt und auch weiter ausgebaut.

Das Deutsche Historische Muserum in Berlin und das Haus der Geschichte in Bonn entwickelten Ende der 1990er Jahre in Kooperation mit dem Fraunhofer Institut für Software- und Systemtechnik eine virtuelle Ausstellung zur deutschen Geschichte von der Gründung des Deutschen Reichs im 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart⁸¹. Mittels Informationstexten, Film- und Tondokumenten sowie 3D-Animationen werden die musealen Objektbestände miteinander verknüpft und vermitteln so ein umfassendes Bild von Geschichte. Während der ersten Jahre zeigte sich, dass die virtuelle Ausstellung *LeMO*⁸² häufig im Schulunterricht verwendet wurde, weshalb in der Folge in Kooperation mit ausgewählten Schulen ein sog. *Kollektives Gedächtnis*⁸³ als Teil der virtuellen Ausstellung aufgebaut wurde. Diese Plattform ermöglicht eine Präsentation persönlicher Erinnerungen und private Objekte. Die Stärken einer virtuellen Ausstellung nutzend konnte hierbei ein zusätzlicher Informationspool geschaffen werden, der über eine simple Onlineverknüpfung der beiden Häuser in Berlin und Bonn hinausreicht. Die starke schulische Nutzung zeigt auch, dass die virtuelle Ausstellung sich gut zu Bildungszwecken einsetzen lässt, da sie ein großes Repertoire an Texten, Bild- und Tonquellen bietet.

Das Medium Internet hat eine Vielzahl von Möglichkeiten und Perspektiven eröffnet, die durchaus neue Wege in der Öffentlichkeitsarbeit und der Wissensvermittlung darstellen können. Die Museen haben sehr schnell bemerkt,

dass es unumgänglich ist, eine Präsenz im Internet anzubieten. Beispielsweise waren 1995 nur fünf deutschsprachige Museen im Internet vertreten. Lediglich sieben Jahre später finden sich bereits über 9000 Museen im Internet. Über das Internetportal *Virtual Library Museum*⁸⁴ bietet sich ein sehr guter Zugang zu vielen virtuellen Museen.

Mit der Virtualisierung von Museen wird nicht nur das Ziel verfolgt, Objekt- und Archivdatenbanken für den virtuellen Besucher anzubieten, vielmehr sollen die Objekte mit der dazugehörigen Information, vergleichbar der Darbietung im realen Museum, den Besuchern näher gebracht werden. Häufig kann durch die Digitalisierung und Verknüpfung mit alternativen Daten ein viel exakterer Zugang zu Ausstellungsobjekten hergestellt werden. Beispielsweise präsentiert eine Applikation der Firma Art+Com aus dem Jahr 2000⁸⁵ eine 12 Meter lange japanische Bildrolle (*Kidai Shōron*) aus dem frühen 19. Jahrhundert (Abb. 107/108). Die mehr als 1000 Figuren, 40 verschiedene Geschäfte und hunderte von Häusern könnten durch herkömmliches Betrachten kaum aufgenommen werden. Durch die Präsentation wird der Inhalt des Originals interaktiv erfahrbar und bietet zusätzliche Informationen zu Religion, Tradition, Mode oder alltäglichen Bedürfnissen des Lebens in Japan um 1800.

In den letzten Jahren hat sich eine Forderung innerhalb der Museologie herausgearbeitet, dass im virtuellen Museum nicht mehr das Objekt, sondern die dazugehörige Information in den Vordergrund gerückt wird.

Parallel zur Bezeichnung virtuelles Museum werden auch Begriffe wie *digitales Museum*, *elektronisches Museum*, *online Museum*, *web-Museum*, *hypermedia-Museum*, etc. benutzt. Doch beschreiben alle diese Begriffe letztendlich dasselbe, nämlich die Museumspräsentation im Internet.

Das Virtuelle Museum kennzeichnet sich durch verschiedene Faktoren:⁸⁶

Digitalisiertes Objekt, Interaktivität, Multimedialität, Orts- und Zeitunabhängigkeit, Internet, Globale Vernetzung, Kontextorientierung, Speicherung von Informationen.

Auffallend ist, dass bei der Vielzahl von Beschreibungen des virtuellen Museums grundsätzlich nur das technische Potential und nicht die inhaltliche Botschaft beleuchtet wird. Das virtuelle Museum wird definiert durch Merkmale,

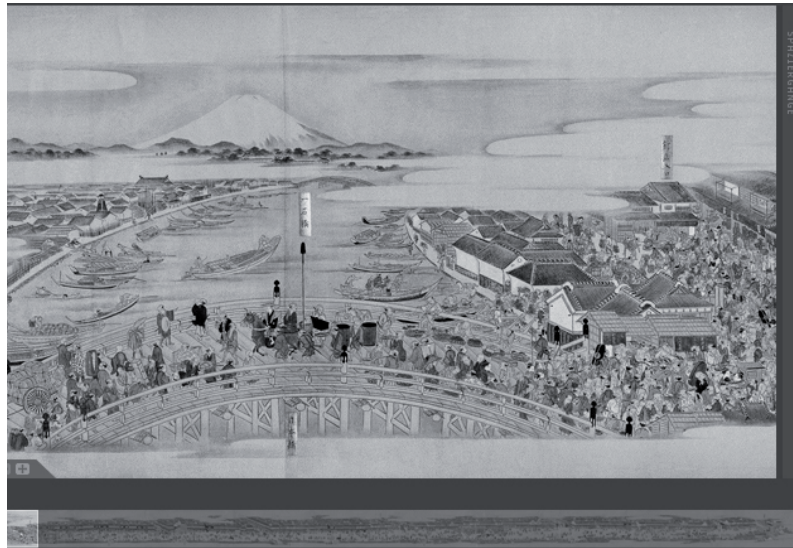


Abb. 107: Kidai Shōron, Detailansicht aus der 12 Meter langen Bildrolle.



Abb. 108: Kidai Shōron, Ausgewähltes Detail mit Textinformation.

welche auch die Neuen Medien generell beschreiben: Interaktivität, Multimedialität, Vernetzung, Flexibilität und Digitalisierung. Das große Potential des virtuellen Museums liegt definitiv in der multimedialen Präsentationsform. Das Hypertextformat bietet mit seiner Vielzahl an Verzweigungsmöglichkeiten neue Chancen der Vermittlung. Der unbegrenzte Speicherplatz erlaubt eine Präsentation von beliebig vielen Objekten, so kann der virtuelle Gang durchs Museum grundsätzlich endlos sein, da der Besucher die Gelegenheit bekommt, von einer virtuellen Ausstellung zur nächsten zu wechseln. Das virtuelle Museum birgt im Gegensatz zum realen Museum aber auch einen entscheidenden Nachteil. Ersteres kann lediglich digitalisierte Objekte ausstellen und gerade für das Museum, das primär dingliche Quellen präsentiert, repräsentiert das authentische Objekt das wertvollste Gut, da die sinnliche Erfahrung authentischer Objekte durch immaterielle Reproduktion nicht ersetzt werden kann.

Das Fehlen des Originals muss aber nicht zwingend nachteilig gesehen werden. So ermöglicht das reproduzierte Objekt eine außergewöhnliche Ansicht des Originals, welche das Original selbst nicht zulassen würde. Und gerade die Verbindung von Objekt und Information - hierzu eignet sich der virtuelle Raum hervorragend - eröffnet völlig neue Wege der Wissensvermittlung. Der Informationsgehalt kann mit dem materiellen Wert des Objekts gleichgestellt werden. So vollzieht sich gerade im virtuellen Museum jene Wende, welche in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts postuliert wurde, nicht mehr das Objekt, sondern die Information ins Zentrum zu stellen. Die Vernetzung im virtuellen Museum ermöglicht ein Gegenüberstellen von Objekten, die sich an räumlich unterschiedlichen Orten befinden. Diese Idee ist nun aber keine Neuerung der Moderne, sondern wurde prinzipiell schon Ende der 1940er Jahre vom französischen Schriftsteller André Malraux⁸⁷ thematisiert. Er meinte damals, dass mittels der fotografischen Reproduktion es möglich wäre, über das reale Museum hinaus ein imaginäres Museum zu besuchen. Kunstwerke aus unterschiedlichen Epochen und diverser Gattungen könnten auf diesem Weg zusammengebracht werden. Die technische Weiterentwicklung und die Digitalisierung von Bildern ermöglicht heute eine relativ einfache Fortführung der Gedanken von Malraux.

Hierbei stellt gerade das Internet eine besonders gute Plattform dar, da mit Hilfe des Hypertextformates und dessen multilinearen Verzweigungsmöglichkeiten völlig neue Wege der Wissensvermittlung eingeschlagen und Informationen somit sehr speziell und nach persönlichem Interesse abgerufen werden können.

Die Begrifflichkeit des virtuellen Museums birgt in der Diskussion Schwierigkeiten, da sie nicht klar definiert ist. So wird häufig bereits von einem virtuellen Museum gesprochen, wenn im Grunde nur ein Werbeauftritt im Internet gemeint ist. Der Terminus des virtuellen Museums sollte nur dann Verwendung finden, wenn auch der Versuch unternommen wird, als Museum zu agieren, oder anders gesagt, wenn die Bildungsfunktion der primäre Beweggrund für den Internetauftritt darstellt. Daher wäre eine eindeutige Trennung in die Begriffe Museumswebsites und virtuelle Museen notwendig.

Museumswebsites stellen ein Marketinginstrument dar und bauen auf einem realen Pendant auf. Sie dienen der Imageverbesserung und der Inszenierung von Erinnerung. Virtuelle Museen dagegen stellen eine eigene Bildungseinrichtung dar und müssen kein reales Pendant aufweisen. Sie dienen der Bewahrung von Erinnerung und sind kontextorientiert einem Bildungsauftrag verpflichtet.

Das virtuelle Museum befindet sich zum heutigen Stand immer noch »under construction«. Aufgaben und Ziele differieren noch zu sehr, als dass ein einheitliches Konzept feststellbar wäre und auch wenn das virtuelle Museum mehr leisten kann als bisher realisiert, besitzt es zu Beginn des 21. Jahrhunderts noch immer visionären Charakter.

Um abschließend noch einmal zum Projekt Haus der Geschichte für Österreich zurückzukommen, sei kurz angemerkt, dass man nicht den Fehler begehen darf, in einem virtuellen Museum die Lösung aller Probleme zu suchen. Es darf nicht vergessen werden, dass bis dato keine zufrieden stellenden Konzepte für den Betrieb eines virtuellen Museums existieren. Wenn beispielsweise Roman Sandgruber, Professor für Wirtschaftsgeschichte an der Universität Linz, schreibt:

»Was Österreich braucht, ist nicht ein neues Gebäude für seine Geschichte, sondern einen virtuellen Ort für deren Präsentation: mit allen Höhen und Tiefen, die die österreichische Geschichte zu bieten hat, aber ohne daß man sich aus dem Haus begeben muß und nach einer langen Warterei an der Kasse auf einem anstrengenden Fußmarsch durch nicht enden wollende Ausstellungssäle nichts sehnlicher als den Ausgang erwartet. Österreich braucht ein virtuelles Museum, das online zur Verfügung steht und von überall abrufbar ist, vom Schreibtischsessel, von der Schulbank oder von der bequemen Wohnzimmergarnitur aus.«⁸⁸

muss darauf hingewiesen werden, dass es sich um einen folgeschweren Irrtum handeln würde, auf eine rein virtuelle Präsentation von Geschichte zu setzen. Die physische Begegnung mit eigener Geschichte kann durch keine virtuelle Inszenierung ersetzt werden. Gerade im Zusammenhang mit sehr persönlichen Themen, wie beispielsweise der jüngsten Zeitgeschichte, darf auf das sensual-ästhetische Erlebnis einer physischen Ausstellung, welches mit Hilfe real gebauter Architektur erzeugt wird, nicht verzichtet werden.

- 1 Gottfried Korff: Die Mitrailleuse als Semiophor, oder: Was im Museum präsent ist. In: O'Brien, Ruairí (Hrsg.): Das Museum im 21. Jahrhundert. Für das Erich Kästner Museum; Dresden; 2007; S. 119.
- 2 Lateinisch: simulacrum (Bild, Abbild, Traumbild, Trugbild); Als Simulakrum wird ein reales Ding bezeichnet, welches einem Anderen ähnlich, oder verwandt ist.
- 3 Sloterdijk, Peter: Museum: Schule des Befremdens; Frankfurter Allgemeine Magazin, Heft 472; 17. 03. 1989; S. 56.
- 4 Xenologie wird als Wissenschaft vom Fremden bezeichnet.
- 5 Belting, Hans: Orte der Reflexion oder Orte der Sensation. In: Noever, Peter (Hrsg.): Das diskursive Museum; Wien; 2001; S. 89.
- 6 Xenophilie: Vorliebe für fremde, unbekannte Dinge.
- 7 Xenophobie: Scheu, oder Furcht vor Fremdem.
- 8 Korff, Gottfried: Speicher und / oder Generator. Zum Verhältnis von Dephonieren und Exponieren im Museum. In: Csáky, Moritz & Stachel, Peter (Hrsg.): Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive. Teil 1: Absage an und Wiederherstellung von Vergangenheit. Kompensation und Geschichtsverlust; Wien; 2000; S. 43.
- 9 Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften IV-1; Frankfurt am Main; 1991. S. 528.
- 10 Der italienische Historiker und Philosoph, Benedetto Croce, lebte von 1866 bis 1952.
- 11 Schäfer, Hermann; Zwischen Disneyland und Musentempel: Zeitschichte im Museum; Dresden; 1995. In: Museumskunde Band 60/1995 Heft 1 - 3; Dresden; 1995; S. 29.
- 12 Fellmann, Ferdinand: Einleitung. In: Croce, Benedetto: Die Geschichte auf den allgemeinen Begriff der Kunst gebracht; Hamburg; 1984; S. XIV.
- 13 Croce, Benedetto: Die Geschichte auf den allgemeinen Begriff der Kunst gebracht; Hamburg; 1984; S. 17.
- 14 Newhouse, Victoria: Wege zu einem neuen Museum. Museumsarchitektur im 20. Jahrhundert; Ostfildern-Ruit; 1998; S. 190.
- 15 Ebd.
- 16 Nach Rombach Julia: Trendsetter oder Traditionshüter. Die Zukunft der Museen; Hamburg; 2007; S. 21 - 22.
- 17 Reißmann, Jost; zitiert nach: Ebd. S. 193.
- 18 Vitali, Christoph in: Schneede, Uwe M. (Hrsg.): Museum 2000 - Erlebnispark oder Bildungsstätte?; Köln; 2000; S. 108.
- 19 Ebd. S. 110.
- 20 Klaus Doderer: Das Museum von morgen. In: Bott, Gerhard (Hrsg.): Das Museum der Zukunft. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums; Köln; 1970; S. 53.
- 21 Edutainment - unterhaltsames Lernen; zusammengesetzt aus education und entertainment. Durch die Verbindung von Bildung und Unterhaltung soll die Lernmotivation gesteigert werden.

- 22 Csikszentmihály, Mihail zitiert nach: Waidacher, Friedrich: Museum lernen: Lange Geschichte einer Verweigerung. Oder: Warum Museen manchmal so gründlich daneben stehen; Graz; 28. 09. 1999; Manuskript. URL: www.vl-museen.de/m-online/99/99-2.pdf; S. 56.
- 23 Friedrich Waidacher war als Präsident des ICOM Österreich, als Vorstandsmitglied des International Committee for Architecture and Museum Techniques, als Vorstandsmitglied des Österreichischen Museumsbundes, sowie als Mitglied des European Museum of the Year Award Committee tätig. Von 1977 bis 1994 war er Direktor des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum in Graz.
- 24 Waidacher, Friedrich: Museum lernen: Lange Geschichte einer Verweigerung. Oder: Warum Museen manchmal so gründlich daneben stehen; Graz; 28. 09. 1999; Manuskript. URL: www.vl-museen.de/m-online/99/99-2.pdf; S. 55.
- 25 Der Zukunftswissenschaftler Horst Opaschowski gründete 1979 das BAT Freizeit-Forschungsinstitut und leitet seit 2007 die Stiftung für Zukunftsfragen in Hamburg.
- 26 Opaschowski, Horst W.: Kathedralen des 21. Jahrhunderts. Die Zukunft von Freizeitparks und Erlebniswelten; Hamburg; 1998; S. 2.
- 27 Ebd. S. 29.
- 28 Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften IV-1; Frankfurt am Main; 1991; S. 559.
- 29 Der Brite Kenneth Hudson (1916 - 1999) galt als international renommierter Museumsspezialist. Vor allem die europäische Museumsszene bereicherte er durch viele Impulse, wie beispielsweise durch die Gründung des European Museum Forum. Im Jahr 1977 rief er erstmals, im Auftrag des Europarates, den *European Museum of the Year Award* aus. 1971 gründete er, gemeinsam mit John Letts, das *National Heritage Museums Action Movement*.
- 30 Hudson, Kenneth: Der Poet im Museum. In: Museumskunde Band 60/1995 Heft 1 - 3; Dresden; 1995; S. 137.
- 31 Waidacher, Friedrich: Museum lernen: Lange Geschichte einer Verweigerung. Oder: Warum Museen manchmal so gründlich daneben stehen; Graz; 28. 09. 1999; Manuskript. URL: www.vl-museen.de/m-online/99/99-2.pdf; S. 59.
- 32 Hudson, Kenneth: Der Poet im Museum. In: Museumskunde Band 60/1995 Heft 1 - 3; Dresden; 1995; S. 138.
- 33 Ebd. S. 139.
- 34 Belting, Hans in: Hinz, Hans-Martin (Hrsg.): Das Museum als Global Village. Versuch einer Standortbestimmung am Beginn des 21. Jahrhunderts; Frankfurt am Main; 2001; S. 33ff.
- 35 Nach Hudson, Kenneth: Perspektiven für ein Museum des nächsten Jahrhunderts. In: Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Museen und ihre Besucher. Herausforderungen in der Zukunft; Berlin; 1996; S. 264.

- 36 Waidacher, Friedrich: Museum lernen: Lange Geschichte einer Verweigerung. Oder: Warum Museen manchmal so gründlich daneben stehen; Graz; 28. 09. 1999; Manuskript. URL: www.vl-museen.de/m-online/99/99-2.pdf; S. 41.
- 37 Hermann Schäfer war 1987 Gründungsdirektor der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (1994 Eröffnung des Haus der Geschichte in Bonn). Als Präsident der Stiftung übernahm er 2006 die Leitung der Abteilung Kultur und Medien beim Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (Bernd Neumann).
- 38 Hermann Schäfer: Herausforderungen für das Museum in der Zukunft. In: Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Museen und ihre Besucher. Herausforderungen in der Zukunft; Berlin; 1996; S. 270.
- 39 Besucher des British Museums wurden stets vom Portier empfangen und anschließend zum Museum geleitet. Ab 1836 trugen die Bediensteten des British Museums, somit auch der Portier, die sog. Windsor Uniform, die beispielsweise auch von Dienern auf Windsor Castle getragen wurde (König William IV erteilte hierzu im Jahr 1836 die Erlaubnis). Auch heute noch wird diese Uniform von Museumsbediensteten getragen, wenn beispielsweise ein Mitglied der Königsfamilie das British Museum besucht.
- 40 Im Vergleich dazu betrug die Besucherzahl der Londoner Nationalgalerie im Jahr 1979 schon 3.081.141.
- 41 Levin, Michael D.: The modern museum. Temple or showroom; Tel Aviv; 1983; S. 13ff.
- 42 Zu den Forschungsschwerpunkten von Gernot Wersing (1942 - 2006) zählten die Bereiche Informationsgesellschaft und Postmoderne. Er beschäftigte sich in diesem Zusammenhang auch intensiv mit der Museumsforschung.
- 43 Schuck-Wersig, Petra & Wersig, Gernot: Die Lust am Schauen, oder müssen Museen langweilig sein? Plädoyer für eine neue Sehkultur; Berlin; 1986; S. 9 - 13.
- 44 Vergleiche hierzu die in Kapitel III 4. (*Veränderte Darstellungsformen im Museum*) beschriebene objektbezogene Präsentationsform.
- 45 Schäfer, Hermann in: Flagge, Ingeborg (Hrsg.): Haus der Geschichte. Die Architektur des neuen Museums für Zeitgeschichte; Bergisch Gladbach; 1994; S. 10.
- 46 Zitiert nach Simone Mergen. In: O'Brien, Ruairí (Hrsg.): Das Museum im 21. Jahrhundert. Für das Erich Kästner Museum; Dresden; 2007; S. 18 - 20.
- 47 Nach Heiner Treinen: Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Museen und ihre Besucher. Herausforderungen in der Zukunft; Berlin; 1996; S. 69.
- 48 Schäfer, Hermann: Herausforderungen für das Museum in der Zukunft. In: Ebd. S. 272.
- 49 Levin, Michael D.: The modern museum. Temple or showroom; Tel Aviv; 1983; S. 15.

- 50 DBZ (Hrsg.) Nagel, Siegfried; Linke, Siegfried (Bearb.): Bauten für Bildung und Forschung. Museen - Bibliotheken - Institute; Gütersloh; 1971; S. 5.
- 51 Das Brooklyn Museum (Eröffnung 1887) zählt zu den größten und ältesten Museen Nordamerikas. Es ist das zweitgrößte Museum in NY City.
- 52 Venturi, Robert. In: Moos, Stanislaus von; Das Museum als Architekturproblem, Aktuelle Perspektiven und historische Voraussetzungen; Luzern; 2001; S. 18.
- 53 Nach Montaner, Josep M. & Oliveras, Jordi (Hrsg.): Die Museumsbauten der neuen Generation; Stuttgart; 1987; S. 9 - 29.
- 54 Der Schwede Oyvind Fahlström postulierte 1968 das Museum als »Freudenhaus«, wonach ein Museum auch Institutionen wie Theater, Disco, Meditationsräume, Luna-Park-ähnliche Teile, außerdem Swimmingpools und Läden für den Verkauf von Kopien der ausgestellten Werke beinhalten sollte.
- 55 Moos, Stanislaus von: Das Museum als Architekturproblem, Aktuelle Perspektiven und historische Voraussetzungen; Luzern; 2001; S. 14.
- 56 Pehnt, Wolfgang: Nicht nur das amerikanische Volk ist ein Volk von Museumsbesuchern geworden; Frankfurter Allgemeine Zeitung; 7. 02. 2000; S. 55.
- 57 Von 1988 bis 2009 war Lüpertz Rektor der Düsseldorfer Kunstakademie. Er gilt als selbstgefälliger und exzentrischer Rhetoriker und wird auf Grund seines extravaganten Lebensstils auch »Malerfürst« genannt.
- 58 Lüpertz, Markus in: Klotz, Heinrich & Krase, Waltraud; Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland; Stuttgart; 1985; S. 32.
- 59 Ebd.
- 60 Lüpertz, Markus in: Moos, Stanislaus von; Das Museum als Architekturproblem, Aktuelle Perspektiven und historische Voraussetzungen; Luzern; 2001; S. 12.
- 61 Lüpertz, Markus in: Klotz, Heinrich & Krase, Waltraud; Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland; Stuttgart; 1985; S. 33.
- 62 Interview mit den Architekten Hartmut und Ingeborg Rüdiger. In: Flagge, Ingeborg (Hrsg.): Haus der Geschichte. Die Architektur des neuen Museums für Zeitgeschichte; Bergisch Gladbach; 1994; S. 50 - 57.
- 63 Vergleiche dazu: Kovári, Thomas: Ikone, Cluster, Stadtteil. In: Archithese; 05 2007 September/Oktober; 37. Jahrgang; Zürich; 2007.
- 64 Man betrachte beispielsweise die Wanderausstellungen Museen für ein neues Jahrtausend, oder Museen im 21. Jahrhundert.
- 65 Pehnt, Wolfgang: Nicht nur das amerikanische Volk ist ein Volk von Museumsbesuchern geworden; Frankfurter Allgemeine Zeitung; 7. 02. 2000; S. 55.
- 66 Pehnt, Wolfgang; zitiert nach: Schulz, Bernhard. In: Hinz, Hans-Martin (Hrsg.): Das Museum als Global Village. Versuch einer Standortbestimmung am Beginn des 21. Jahrhunderts; Frankfurt am Main; 2001; S. 150.
- 67 Im Herbst 1994 wurde in Groningen

- das von Mendini, Starck, de Lucchi, und COOP HIMMELB(L)AU geplante Kunstmuseum eröffnet. Während der Planung bildeten sich verschiedene Bürgerinitiativen, welche das angebliche Schandmal verhindern wollten. Die provokative architektonische Geste sorgte lange Zeit für Aufregung.
- 68 Tadao Ando's Haus Benesse auf der Insel Naoshima, Japan, stellt eine Museumsanlage mit Skulpturen, Installationen, Land Art und Künstlerhäusern dar. Sie wurde in den Jahren 1988 bis 1992 errichtet, und gilt, ähnlich wie andere Bauten von Tadao Ando, als gelungene Verbindung zwischen Architektur und Natur.
- 69 Pehnt, Wolfgang: Nicht nur das amerikanische Volk ist ein Volk von Museumsbesuchern geworden; Frankfurter Allgemeine Zeitung; 7. 02. 2000; S. 55.
- 70 Die Grundsteinlegung für das Museum am Abteiberg erfolgte im Jahre 1977.
- 71 Nach: Steiner, Dietmar M.; Pirker, Sasha & Ritter, Katharina: Größere Gegner gesucht! Kulturbauten im Spannungsfeld von Politik - Medien - Architektur; Basel; 2001; S. 10.
- 72 Peter Noever lehrte von 1988 bis 1989 als Gastprofessor der Hochschule für angewandte Kunst Wien, Museologie. Die Gründung des MAK Center for Art and Architecture in Los Angeles, Kalifornien, im Jahr 1994 geht auf Peter Noever zurück.
- 73 Die Diskussionsbeiträge von Zaha Hadid, Helmut Swiczinsky, Carme Pinós und Steven Hall entstanden auf der Wiener Architekturkonferenz, welche Peter Noever in einem Buch zusammengefasst hat: Noever, Peter (Hrsg.); Architektur am Ende? Manifeste und Diskussionsbeiträge zur Wiener Architekturkonferenz; München; 1993; S. 106 - 135.
- 74 Der Historiker Hans Rothfels führte den Begriff der Zeitgeschichte im Jahr 1953 in die Geschichtswissenschaft ein. Er bezog sich dabei auf zwei Generationen, in deren Blickfeld noch der Erste Weltkrieg war. Nach Vieregg, Hildegard K.: Geschichte des Museums, Eine Einführung; München; 2008; S. 54.
- 75 Schneider, Oskar zitiert nach: Schäfer, Hermann; Museum für Zeitgeschichte - Das Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. In: Museumskunde Band 59/1994 Heft 2/3; Karlsruhe; 1994; S. 116.
- 76 Im Jahr 2008 verzeichnete das HdG in Bonn 850.000 Besucher. Davon rund 500.000 in der Dauerausstellung und 350.000 in der Wechsausstellung. (Pressemitteilung der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland vom 15. 01. 2009. URL: [http://hdg.de/index.php?id=4626&no_cache=1&tx_ttnews\[tt_news\]=790&tx_ttnews\[backPid\]=4715](http://hdg.de/index.php?id=4626&no_cache=1&tx_ttnews[tt_news]=790&tx_ttnews[backPid]=4715))
- 77 Zitiert nach: Christoph Stölzl (Hrsg.): Deutsches Historisches Museum. Ideen - Kontroversen - Perspektiven; Berlin; 1988; S. 641.
- 78 Mack, Gerhard: Kunstmuseen Auf dem Weg ins 21. Jahrhundert; Basel; 1999; S. 21.
- 79 URL: www.staatsvertrag.at

- 80 Nach: Wünsch, Barbara: Museum und Internet in Österreich. Exemplarische Museums-Websites im Fokus; Master-Thesis Arbeit; Wien; 2006; S. 51.
- 81 URL: <http://www.dhm.de/lemo/home.html>
- 82 LeMo: Lebendiges virtuelles Museum Online
- 83 URL: http://www.dhm.de/lemo/forum/kollektives_gedaechtnis/index.html
- 84 URL: www.hco.hagen.de/museen.htm
- 85 Die Applikation wurde zwar für das Museum für Ostasiatische Kunst in Berlin produziert, könnte aber aufgrund der digitalen Form perfekt für eine virtuelle Ausstellungskonzeption eingesetzt werden. Das Projekt wurde von den ART+COM Freelancern Ralph Ammer, Stephan Huber und Tobias Schmidt gemeinsam mit Joachim Sauter konzipiert. URL: http://www.artcom.de/index.php?option=com_acprojects&page=6&id=16&Itemid=115&details=0&lang=de
- 86 Samida, Stefanie: Überlegungen zu Begriff und Funktion des virtuellen Museums: Das archäologische Museum im Internet; Tübingen; 30. 07. 2002; Manuskript. URL: www.vl-museen.de/m-online/02/01.pdf; S. 15.
- 87 Malraux, André: Psychologie der Kunst. Das imaginäre Museum; Baden-Baden; 1949.
- 88 Sandgruber, Roman: Ein Haus der Geschichte der Republik. Wozu um Standorte streiten? Ein total virtuelles Museum - das wäre der letzte Schrei; Die Presse; 25. 03. 2002. URL: <http://diepresse.com/home/meinung/gastkommentar/259341/index.do?from=suche.intern.portal>

SCHLUSSBEMERKUNG

Ausgehend von der immer wieder aufkeimenden medialen Debatte um ein Haus der Geschichte für Österreich wurden Hinweise gesucht, welche die Schwierigkeiten bei der Konzeption einer derartigen Institution in Österreich erklären. Die Auseinandersetzung mit der komplexen Entstehungsgeschichte eröffnet den Zugang zu einer Vielzahl von spannenden Aspekten und Gedankengängen, welche die spezielle Rolle historischer Museen in der Gegenwart erklären. Wirft man einen Blick auf aktuelle Ereignisse, so lässt sich erkennen, dass historische Themen gerade heute eine immer stärkere Bedeutung erfahren. Man kann dies durchaus als Resultat einer sich verändernden Erinnerungskultur verstehen, welche dazu beigetragen hat, dass die Auseinandersetzung mit historischen Themen dynamischer wurde. Betrachtet man beispielsweise die verschiedensten Jubiläumsausstellungen zu *20 Jahre Mauerfall in Deutschland* bzw. zum *Ende der DDR*, so lässt sich unschwer ablesen, wie breitenwirksam historische Themen nun im öffentlichen Diskurs behandelt werden. Speziell im Fall des geteilten und wiedervereinigten Deutschlands mag dies aber sicherlich auch daran liegen, dass es sich hierbei um eine vermeintlich „angenehmere“ Geschichte handelt, als beispielsweise jene des Zweiten Weltkrieges. Häufig werden die historischen Ereignisse des geteilten Deutschlands jedoch zu isoliert betrachtet, wodurch ein geschöntes, teilweise sogar falsches Bild der Vergangenheit entsteht. Exemplarisch sei in diesem Zusammenhang auf die, in den letzten Jahren verstärkt einsetzende, *Ostalgie* in Literatur, Film und Fernsehen, aber auch im privaten Bereich hingewiesen, wobei oft versucht wird, die Missstände der ehemaligen DDR auszublenden, um im Gegenzug ein romantisierendes Bild zu erzeugen.

Gerade in diesem Zusammenhang lässt sich erkennen, welche hohe Bedeutung einer Einrichtung zur Auseinandersetzung mit eigener Geschichte, wie beispielsweise einem Haus der Geschichte für Österreich, zukommen kann. Erfahrungen der Vergangenheit haben gezeigt, dass es unumgänglich ist, eine umfassende und differenzierte Geschichtsaufarbeitung zu betreiben, um einer falsifizierenden Geschichtsdarstellung entgegenzuwirken. Institutionen, wie beispielsweise das Haus der Geschichte stellen in diesem Zusammenhang ein optimales Instrumentarium zur breitenwirksamen Information dar.

Auch wenn es sich beim Haus der Geschichte um ein Museum der Zeitgeschichte, also eine Art historisches Museum handelt, darf es nicht mit klassischen historischen Museen gleichgesetzt werden. Historische Museen beschäftigen sich bisher sehr stark mit nationaler Zeitgeschichte und dienen daher oft als Präsentationsorte nationaler Ideen. Im Zeitalter des post-nationalstaatlichen Denkens stellt sich natürlich die Frage, ob derartige Museen noch als zeitgemäß betrachtet werden können. Seit dem 19. Jahrhundert galt die nationalstaatliche Idee als historisch bedeutendster Identitätsstifter. Nachdem sich in den letzten Jahrzehnten ein europäisches Denken zu entwickeln begann und sukzessive die Nationalstaatlichkeit verdrängt wurde, kann die nationalstaatliche Idee nicht mehr als „state of the art“ bezeichnet werden. Interessanterweise stellt sich aber heraus, dass obwohl nationalstaatliches Denken rückläufig ist, umfassendes Wissen über nationale Geschichte als Grundlage für ein aufgeklärtes europäisches Denken gilt. Gerade in Österreich und Deutschland war seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs die Thematik des Nationalen ohnehin eine sehr sensible, wobei sich in den letzten Jahren durchaus eine Veränderung erkennen lässt. Aber auch neben dem sich wandelnden Verhältnis zu Nation, Nationalstolz oder nationaler Identität, durchlebte unsere Gesellschaft in den letzten Jahrzehnten eine Veränderung, welche von verschiedenen Wissenschaftsbereichen mit dem Zeitalter der Zweiten Moderne zu erklären versucht wird. Diese Veränderungen bedingen ein inhaltliches und strukturelles Überdenken der Ideen des klassischen Museums. Partiiell haben Veränderungen bereits Einzug in heutige Museen gefunden, doch teilweise befindet sich dieser Prozess noch im Entstehen. Nach dem großen baulichen Museumsboom der 1980er und 1990er Jahre entwickelte sich ein immer stärkerer Diskurs inhaltlicher Fragen zum Fortbestand der Museen, welcher in diversen Tagungen und Publikationen Nachhall fand. Während der Analysen zu der vorliegenden Arbeit zeigte sich, wie viele Fachgruppen parallel an derartigen Überlegungen teilnahmen, ohne jedoch einen interdisziplinären Diskurs anzustreben. Speziell Architekten beschäftigten sich sehr wenig mit inhaltlichen oder fachübergreifenden Fragen zum Museumsbau und versuchten stattdessen mit spektakulären architektonischen Entwürfen den Fortbestand der

Museen zu garantieren. Dieses Defizit legte die Basis für diese Arbeit, die mithilfe einer theoretischen Annäherung die Wechselwirkung mit anderen Wissensbereichen offen legen will. Dabei soll die Arbeit als Appell zu stärkerem fachübergreifenden Diskurs verstanden werden, da gerade in der Architektur eine intensive Vernetzung mit unterschiedlichsten Wissenschaftsgebieten die Basis für zukunftssträchtige Entwicklungen legt.

Die Auseinandersetzung im Rahmen der Diplomarbeit zum Thema Haus der Geschichte für Österreich hätte, wie anfangs angedacht, auch durch einen Entwurfsvorschlag bearbeitet werden können. Dadurch wäre aber die Chance auf einen derart umfassenden Zugang zu themenbegleitenden Aspekten verwehrt geblieben. Vielmehr wäre das Resultat lediglich ein weiterer theoretischer Vorschlag zu einem Projekt, welches im schlechtesten Falle, auch unter realen Bedingungen, nie realisiert werden wird. Um einer architektonischen Belanglosigkeit zu entfliehen, müssen zuerst grundlegende Parameter geschaffen werden, um darauf einen realen Entwurf mit klassischen Mitteln der Architekturgrammatik aufbauen zu können. Im Kontext der Diplomarbeit konnte so eine architekturtheoretische Annäherung an viel zu selten gestellte Fragen stattfinden.

Die aktuelle mediale Debatte um das Haus der Geschichte für Österreich zeigt, dass bereits über architektonische Details diskutiert wird, bevor eine konzeptionelle Grundlage für das geplante Projekt existiert. Solange Fragen nach Inhalt, Konzept und Intention nicht grundlegend geklärt sind, ist praktisch jeder architektonische Lösungsvorschlag zum Scheitern verurteilt. Es bleibt abzuwarten, ob es in absehbarer Zeit zu einer inhaltlichen Einigung kommt, sodass der Grundstein für eine architektonische Auseinandersetzung gelegt werden kann. Möglicherweise könnte daraus ein Haus entstehen, welches sowohl inhaltlich, als auch architektonisch beispielhaft sein kann.

Grundsätzlich hat sich in den letzten Jahrzehnten, sowohl in Fachkreisen, als auch in der breiten Öffentlichkeit ein gesteigertes Interesse für Themen der Zeitgeschichte entwickelt. Die Publikationsdichte zu Themen wie Gedächtnis, Erinnerung, oder Identität nimmt Jahr für Jahr zu. Waren anfangs lediglich Historiker an den bedeutenden Publikationen beteiligt, finden diese Themen

nun mehr und mehr Anspruch in Bereichen der Kulturwissenschaft, der Soziologie oder auch der Philosophie. In diese Reihe gliedert sich auch vorliegende Arbeit ein, da hier der Versuch unternommen wurde, aus einem, auf den ersten Blick fachfremden Zugang eine Auseinandersetzung mit der Thematik moderner Erinnerungskultur zu suchen. Aus der Sicht des Architekten wurde ein interdisziplinärer Diskurs angesteuert, welcher sich hoffentlich auch noch in Zukunft fortführen lässt. Denn mithilfe des interdisziplinären Zugangs öffnet sich ein völlig neuer, teilweise auch offenerer Diskurs, an welchem speziell Architekten verstärkt teilnehmen sollten.

LITERATURVERZEICHNIS

- **Arendt**, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*; München; 1987.
- **Assmann**, Jan & **Hölscher**, Tonio (Hrsg.): *Kultur und Gedächtnis*; Frankfurt am Main; 1988.
- **Assmann**, Jan: Körper und Schrift als Gedächtnisspeicher. Vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis. [In: Csáky, Moritz & Stachel, Peter (Hrsg.): *Speicher des Gedächtnisses*; Wien; 2000.]
- **Assmann**, Jan: *Religion und kulturelles Gedächtnis*; München; 2007.
- **Baudrillard**, Jean: *Agonie des Realen*; Berlin; 1978.
- **Beck**, Ulrich: *Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus- Antworten auf Globalisierung*; Frankfurt am Main; 1997.
- **Beier**, Rosmarie: *Geschichtskultur in der Zweiten Moderne*; Frankfurt am Main; 2000.
- **Beier**, Rosmarie: Post-national, trans-national, global? Zu Gegenwart und Perspektiven historischer Museen. [In: Hinz, Hans-Martin (Hrsg.): *Das Museum als Global Village*; Frankfurt am Main; 2001.]
- **Beier-de Haan**, Rosmarie: *Erinnerte Geschichte – Inszenierte Geschichte*; Frankfurt am Main; 2005.
- **Belting**, Hans: Orte der Reflexion oder Orte der Sensation. [In: Noever, Peter (Hrsg.): *Das diskursive Museum*; Wien; 2001.]
- **Benjamin**, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, drei Studien zur Kunstsoziologie*; Frankfurt am Main. 1963.
- **Benjamin**, Walter: *Gesammelte Schriften IV-1*; Frankfurt am Main; 1991.
- **Borsdorf**, Ulrich & **Grütter**, Heinrich Theodor (Hrsg.): *Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum*; Frankfurt am Main; 1999.
- **Bott**, Gerhard (Hrsg.): *Das Museum der Zukunft. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums*; Köln; 1970.
- **Bott**, Gerhard: Das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg – ein nationale Museum. [In: Plessen, Marie – Louise von (Hrsg.): *Die Nation und ihre Museen*; Frankfurt am Main; 1992.]
- **Brock**, Bazon: Musealisierung - Eine Form der experimentellen Geschichtsschreibung. [In: Zacharias, Wolfgang (Hrsg.): *Zeitphänomen Musealisierung*; Essen; 1990.]

- **Bruckmüller**, Ernst: Nation Österreich. *Kulturelles Bewusstsein und gesellschaftlich-politische Prozesse*; Wien; 1996.
- **Croce**, Benedetto: *Die Geschichte auf den allgemeinen Begriff der Kunst gebracht*; Hamburg; 1984.
- **Csáky**, Moritz & **Stachel**, Peter (Hrsg.): *Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive. Teil 1: Absage an und Wiederherstellung von Vergangenheit. Kompensation und Geschichtsverlust*; Wien; 2000.
- **Doderer**, Klaus: Das Museum von morgen. [In: Bott, Gerhard (Hrsg.): *Das Museum der Zukunft. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums*; Köln; 1970.]
- **Drescher**, Bettina: *Objekte / Texte / Inszenierungen. Zur Theorie und Praxis musealer Wirklichkeitskonstruktionen*; Diplomarbeit; Graz; 1999.
- **Faulenbach**, Bernd: Probleme des Umgangs mit der Vergangenheit im vereinten Deutschland. Zur Gegenwartsbedeutung der jüngsten Geschichte. [In: Weidenfeld, Werner (Hrsg.): *Deutschland. Eine Nation – doppelte Geschichte*; Köln; 1993.]
- **Flagge**, Ingeborg (Hrsg.): *Haus der Geschichte. Die Architektur des neuen Museums für Zeitgeschichte*; Bergisch Gladbach; 1994.
- **Fliedl**, Gottfried: Testamentskultur: Musealisierung und Kompensation. [In: Zacharias, Wolfgang (Hrsg.): *Zeitphänomen Musealisierung*; Essen; 1990.]
- **Fliedl**, Gottfried; **Muttenthaler**, Roswitha & **Posch**, Herbert (Hrsg.): *Museumsraum Museumszeit. Zur Geschichte des österreichischen Museums- und Ausstellungswesens*; Wien; 1992.
- **Földényi**, László: $\sqrt{(-\text{Museum})^2}=?$ [In: Noever, Peter: *Das diskursive Museum*; Wien; 2001.]
- **Fried**, Johannes: *Der Schleier der Erinnerung. Grundzüge einer historischen Memorik*; München; 2004.
- **Hauser**, Sigrid: Die Stadt zwischen Erinnerung und Gedächtnis: Fragen an den Judenplatz. [In: Mörtlenböck, Peter & Mooshammer, Helge (Hrsg.): *Visuelle Kultur. Körper, Räume, Medien*; Wien; 2003]
- **Heindl**, Gabu (Hrsg.): *Arbeit Zeit Raum. Bilder und Bauten der Arbeit im Postfordismus*; Wien; 2008.

- **Heinisch**, Severin: Museale Kategorien des Historischen. [In: Fliedl, Gottfried; Muttenthaler, Roswitha & Posch, Herbert (Hrsg.): *Museumsraum Museumszeit*; Wien; 1992.]
- **Hinterhölzl**, Gerlinde & **Schillinger**, Herbert (Hrsg.): *Museumsführer Österreich*; Wien; 1999.
- **Hinz**, Hans-Martin (Hrsg.): *Das Museum als Global Village. Versuch einer Standortbestimmung am Beginn des 21. Jahrhunderts*; Frankfurt am Main; 2001.
- **Hinz**, Hans-Martin (Hrsg.): *ICMAH '96 Jahrestagung. Museen nach dem Ende des Kalten Krieges. Neuanfänge. Probleme. Neue Horizonte?*; Berlin; 1996.
- **Hudson**, Kenneth: Perspektiven für ein Museum des nächsten Jahrhunderts. [In: Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): *Museen und ihre Besucher*; Berlin; 1996.]
- **Humboldt**, Wilhelm von: *Schriften zur Anthropologie und Geschichte, Werke in 5 Bänden*; Darmstadt; 1980.
- **Jencks**, Charles: *Die Sprache der postmodernen Architektur*; Stuttgart; 1988.
- **Klotz**, Heinrich & **Krase**, Waltraud; *Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland*; Stuttgart; 1985.
- **Korff**, Gottfried & **Roth**, Martin (Hrsg.): *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*; Frankfurt am Main; 1990.
- **Korff**, Gottfried: Bildwelt Ausstellung. Die Darstellung von Geschichte im Museum. [In: Borsdorf, Ulrich & Grütter, Heinrich Theodor (Hrsg.): *Orte der Erinnerung*; Frankfurt am Main; 1999.]
- **Korff**, Gottfried: Die Mitrailleuse als Semiophor, oder: Was im Museum präsent ist. [In: O'Brien, Ruairí (Hrsg.): *Das Museum im 21. Jahrhundert*; Dresden; 2007.]
- **Korff**, Gottfried: *Museumsdinge. deponieren – exponieren*; Köln; 2002.
- **Korff**, Gottfried: Speicher und / oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum. [In: Csáky, Moritz & Stachel, Peter (Hrsg.): *Speicher des Gedächtnisses*; Wien; 2000.]
- **Lenz**, Martin: Musealisierung in der öffentlichen Erziehung und Ästhetischen Bildung. [In: Zacharias, Wolfgang (Hrsg.): *Zeitphänomen Musealisierung*; Essen; 1990.]

- **Levin**, Michael D.: *The modern museum. Temple or showroom*; Tel Aviv; 1983.
- **Levy**, Daniel & **Sznajder**, Natan: *Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust*; Frankfurt am Main; 2001.
- **Lübbe**, Hermann: *Der Fortschritt und das Museum. Über den Grund unseres Vergnügens an historischen Gegenständen*; London; 1982.
- **Lübbe**, Hermann: *Die Aufdringlichkeit der Geschichte. Herausforderungen der Moderne vom Historismus bis zum Nationalsozialismus*; Graz; 1989.
- **Lübbe**, Hermann: *Zeit-Verhältnisse. Zur Kulturphilosophie des Fortschritts*; Graz; 1983.
- **Macdonald**, Sharon J.: Nationale, postnationale, transkulturelle Identitäten und das Museum. [In: Beier, Rosmarie: *Geschichtskultur in der Zweiten Moderne*; Frankfurt am Main; 2000.]
- **Mack**, Gerhard; *Kunstmuseen Auf dem Weg ins 21. Jahrhundert*; Basel; 1999.
- **Malraux**, André: *Psychologie der Kunst. Das imaginäre Museum*; Baden-Baden; 1949.
- **Marquard**, Odo: *Apologie des Zufälligen. Philosophische Studien*; Stuttgart; 1986.
- **Montaner**, Josep M. & **Oliveras**, Jordi (Hrsg.): *Die Museumsbauten der neuen Generation*; Stuttgart; 1987.
- **Moos**, Stanislaus von: *Das Museum als Architekturproblem, Aktuelle Perspektiven und historische Voraussetzungen*; Luzern; 2001.
- **Nagel**, Siegfried & **Linke**, Siegfried (Bearb.): *Bauten für Bildung und Forschung. Museen – Bibliotheken – Institute*; Gütersloh; 1971.
- **Newhouse**, Victoria: *Wege zu einem neuen Museum. Museumsarchitektur im 20. Jahrhundert*; Ostfildern-Ruit; 1998.
- **Noelle-Neumann**, Elisabeth & **Köcher**, Renate (Hrsg.): *Allensbacher Jahrbuch der Demoskopie 1998-2002*; München; 2002.
- **Noever**, Peter (Hrsg.): *Das diskursive Museum*; Wien; 2001.
- **Noever**, Peter (Hrsg.): *Architektur am Ende? Manifeste und Diskussionsbeiträge zur Wiener Architekturkonferenz*; München; 1993.
- **Nora**, Pierre: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*; Frankfurt am Main; 1998.
- **O'Brien**, Ruairí (Hrsg.): *Das Museum im 21. Jahrhundert. Für das Erich Kästner Museum*; Dresden; 2007.

- **Opaschowski**, Horst W.: *Kathedralen des 21. Jahrhunderts. Die Zukunft von Freizeitparks und Erlebniswelten*; Hamburg; 1998.
- **Plessen**, Marie-Louise: *Die Nation und ihre Museen*; Frankfurt am Main; 1992.
- **Pomian**, Krzysztof: Museum und kulturelles Erbe. [In: Korff, Gottfried & Roth, Martin (Hrsg.): *Das historische Museum*; Frankfurt am Main; 1990.]
- **Pomian**, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*; Berlin; 1988.
- **Presser**, Helmut: Das Museum – gestern, heute, morgen. [In: Bott, Gerhard (Hrsg.): *Das Museum der Zukunft*; Köln; 1970.]
- **Raffler**, Marlies: *Museum – Spiegel der Nation? Zugänge zur Historischen Museologie am Beispiel der Genese von Landes- und Nationalmuseen in der Habsburgermonarchie*; Wien; 2007.
- **Rauchensteiner**, Manfred: Nation ohne Museum – Museum ohne Nation. [In: Csáky, Moritz & Stachel, Peter (Hrsg.): *Speicher des Gedächtnisses*; Wien; 2000.]
- **Ritter**, Joachim: *Die Aufgabe der Geisteswissenschaften in der modernen Gesellschaft*; Münster; 1963.
- **Rombach** Julia: *Trendsetter oder Traditionshüter. Die Zukunft der Museen*; Hamburg; 2007.
- **Rüsen**, Jörn: *Kann gestern besser werden? Zum Bedenken der Geschichte*; Berlin; 2003.
- **Rüsen**, Jörn: Über die Ordnung der Geschichte. Die Geschichtswissenschaft in der Debatte über Moderne, Postmoderne und Erinnerung. [In: Borsdorf, Ulrich & Grütter, Heinrich Theodor (Hrsg.): *Orte der Erinnerung*; Frankfurt am Main; 1999.]
- **Schäfer**, Hermann: Herausforderungen für das Museum in der Zukunft. [In: Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): *Museen und ihre Besucher*; Berlin; 1996.]
- **Schneede**, Uwe M. (Hrsg.): *Museum 2000 – Erlebnispark oder Bildungsstätte?*; Köln; 2000.
- **Schuck-Wersig**, Petra & **Wersig**, Gernot: *Die Lust am Schauen, oder müssen Museen langweilig sein? Plädoyer für eine neue Sebkultur*; Berlin; 1986.

- **Schüle**, Klaus: *Paris – Die kulturelle Konstruktion der französischen Metropole*; Opladen; 2003.
- **Steiner**, Dietmar M.; **Pirker**, Sasha & **Ritter**, Katharina (Hrsg.): *Größere Gegner gesucht! Kulturbauten im Spannungsfeld von Politik – Medien – Architektur*; Basel; 2001.
- **Stölzl**, Christoph (Hrsg.): *Deutsches Historisches Museum. Ideen – Kontroversen – Perspektiven*; Berlin; 1988.
- **Stölzl**, Christoph: Statt eines Vorwortes: Museumsgedanken. [In: Plessen, Marie-Louise von (Hrsg.): *Die Nation und ihre Museen*; Frankfurt am Main; 1992.]
- **Sturm**, Eva: Museifizierung und Realitätsverlust. [In: Zacharias, Wolfgang (Hrsg.): *Zeitphänomen Musealisierung*; Essen; 1990.]
- **Sturm**, Eva: *Phänomen „Musealisierung“. Motive, Formen, Wirkungen*; Diplomarbeit; Wien; 1989.
- **Treinen**, Heiner & **Haus der Geschichte** der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): *Museen und ihre Besucher. Herausforderungen in der Zukunft*; Berlin; 1996.
- **Urry**, John: Wie erinnern sich Gesellschaften ihrer Vergangenheit? [In: Beier, Rosmarie: *Geschichtskultur in der Zweiten Moderne*; Frankfurt am Main; 2000.]
- **Vieregg**, Hildegard K.: *Geschichte des Museums, Eine Einführung*; München; 2008.
- Vitruv: *de architectura libri decem*; übersetzt von Dr. Franz Reber; Wiesbaden; 2004.
- **Vorsteher**, Dieter: Das Deutsche Historische Museum in Berlin. [In: Hinz, Hans-Martin (Hrsg.): *ICMAH '96 Jahrestagung*; Berlin; 1996.]
- **Wünsch**, Barbara: *Museum und Internet in Österreich. Exemplarische Museums-Websites im Fokus*; Master-Thesis Arbeit; Wien; 2006.
- **Yates**, Frances A.: *Gedächtnis und Erinnern: Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*; Berlin; 1999.
- **Zacharias**, Wolfgang (Hrsg.): *Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung*; Essen; 1990.

ZEITSCHRIFTENARTIKEL

- **Auer**, Erwin M.: Ein „Museum der Ersten und Zweiten Republik Österreichs“. Dr. Karl Renners Plan und erster Versuch. [In: Verein für Geschichte der Stadt Wien (Hrsg.): *Wiener Geschichtsblätter* 2 / 1983; Wien; 1983.]
- **Brait**, Andrea: Ein neues historisches Museum für Österreich. [In: Verein für Geschichte der Stadt Wien (Hrsg.): *Wiener Geschichtsblätter*, 01 / 2009; Wien; 2009.]
- **Brandstaller**, Trautl; Diem, Peter: Die Darstellbarkeit der Geschichte. [In: *Wiener Zeitung*; 12. Januar 2008.]
- **Cai**, Wei: Gedanken zur Konjunktur des Museums. [In: *Bauwelt*; Heft 37; 02. 10. 2009; Berlin; 2009.]
- **Foerster**, Cornelia: Zwischen malerischer Präsentation und historischer Dokumentation. Darbietungsformen in Geschichtsmuseen des 20. Jahrhunderts. [In: Deutscher Museumsbund (Hrsg.): *Museumskunde* Band 60/1995 Heft 1-3; Dresden; 1995.]
- **Hamann**, Sibylle: Hipp, hipp, hurra Nationalismus. [In: *Profil*; 06. Juli 1998; Wien; 1998.]
- **Hudson**, Kenneth: Der Poet im Museum. [In: Deutscher Museumsbund (Hrsg.): *Museumskunde* Band 60/1995 Heft 1-3; Dresden; 1995.]
- **Korff**, Gottfried: Lässt sich Geschichte musealisieren? [In: Deutscher Museumsbund (Hrsg.): *Museumskunde* Band 60/1995 Heft 1-3; Dresden; 1995.]
- **Kovári**, Thomas: Ikone, Cluster, Stadtteil. [In: *Archithese*, 05 2007 September / Oktober 37. Jahrgang; Zürich; 2007.]
- **Lübbe**, Hermann: Geschichtsinteresse in einer dynamischen Zivilisation. [In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*; 18. März 1987.]
- **MacLeish**, Kenneth: The Tasadays. Stone age cavemen of Mindanao. *National Geographic Magazine* Vol 142, No. 2; Aug. 1972; S. 219 – 249.
- **Marquard**, Odo: Verspätete Moralistik. Bemerkungen zur Unvermeidlichkeit der Geisteswissenschaften. [In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*; 18. März 1987.]

- **Pehnt**, Wolfgang: Nicht nur das amerikanische Volk ist ein Volk von Museumsbesuchern geworden. [In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*; 07. Februar 2000.]
- **Petrikovits**, Harald von: Gedanken zur Neueinrichtung des Rheinischen Landesmuseums Bonn. [In: Deutscher Museumsbund (Hrsg.): *Museumskunde*, Band 33; Heft 2; 1964.]
- **Sayah**, Amber: Haus der Geschichte in Bonn. [In: *Bauwelt*; Heft 21; 27. Mai. 1994; Berlin; 1994.]
- **Schäfer**, Hermann: Museum für Zeitgeschichte – Das Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. [In: Deutscher Museumsbund (Hrsg.): *Museumskunde* Band 59/1994 Heft 2/3; Karlsruhe; 1994.]
- **Schäfer**, Hermann: Zwischen Disneyland und Musentempel: Zeitgeschichte im Museum. [In: Deutscher Museumsbund (Hrsg.): *Museumskunde* Band 60/1995 Heft 1-3; Dresden; 1995.]
- **Sloterdijk**, Peter: Museum: Schule des Befremdens. [In: *Frankfurter Allgemeine Magazin*; Heft 472; 1989.]
- **Sloterdijk**, Peter: Vom Skandal der Unterforderung. Verblöden wir? [In: *Süddeutsche Zeitung*; 05. Dezember 1995.]
- **Steen**, Jürgen: Kategorien der Darstellung von Geschichte im Museum. [In: Deutscher Museumsbund (Hrsg.): *Museumskunde* 60/1995; Heft 1-3; Dresden; 1995.]
- **Treinen**, Heiner: Ist Geschichte in Museen lehrbar? [In: *Aus Politik und Zeitgeschichte*; Band 23; 10. Juni 1994; Bonn; 1994.]
- **Unfried**, Bertold: Geschichte ist keine Filiale der Gegenwart. *Falter* Nr. 47/08 vom 19. November. 2008; S. 36.
- **Ungers**, Oswald Mathias.: Architekturlehre. Berliner Vorlesungen 1964 - 1965. [In: *archplus*; Zeitschrift für Architektur und Städtebau; Aachen; Heft 179; 2006.]

INTERNETQUELLEN

- Assmann, Aleida: *Soziales und kollektives Gedächtnis*. URL: <http://www.bpb.de/files/0FW1JZ.pdf>
- Empfehlung des Europarates: *Recommendation 1283*. URL: <http://gonline.univie.ac.at/htdocs/upload/File/import/1629.pdf>
- Enderle-Burcel, Gertrude: *Haus der Geschichte – eine Idee wird 90 Jahre alt*. URL: http://www.oesta.gv.at/site/cob__33092/5164/default.aspx
- Goethe Institut: Interview mit Hermann Lübke über Fortschritt und Globalisierung sowie den Zusammenhang von Wissenschaft und Religion. URL: <http://www.goethe.de/Ins/ee/tal/ges/phi/de1064930.htm>
- Goethe Institut: *Kulturelles Gedächtnis. Erinnerung im Internet*. URL: <http://www.goethe.de/ges/pok/dos/dos/ern/kug/de4190554.htm>
- Haus der Geschichte der Republik Österreich: *Konzept der Ständigen HistorikerInnen Expertengruppe*. URL: http://www.doew.at/frames.php?thema/haus_der_geschichte/konzept.html
- Haus der Geschichte der Republik Österreich: *Umsetzungsstrategie (Roadmap)*. URL: http://www.doew.at/frames.php?thema/haus_der_geschichte/roadmap.html
- Karner, Stefan: *Wissenshungrig nach Geschichte*. URL: http://diepresse.com/home/politik/innenpolitik/442953/index.do?v1_backlink=/home/politik/innenpolitik/index.do
- Kohl, Helmut: *Koalition der Mitte: Für eine Politik der Erneuerung*. Regierungserklärung des Bundeskanzlers am 13. Oktober 1982 vor dem Deutschen Bundestag in Bonn. URL: http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/kohl_RE_1982/kohl_RE_1982.pdf
- Kohl, Helmut: *Man kann nicht genug an die eigene Geschichte erinnern; Interview mit dem Museumsmagazin*; 2008. URL: <http://www.museumsmagazin.com/archiv/4-2003/brennpunkt/geschichte.php>
- Kohl, Helmut: *Programm der Erneuerung: Freiheit, Mitmenschlichkeit, Verantwortung*. Regierungserklärung des Bundeskanzlers am 04. Mai 1983 vor dem Deutschen Bundestag in Bonn. URL: [Museum Denken](http://www.mediaculture-on-

</div>
<div data-bbox=)

- line.de/fileadmin/bibliothek/kohl_RE_1983/kohl_RE_1983.pdf
- Korff, Gottfried: *Paradigmenwechsel im Museum?* URL: http://www.werkbund-archiv.de/institution/selbstbild_fremdbild/g_korff.php
- Mahr, Peter: *mahr's vierteljahrschrift für ästhetik: L'art philosophique*, 3(2000), Nr.2/Juni. URL: <http://homepage.univie.ac.at/peter.mahr/003f4-03.html>
- Materialien aus dem Institut für Museumsforschung: *Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland*. URL: http://www.smb.spk-berlin.de/ifm/index.php?ls=10&topic=Publikationen&subtopic=OnlinePublikationen&lang=de&te=ja&tf=ja%20%20http://www.kunsthistoriker.at/data/aktuell_2_08.pdf
- Neisser, Karl: Vorschlag für ein parlamentsgeschichtliches Museum. URL: <http://www.oegq.at/aktuell/Neisser.html>
- Pressearchiv Haus der Geschichte. URL: <http://www.hdg.de/index.php?id=4715>
- Pressemeldung GfK Austria: Nationalstolz im steigen. URL: http://www.gfk.at/imperia/md/content/gfkaustria/data/press/2008/2008-12-03_nationalbewusstsein.pdf
- Regazzoni, Lisa: *Das Musée des monuments français als republikanisches Artefakt des französischen Nationalgedächtnisses*. URL: <http://web.uni-frankfurt.de/fb08/HS/Schorn/IGK/profs/Projekt%20Regazzoni.pdf>
- Regierungsprogramm 2008-2013 der Republik Österreich. URL: <http://www.bka.gv.at/DocView.axd?CobId=32965>
- Samida, Stefanie: *Überlegungen zu Begriff und Funktion des „virtuellen Museums“: Das archäologische Museum im Internet*; Manuskript; Tübingen; 30. 07. 2002. URL: <http://www.vl-museen.de/m-online/02/01.pdf>
- Sandgruber, Roman: Ein Haus der Geschichte der Republik. Wozu um Standorte streiten? Ein total virtuelles Museum - das wäre der letzte Schrei; *Die Presse*; 25. 03. 2002. URL: <http://diepresse.com/home/meinung/gastkommentar/259341/index.do?from=suche.intern.portal>
- *Sphæra*; Issue 11, spring 2000 (Newsletter des MUSEUM of the HISTORY of SCIENCE); Ruskin Daguerreotype. URL: <http://www.mhs.ox.ac.uk/sphaera/index.htm?issue11/artic17>

- Sullivan, Louis H: *The tall office building artistically considered*. URL: <http://www.personalweb.unito.it/andrea.carosso/nyc/texts/Louis%20Sullivan%20-%20The%20Tall%20Office%20building.pdf>
- Waidacher, Friedrich: *Museum lernen: Lange Geschichte einer Verweigerung. Oder: Warum Museen manchmal so gründlich daneben stehen*; Manuskript; Graz; 28. 09. 1999. URL: www.vl-museen.de/m-online/99/99-2.pdf

UNGEDRUCKTE QUELLEN

- Assmann, Aleida: Auf dem Weg zu einer europäischen Erinnerungskultur; Vortrag im Zuge der Wiener Vorlesungen; Wien; 30. 03. 2009.
- Private Mitschrift: The Material of Memory. Materialität und Gedächtnis; Workshop der Österreichischen Akademie der Wissenschaften; 30. & 31. März 2009; Konzeption Heidemarie Uhl.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb. 1: *Grundriss Altes Museum*, Berlin. Aus: Watkin, David: *Geschichte der abendländischen Architektur*, Köln; 1999; S. 277. ©Dieter E. Hoppe.
- Abb. 2: *Grundriss Neue Staatsgalerie*, Stuttgart. Aus: Naredi-Rainer, Paul von: *Entwurfsatlas Museumsbau*, Basel; 2004; S. 73.
- Abb. 3: *Grundriss Galerie der Gegenwart*, Hamburg. Aus: Ebd. S. 76.
- Abb. 4: *Grundriss Pinakotek der Moderne*, München. Aus: Ebd. S. 129.
- Abb. 5: *Luftbild National Museum of Australia*, Canberra. Aus: <http://www.nma.gov.au/media/> ©George Serras, NMA.
- Abb. 6: *Straßenansicht Deutsches Historisches Museum*, Berlin. Aus: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/archive/2/21/20080227163121!Deutsches_historisches_Museum_Zeughaus_Dec_2004_2.jpg ©Sir James.
- Abb. 7: *Straßenansicht Haus der Geschichte*, Bonn. Aus: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/de/8/87/HDG.jpg> ©Hans Weingartz.
- Abb. 8: *Bombardierung Dresdens*. Aus: <http://ais.badische-zeitung.de/piece/00/cd/29/07/13445383.jpg> ©Badische Zeitung.
- Abb. 9: *Bombardierung Warschaus*. Aus: <http://dic.academic.ru/pictures/dewiki/100/eafa80e5530cc11bc316bd36ce29d609.jpg>
- Abb. 10: *Treppenaufgang, Neubau DHM*, Berlin. Aus: http://lh5.ggpht.com/_bb6X5IZ7g1k/SYWoRdPWdMI/AAAAAAAAAGUA/NyCgaiRFI7w/P1100706.JPG
- Abb. 11: *Treppenaufgang, Louvre-Pyramide*, Paris. Aus: http://firmanbudi.files.wordpress.com/2009/03/pyramide_louvre_3_spirit_of_paris.jpg
- Abb. 12: *Werbeslogan der Bank Austria*. Informationsfolder Kapitalsparbuch Bank Austria. ©Bank Austria UniCredit Group
- Abb. 13: *Bayerische Traditionspflege*. Aus: http://www.fg-mediendienst.de/download/bad_kohlgrub_tradition.jpg ©Bad Kohlbrub.
- Abb. 14: *Notaufnahmeflager Berlin-Marienfelde*. Aus: <http://hdg.de/index.php?id=4737&L=&Fsize=2> ©Zeitgeschichtliches Forum Leipzig.
- Abb. 15: *Einstein*, Historisches Museum, Bern. Aus: http://www.bhm.ch/downloads/ausstellung_2.jpg ©Historische Museum Bern.

- Abb. 16: *EXPO 2000*. Aus: Kilger, Gerhard; DASA (Hrsg.): *Szenografie in Ausstellungen und Museen*, Essen; 2004; S. 21. ©Heide Hageböling.
- Abb. 17: *Stadtschloss*, Berlin. Aus: <http://www.tu-cottbus.de/BTU/Fak2/TheoArch/Wolke/deu/Themen/041/Flierl/Bild08.jpg>
- Abb. 18: *Umbenennung von Straßennamen*. Aus: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3b/Bayerisches_Viertel_Erinnern_Strassennamen_Text.jpg ©Manfred Brueckels.
- Abb. 19: *4. Juli, USA*. Aus: <http://www.uptake.com/blog/wp-content/uploads/2009/07/patriotice.jpg> ©Phil Corless.
- Abb. 20: *Arc de triomphe*, Paris. Aus: Prina, Francesca & Demartini, Elenena: *Atlas Architektur. Geschichte der Baukunst*, München; 2006; S. 271. ©Gérald Halary / Artedia, Paris.
- Abb. 21: *Museum Abteiberg*, Mönchengladbach. Aus: Naredi-Rainer, Paul von: *Entwurfsatlas Museumsbau*, Basel; 2004; S. 140.
- Abb. 22: *KZ Gedenkstätte Buchenwald*. Aus: <http://www.flickr.com/photos/bembel/2431968369/> ©ds-foto.
- Abb. 23: *Gedächtniskirche*, Berlin. Aus: <http://www.fotocommunity.de/search?q=ged%E4chtniskirche&index=fotos&options=YToyOn tzOjU6InN0YXJ0IjtpOjA7czo3OiJkaXNwbGF5IjtzOjY6MTA4ODMiO30/pos/14> ©Bergengel.
- Abb. 24: *Skyline*, Frankfurt. Aus: http://wallpaper-s.org/63__Skyline_at_Night%2C_Frankfurt%2C_Germany.htm
- Abb. 25: *Skyline*, Perth. Aus: http://flowervase.files.wordpress.com/2009/04/perth_skyline8.jpg
- Abb. 26: *Skyline*, Boston. Aus: http://www.institut-aser.de/img_files/aktuelles/PREMUS2007-skyline_boston.jpg
- Abb. 27: *John Ruskin*, Daguerreotype. Aus: <http://witcombe.sbc.edu/arth-technology/images/daguerreotype-venice.gif> ©John Ruskin.
- Abb. 28: *Stones of Venice*. Aus: Ruskin, John: *The stones of Venice Volume I*; London; 1906; S. 137. ©John Ruskin.
- Abb. 29: *Charlie Brown*. Aus: Rüsen, Jörn: *Kann gestern besser werden? Zum Bedenken der Geschichte*, Berlin; 2003; S. 21 ©Charles M. Schulz.

- Abb. 30: *Touristen im Kölner Dom*. Aus: Sturm, Eva: *Phaenomen «Musealisierung». Motive, Formen, Wirkungen*; Diplomarbeit; Wien; 1989; S. 7.
- Abb. 31: *Forum Romanum*. Aus: <http://www.mkg-koeln.de/sources/service/latein/Forum%20Romanum/Forum.htm>
- Abb. 32: *Reliquie des hl. Valentino*. Aus: http://www.roma-antiqua.de/forum/rom_24/2_romreise_19_05_2008_a-4610/
- Abb. 33: *Wunderkammer Ole Worms*. Aus: *archplus. Zeitschrift für Architektur und Städtebau*. Oswald Mathias Ungers. Architekturlehre. Berliner Vor-seungen 1964-65; Aachen; Heft 179; 2006; S. 25.
- Abb. 34: *Schatzgewölbe des Kaisers Maximilian*. Aus: Ebd.
- Abb. 35: *Kapitolinisches Museum, Rom*. Aus: Prina, Francesca & Demartini, Elenena: *Atlas Architektur. Geschichte der Baukunst*; München; 2006; S. 150.
- Abb. 36: *Palazzo Grimani, Venedig*. Aus: http://www.bundeskunsthalle.de/ausstellungen/venezia/bild_21tribuna.htm
- Abb. 37: *Uffizien, Florenz*. Aus: <http://www.bergoiata.org/fe/Paysages-divers/Uffizi%20Gallery,%20Florence,%20Italy.jpg>
- Abb. 38: *Ashmolean Museum, Oxford*. Aus: <http://www.ashmolean.com/images/Ashmolean4.jpg>
- Abb. 39: *Pharmaziemuseum, Basel*. Aus: <http://ais.badische-zeitung.de/piece/01/20/00/de/18874590.jpg>
©Badische Zeitung / Pharmaziemuseum Basel.
- Abb. 40: *Gläserne Frau, Hygienemuseum, Dresden*. Aus: http://www.dhmd.de/neu/fileadmin/template/dhmd/images/uploads/pressefotos/da/01_03_Glaeserne_Frau_1935.jpg ©Werner Lieberknecht bzw. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/89/Bundesarchiv_Bild_183-52887-0005,_Dresden,_Jugendstunde_im_Deutschen_Hygiene-Museum.jpg
©Deutsches Bundesarchiv, Bild 183-52887-0005.
- Abb. 41: *Objektpräsentation*. Aus: http://www.landschaftsmuseum.de/Bilder/Steinb_Pfeilspitzen-2.jpg ©Landschaftsmuseum Obermain.

- Abb. 42: *Textdominierte Präsentation*. Aus: <http://www.vitrinenbau-auer.at/vitrinen/pict/vitrine-schloss-eggenberg-05-gr.jpg>
©Vitrinenbau Auer.
- Abb. 43: *Inszenatorische Präsentation*. Aus: <http://www.porzellan-selb.de/sites/default/files/industriemuseum1000.jpg>
- Abb. 44: *Inszenierte Darstellung*. ©Currywurstmuseum, Berlin.
- Abb. 45: *Musée des monuments français*. Aus: http://www.angerville91.fr/h_vauzelle/jean-lubin%20vauzelle.htm
- Abb. 46: *Musée des monuments français*. Aus: Ebd.
- Abb. 47: *Repliken der Mona Lisa*. Aus: Schriefers, Thomas: *Ausstellungs-architektur. Geschichte, wiederkehrende Themen, Strategien*; Bramsche; 2004; S. 123. ©Rolf Karrer-Kharberg [aus: Magnum 50/1963].
- Abb. 48: *Schreibtisch Adolf Hitler*. Aus: http://static.rp-online.de/layout/showbilder/18005-144518_BRITAIN_HITLER_AUCTION_LON810.jpg ©AP.
- Abb. 49: *Menschenschlange vor MoMA, Berlin*. Aus: http://www.morgenpost.de/multimedia/archive/00001/135128_jpg_1636b.jpg
©Morgenpost.
- Abb. 50: *Tag der offenen Tür Neues Museum, Berlin*. Aus: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/ausstellungen/Neues-Museum-Museumsinsel%3Bart2652,2385635 ©ddp>.
- Abb. 51: *Porsche Museum, Stuttgart*. Aus: <http://www.ausmotive.com/images/Porsche-Museum-08.jpg>
- Abb. 52: *BMW Welt, München*. Aus: <http://idealog.co.nz/assets/images/blogs/welt.jpg>
- Abb. 53: *Altstadt Warschau, 1945*. Aus: *archplus. Zeitschrift für Architektur und Städtebau*. Oswald Mathias Ungers. Architekturlehre. Berliner Vor-seungen 1964-65; Aachen; Heft 179; 2006; S. 83.
©Historisches Museum Warschau, Stanislaw Zaryn.
- Abb. 54: *Altstadt Warschau, 1970*. Aus: Ebd.
- Abb. 55: *Zeche Zollverein Essen*. Aus: <http://www.ruhrmuseum.de/de/museum/zeche-zollverein.jsp> ©Ruhr Museum.

- Abb. 56: *Museum Zeche Zollverein*, Essen. Aus: http://www.zollverein.de/upload/startpage_themes/23_00-6_00_01_T_Willemsen.jpg
- Abb. 57: *Historienmalerei*. Aus: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3c/Konstytucja_3_Maja.jpg ©Jan Matejko.
- Abb. 58: *Altes Museum*, Berlin. Aus: Deutscher Museumsbund (Hrsg.): *Museumskunde* Band 68 2/03; Kassel; 2003; S. 53.
- Abb. 59: *Foyer Haus der Geschichte*, Bonn. Aus: Flagge, Ingeborg: *Haus der Geschichte. Die Architektur des neuen Museums für Zeitgeschichte*, Bergisch Gladbach; 1994; S. 76/77.
©Wilfried Täubner; Michael Röttger.
- Abb. 60: *Eingangssituation Haus der Geschichte*, Bonn. Aus: Ebd. S. 109.
©Wilfried Täubner; Michael Röttger.
- Abb. 61: *Isometrie Haus der Geschichte*, Bonn. Aus: Ebd. S. 13.
©Ingeborg & Hartmut Rüdiger.
- Abb. 62: *Grundriss Haus der Geschichte*, Bonn. Aus: Ebd. S. 29.
©Ingeborg & Hartmut Rüdiger.
- Abb. 63: *Schnittperspektive Haus der Geschichte*, Bonn. Aus: Ebd. S. 12.
©Ingeborg & Hartmut Rüdiger.
- Abb. 64: *Museum der 1. und 2. Republik; Raum I*. Aus: Verein für Geschichte der Stadt Wien (Hrsg.): *Wiener Geschichtsblätter* 2/1983; S. 65.
©Verein für Geschichte der Stadt Wien.
- Abb. 65: *Grundriss Museum der 1. und 2. Republik*. Aus: Ebd. S. 57.
©Verein für Geschichte der Stadt Wien.
- Abb. 66: *Standortvorschlag Heldenplatz*. Aus: http://derstandard.at/fs/1226250875543/Standort-Heldenplatz-Visionaer--oder-absurd?sap=2&_pid=11210952
- Abb. 67: *Staatsvertragsunterzeichnung*. Aus: http://www.uibk.ac.at/public-relations/presse/medienservice/images/2005/april_05/jubilaeumsausstellung_powi/lessing_foto.jpg ©Erich Lessing.
- Abb. 68: *Truppenparade Nationalfeiertag*, Wien. Aus: http://www.bmlv.gv.at/veranstaltungen/infoseiten/2610_05/galerie.php?id=850
©Österreichisches Bundesheer.

- Abb. 69: *Schenkungsurkunde Otto III*. Aus: <http://www.ostarrichi-kulturhof.at/ausstellung/ostarrichi.html>
- Abb. 70: *National Tramway Museum*, Crich. Aus: <http://www.panoramio.com/photo/7097016> ©Steve Redditch.
- Abb. 71: *National Gallery*, London. Aus: http://www.saatchi-gallery.co.uk/museumimages/thumbnail1.php/p2j200749041149arc_pht.jpg
- Abb. 72: *National Motor Museum*, Beaulieu. Aus: http://dic.academic.ru/pictures/dewiki/66/Beaulieu_Palace_House3.JPG
- Abb. 73: *Museo del Prado*, Madrid. Aus: Camin, Giulia (Text): *Museen der Welt. Welt der Museen*; Wiesbaden; 2007; S. 150.
©Daniele Mattiolo / Anzenberger / Contrasto.
- Abb. 74: *Kunsthistorisches Museum*, Wien. Aus: Ebd. S. 89.
©Kunsthistorisches Museum Wien.
- Abb. 75: *Museo Nazionale del Risorgimento*, Turin. Aus: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6b/Torino-Palazzo_Carignano-jpg.jpg
- Abb. 76: *British Museum*, London. Aus: <http://citiesofmylife.files.wordpress.com/2009/07/british-museum.jpg>
- Abb. 77: *Germanisches Nationalmuseum*, Nürnberg. Aus: http://lh4.ggpht.com/_WqpGtmy4Mt4/SIusoMlMt_I/AAAAAAAAAJes/-yTS-1QGJ1wo/P1060345.JPG
- Abb. 78: *Technisches Museum*, Wien. Aus: <http://www.ph-linz.at/staff/boe/physik/Armhebel.JPG>
- Abb. 79: *Haus der Musik*, Wien. Aus: <http://www.hausdermusik.com/schulen/10.htm> ©Haus der Musik Wien.
- Abb. 80: *Portier British Museum*. Aus: <http://www.bmimages.com>.
©The Trustees of the British Museum. Bild Nr. 00032239001
- Abb. 81: *Einlassticket British Museum*. Aus: <http://www.bmimages.com>.
©The Trustees of the British Museum. Bild Nr. 00032279001.
- Abb. 82: *Interactive Bar, Ars Electronica Center*, Linz. Aus: http://90.146.8.18/bilderclient/FL_2004_interactivebar_002_p.jpg ©Pascal Maresch.

- Abb. 83: *CAVE*, Ars Electronica Center, Linz. Aus: http://90.146.8.18/bilderclient/CE_2006_cave_003_p.jpg ©Eric Krügl.
- Abb. 84: *Pantheon / British Museum*. Aus: <http://www.bmimages.com> ©The Trustees of the British Museum. Bild Nr. 77643001.
- Abb. 85: *Nationalgalerie*, Washington. Aus: <http://www.mccullagh.org/db9/1ds2-4/national-gallery-of-art.jpg> ©Declan McCullagh.
- Abb. 86: *Whitechapel Art Gallery*, London. Aus: <http://www.flickr.com/photos/jvk/92354260/> ©jovike.
- Abb. 87: *Treppenanlage Brooklyn Museum*, New York. Aus: http://1.bp.blogspot.com/_uF0oa8uVVH4/SSCc60c7LnI/AAAAAAAA-HiE/zSQ6pw6VALk/s1600-h/Brooklyn+Museum.jpg
- Abb. 88: *Eingangssituation nach 1934 Brooklyn Museum*, New York. Aus: [http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/archives/exterior_views_04/image/3792/Brooklyn_Museum%3A_exterior_View_of_the_Eastern_Parkway_fa%C3%A7ade_from_the_north_showing_fa%C3%A7ade_from_above_n.d._\(ca._1971-1988\)](http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/archives/exterior_views_04/image/3792/Brooklyn_Museum%3A_exterior_View_of_the_Eastern_Parkway_fa%C3%A7ade_from_the_north_showing_fa%C3%A7ade_from_above_n.d._(ca._1971-1988)) ©Brooklyn Museum. Bild Nr. S06_BEEi087.jpg.
- Abb. 89: *Mundaneum*, Paris. Aus: *archplus. Zeitschrift für Architektur und Städtebau*. Oswald Mathias Ungers. Architekturlehre. Berliner Vorlesungen 1964-65; Aachen; Heft 179; 2006; S. 113.
- Abb. 90: *Guggenheim Museum*, New York. Aus: Camin, Giulia (Text): *Museen der Welt. Welt der Museen*; Wiesbaden; 2007; S. 268. ©Artur Images.
- Abb. 91: *Neue Nationalgalerie*, Berlin. Aus: <http://studioli.files.wordpress.com/2009/08/neuenationalgalerieberlin.jpg> ©Siegfried Kracauer.
- Abb. 92: *Hamburger Bahnhof*, Berlin. Aus: <http://blogsberlin.files.wordpress.com/2009/03/cardiiff1.jpg> ©Janet Cardiff, George Bures Miller.
- Abb. 93: *Centre Pompidou*, Paris. Aus: Camin, Giulia (Text): *Museen der Welt. Welt der Museen*; Wiesbaden; 2007; S. 104. ©Michele Tabozzi.
- Abb. 94: *Neue Pinakothek*, München. Aus: <http://www.pinakothek.de/neue-pinakothek/museum/architektur/architektur.php?which=9> ©Neue Pinakothek München.

- Abb. 95: *Guggenheim Museum*, Bilbao. Aus: http://myarchitectonic.files.wordpress.com/2009/01/bilbao_guggenheim2.jpg ©Emmanuel Gallet.
- Abb. 96: *Kunsthaus*, Bregenz. Aus: <http://designobserver.com/images/features/Zumthor3.jpg> ©Timothy Brown/Atelier FLIR.
- Abb. 97: *Museum Liner*, Appenzell. Aus: Maier-Solg, Frank: *Die neuen Museen*; Köln; 2002; S. 20. ©H. Helfenstein.
- Abb. 98: *Jüdisches Museum*, Berlin. Aus: Naredi-Rainer, Paul von: *Entwurfsatlas Museumsbau*; Basel; 2004; S. 93. ©KUB/Bereuter.
- Abb. 99: *Kunsthaus*, Bregenz. Aus: Ebd. S. 208. ©Stefan Müller.
- Abb. 100: *Neue Nationalgalerie*, Stuttgart. Aus: Prina, Francesca & Demartini, Elenena: *Atlas Architektur. Geschichte der Baukunst*; München; 2006; S. 357. ©Archivio Fotografico MART.
- Abb. 101: *Groninger Museum*, Groningen. Aus: Maier-Solg, Frank: *Die neuen Museen*; Köln; 2002; S. 266. ©Ralph Richter.
- Abb. 102: *Restaurant Schlossmuseum*, Linz. Aus: http://www.schlossmuseum.at/upload/files/presse/suedfluegeleroeffnung/Foto12_Restaurant.jpg ©Oberösterreichische Landesmuseen, Ernst Grilnberger.
- Abb. 103: *Haus Benesse*, Naoshima. Aus: Greub, Suzanne & Greub, Thierry: *Museen im 21. Jahrhundert. Ideen. Projekte. Bauten*; Basel; 2006; S. 27. ©Frontispiz.
- Abb. 104: *Museum Abteiberg*, Mönchengladbach. Aus: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3e/M%C3%B6nchengladbach_museum_detail.jpg ©Hans Peter Schaefer.
- Abb. 105: *Louvre-Pyramide*, Paris. Aus: <http://www.rosemaryaugustine.com/Louvre%20Pyramid.jpg> ©Rosemary Augustine.
- Abb. 106: *MuseumsQuartier*, Wien. Aus: <http://www.mqw.at/media-files/luftbild-s-downl.jpg> ©Popelka.
- Abb. 107: *Kidai Shōron*. Aus: http://www.artcom.de/index.php?option=com_acprojects&page=6&id=16&Itemid=115&details=0&lang=de ©ART+COM.
- Abb. 108: *Detailansicht Kidai Shōron*. Aus: Ebd. ©ART+COM.