

Einleitung

Anke te Heesen
Mario Schulze

1981 hing in der Ausstellung „Preußen – Versuch einer Bilanz“ ein Reiterstanddenkmal von Wilhelm I. an einem stilisierten Fesselballon (Abb. 1). Im halbwegs renovierten Martin-Gropius-Bau, direkt an der Mauer im Westteil Berlins gelegen, baumelte gleich zu Beginn des Ausstellungsrundgangs, wenn die Besuchenden einen Blick in den Lichthof zu werfen vermochten, der ehemalige und nunmehr eherne Herrscher von der Decke. Zu sehen war er nur aus der Ferne, aus der Nähe ergab sich lediglich eine Untersicht des Denkmals. Zwischen August und November strömten 481 000 Besucher_innen in den Berliner Martin-Gropius-Bau, um unter anderem den schwebenden Reichsgründungskaiser zu sehen. Schnell wurde deutlich, dass diese neuartige Konstellation der Objekte bewusst inszeniert und mit einem Programm versehen worden war: Denn es sollten vor allem „selbstevidente Ensembles“, die Originale und Nachbildungen mit ironischen Brechungen inszenierten, das Thema Preußen im Raum erlebbar machen.¹ Anstatt auf kritiklose Faszination für wilhelminische Schätze setzte die Ausstellung auf sinnliche Erkenntnis durch Kontextualisierung. Damit sollte eine kritische Bestandsaufnahme des Preußischen geleistet werden, ohne schlicht eine an der Chronologie großer Ereignisse orientierte Geschichte Preußens zu bedienen.

In der Nachfolge, vor allem in den 1980er und 1990er Jahren haben bundesrepublikanische Ausstellungs- und Museumsanalysen die Berliner Preußen-Ausstellung immer wieder als Referenz herangezogen;² sie bildete den Auftakt zu den Diskussionen um ein deutsches Geschichtsmuseum.³ Das ist nicht weiter überraschend, wenn man bedenkt, dass in ihr viele der Eigenarten, Konzepte und Präsentationsformen bereits vorhanden waren, die das Ausstellungswesen bis in die jüngere Gegenwart hinein bestimmen: Der Lichthof wie der ganze Martin-Gropius-Bau boten in ihrer halb sanierten Form einen Einblick in die Architektur und die Geschichte des ehemaligen Kunstgewerbemuseums. Das Haus selbst war so eines der zentralen Exponate der Schau. Die Alltagsgeschichte (des Adels wie der Arbeiter_innen) als roter Faden des Ausstellungsprogramms stand im Zentrum der Bemühungen der Ausstellungsmachenden. Und die Assemblagen aus Texten, Objekten und Bühnenbildnerischen Elementen setzten programmatisch das einfache Gebrauchsobjekt neben das bedeutsame Kunstwerk und stellten beides in inszenierte, sinnfällig wirkende Kontexte. Warum aber konnte die Preußen-Ausstellung vieles von dem bieten, was das historische Ausstellungswesen bis heute bestimmt? Um diese Frage zu beantworten, lohnt ein Blick in die vorausgegangene Entwicklung der großen historischen Ausstellungen. Die Verantwortlichen der Preußen-Ausstellung konnten auf die Ausstellungsversuche der 1970er Jahre zurückschauen und diesen ihre Anregungen und konzeptuellen Versatzstücke entnehmen. Dieses Jahrzehnt – so die Annahme unserer Überlegungen – legte die Grundlage für die kuratorischen Ideen der Preußen-Ausstellung und damit auch für die Diskussion der in den 1980er Jahren gegründeten deutschen Geschichtsmuseen. Anders formuliert könnte man das Jahrzehnt als eine *Sattelzeit* für die – im weitesten Sinne – kulturhistorischen Museen und Ausstellungen bezeichnen.



1 Lichthofinstallation
mit dem Reiterstandbild
Wilhelm I. am Fesselballon.

Museumskrise

In den 1960er Jahren und noch in den frühen 1970er Jahren begannen fast alle Auseinandersetzungen über das Museum mit einer Problemfanfare. Postuliert wurde die dringende Reformbedürftigkeit der Museen, deren Bedeutung zunehmend zu schwinden drohte. Der Hauptpunkt der Kritik bezog sich zunächst auf das Verhältnis von Museum und Öffentlichkeit und man schlug vor, neue Publikumsgruppen zu erschließen – womit zu dieser Zeit zumeist „die Arbeiter“ und „die Jugend“ gemeint waren. Der International Council of Museums (ICOM) richtete entsprechende Empfehlungen an seine Mitgliedermuseen.⁴ Doch nach und nach wurde die Institution Museum national wie international noch viel grundsätzlicher in Frage gestellt: Der damals bekannte amerikanische Museologe, Duncan Cameron, sah in Europa und den USA ein regelrechtes „anti-museum protest movement“ entstehen und konstatierte: „but the crisis at the moment, put in the simplest possible terms, is that our museums and art galleries seem not to know who or what they are.“⁵

Ein solches Statement zur Orientierungslosigkeit der Museen fiel auch in der Bundesrepublik auf fruchtbaren Boden. Angesichts geringer Besuchszahlen, der Obdachlosigkeit vieler Sammlungen nach dem Zweiten Weltkrieg und dem geringen Interesse staatlicher Kulturförderung, diskutierten Institutionen wie der „Deutsche Städtetag“, die „Ständige Konferenz der Kultusminister“ und später auch der „Deutsche Museumsbund“ die Empfehlungen des ICOMs und der UNESCO. Das führte zu einer Reihe von Resolutionen, die anfangs noch schlicht die Bedeutung der musealen Forschungs- und Konservierungstätigkeit herausstellten, gegen Ende der 1960er Jahre aber immer häufiger eine besorgniserregende „Notlage der deutschen Museen“ konstatierten.⁶ Daraufhin sahen sich auch die Museumsmachenden im westlichen Nachkriegsdeutschland gezwungen, über das Sein und Sollen ihrer Institution Rechenschaft abzulegen. Die 1970 erschienene dreibändige Anthologie „Das Museum der Zukunft“ steht exemplarisch für einen solchen Rechenschaftsbericht (Abb. 2). Sie versammelte eine Vielzahl an Beiträgen, die zwischen Museumsutopie und Traditionsbesinnung schwanken.⁷ Die Bandbreite der dort eingeholten Vorschläge für das Museum der Zukunft war enorm, doch im Vordergrund stand auch hier die „Öffnung des Museums“ auf institutioneller Ebene, es sollte zur „alltäglichen Begegnungsstätte für alle Bevölkerungsschichten“ werden.⁸

In Folge der Museumskrise wurden weltweit neue museologische Konzepte entwickelt. Dazu gehörten die sogenannten Nachbarschafts- oder Community-Museen, die ein umfassendes Modell der Partizipation entwickelten. Oder die Écomusées in Frankreich, die ganze Dörfer und Landschaften unter Schutz stellten und damit neue Konservierungserfordernisse thematisierten.⁹ Das Erneuerungscredo der bestehenden Museen aber lautete ‚Schwellennivellierung‘. Dazu ergriffen sie Maßnahmen, die später als Marketing bezeichnet werden sollten: Sie setzten auf eine verbesserte Zugänglichkeit durch Architektur, Service und öffentliche Präsenz.¹⁰ In der Bundesrepublik war es zunächst das Historische Museum Frankfurt am Main, das sich 1972 konsequent auf die Öffentlichkeitsarbeit hin ausrichtete und damit zu einer Art Vorreiter für ein Besucher_innenorientiertes Museum wurde. Es gewährte freien Eintritt, hatte ein Museumscafé, einen Spielhof und eröffnete eines der ersten Kindermuseen in der Bundesrepublik.¹¹ Das Römisch-Germanische Museum in Köln perfektionierte 1974 die Bemühungen um Zugänglichkeit und Transparenz. Es öffnete von 10 bis 20 Uhr, richtete ein Café ein, das als erstes Museumscafé der Bundesrepublik mit Öffnungszeiten jenseits derer des Museums aufwarten konnte, und einen „Museumsladen“, eine im deutschen Museumswesen bis dahin fast gänzlich unbekanntene Neuerung.¹² Dabei hatte es



2 Buchcover „Das Museum der Zukunft“, Bd.1.



3 Buchcover „Lernort contra Musentempel“.

keine Berührungsängste mit Sprache und Ästhetik der Werbewelt. Der Katalog nannte sich „Römer-Illustrierte“ und ermunterte die Besucher_innen: „Bummeln Sie, wie Sie sonst an Schaufenstern vorbei gehen“.¹³

Vor allem aber bestand die Schwellennivellierung des Museums darin, eine Auseinandersetzung über den Zugang zu diesem Hort der Hochkultur und die damit verbundenen sozialen Ungleichheiten anzustoßen. Das Cover einer der bekanntesten und heute immer noch schlagwortartig zitierten Publikationen der Zeit bietet dafür eine ikonographische Verdichtung (Abb. 3): Zu sehen ist ein Kind, das nicht – wie vielleicht aus dem zeitlichen Kontext zu erwarten wäre – zum Museum und seinen Inhalten aufschaut, als vielmehr in lässiger Pose, sich auf die geschrunpfte Architektur stützend, diese als eigenen, vertrauten öffentlichen Raum markiert. Für das Kind könnte ebenso – der damaligen Diktion der Diskussionen folgend – die Frau, der Arbeiter oder der ‚Gastarbeiter‘ eingesetzt werden. Diese Inbesitznahme bildete das Programm aller partizipatorischer Bemühungen um das Museum und verlief parallel zu den breitgefächerten bildungspolitischen Reformbemühungen der Zeit. In der Bundesrepublik war spätestens seit 1964 der Begriff „Bildungskatastrophe“ in aller Munde, der mit düsteren Prognosen über die Wettbewerbsfähigkeit der bundesdeutschen Forschung und Wirtschaftsproduktion spielte.¹⁴ Um dem zu begegnen, musste auch das Museum als Bildungsort verstanden und in einen Lernort verwandelt werden, und es entstand sukzessive das, was heute als Museumspädagogik etabliert und anerkannt ist. Darüber hinaus widmeten sich viele Museen in ihren Ausstellungen und Sammlungen nun der Geschichte bisher unterrepräsentierter Gruppen im Museum. Das Museum Rüsselsheim

etwa hatte Informationsblätter und Audioguides in türkischer, griechischer und italienischer Sprache zu bieten und richtete sich 1976 explizit auch an die migrantischen Arbeiter_innen des Frankfurter Vorortes. Das Historische Museum Frankfurt am Main machte 1980 mit der Ausstellung „Frauenalltag und Frauenbewegung 1890–1980“ eine feministische Kritik an der bisherigen musealen Praxis augenfällig. Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass mit Partizipation und Selbstverwirklichung zwei wesentliche gesellschaftliche Orientierungsmuster der Zeit aufgerufen sind, die die Debatten um das Museum bestimmten.¹⁵ Die anfangs beschriebene „Museumskrise“ hatte die institutionelle Landschaft nachhaltig verändert und die aus ihnen entstandenen Reformbemühungen zeigten enorme Wirkung. Gottfried Korff beschreibt den sich nun einstellenden Erfolg des Museums und der Ausstellung mit den komplementären Stichworten „Popularisierung des Musealen und Musealisierung des Popularen“ und meint damit sowohl die Ausweitung der Museumsklientel als auch die der gesammelten und gezeigten Objekte.¹⁶ Am Ende der Siebzigerjahre war jedenfalls nicht mehr von Notlage die Rede, sondern von der Erfolgsinstitution Museum, die Besuchsrekorde und Neugründungen am laufenden Band feierte.¹⁷ Bereits 1974 konnte Jochen von Uslar auf dem Deutschen Städtetag konstatieren: „Museen im Aufwind“. 1980 war in der Museumskunde dann von den „Goldenen Siebzigern“ des Museumswesens die Rede.¹⁸

Was hier für die Museen beschrieben wurde, hatte unmittelbaren Einfluss auf die historischen Ausstellungen, weil diese im Gegensatz zu Gewerbeausstellungen oder etwa den ambitionierten Reeducation-Ausstellungen im Rahmen der amerikanischen Wirtschaftshilfe unmittelbar mit dem Museumswesen verbunden waren.¹⁹ Sie fanden entweder in Museen statt oder bezogen Material wie Personal aus den einzelnen Häusern. Auch diese Ausstellungen wandelten sich jetzt zu marketing-orientierten Bildungs- und Kulturvorhaben, die mehr und mehr in Zusammenarbeit mit dem Stadt- und Ländermarketing auf Publikumsforschung und Öffentlichkeitsarbeit zurückgriffen. Im Zuge des organisatorischen Wandels entstand nicht nur das Ausstellungsevent, sondern auch eine neue Art der Geschichtspräsentation.

Ausstellungserfolg

Um den annoncierten Wandel in seiner ganzen Breite zu verstehen, muss man sich zunächst vor Augen führen, was „Geschichtsausstellung“ bis in die Siebzigerjahre hinein bedeutete: Blickt man auf die diesbezüglichen kulturhistorischen Schauen der 1950er und -60er Jahre, so übten sie sich vor allem in einer „glanzvolle[n] Vorführung des illustren, meist sakralen Einzelstücks“.²⁰ Großausstellungen wie „Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr“ (1956), „Karl der Große“ (1965) oder „Kunst und Kultur im Weserraum 800–1600“ (1966) rückten entweder das Meisterwerk oder eine Reihe von herausragenden Sammlungsstücken in den Mittelpunkt.²¹ Es handelte sich dabei einerseits um das neu entwickelte und expandierende Format der „Landesausstellung“, die mithilfe eines regional verankerten Themas Bedeutung und Eigenart der Region oder des Bundeslandes zu beschreiben und nicht selten identitätsstiftende Konstrukte zu etablieren versuchte. Andererseits vertrauten die Organisator_innen zur Darstellung ihrer stadt-, landes- oder personen-zentrierten Thematik in erster Linie auf den ästhetischen Genuss von Werken herausragender Qualität sowie die kunsthistorische Systematik. Puristische Vitrinen und weiße Plattformen lenkten den Blick auf kostbare Exponate, darunter vor allem Werke der Kunst und Frömmigkeit, aber auch historische Archivalien. Die Objekttexte gaben den Besucher_innen meist nicht viel mehr als kurze Beschreibungen und die Provenienzangaben zu lesen. Die experimentellen Ansätze der Zwischen-

kriegsphase jedenfalls schienen zu dieser Zeit vergessen oder in das Messewesen verdrängt – seien es die Ausstellungsarchitekturen von Herbert Bayer²² oder die Konzepte zu den historisch-anthropologischen Ausstellungen von Siegfried Giedion.²³ Zurückzuführen ist diese Entwicklung auch darauf, dass die Museen und Ausstellungshallen mittels der Ästhetik des Meisterwerks ihre Entpolitisierung wirksam repräsentieren konnten. Die kulturhistorischen Ausstellungen der 1950er und -60er Jahre, so könnte man zusammenfassen, waren vom Ideal des Kunstmuseums und einer idealistischen Kunstauffassung geprägt; ‚kennerschaftliche‘ Kontemplation war der gängige Anschauungsmodus der Besucher_innen.

Dies sollte sich radikal ändern. Es sind vor allem drei Entwicklungslinien, die sich bis heute im Ausstellungswesen zeigen und die sich ab 1970 formieren. Das bis dahin dominante Verständnis des Objekts als ‚Meisterwerk‘ wird abgelöst durch (a) die „Hervorbringung eines neuen Objekts, der Information“ und damit großflächige, erklärende Bild- und Schrifttafeln;²⁴ (b) die bis dahin üblichen naturalistischen Rekonstruktionen in Stuben oder Periodrooms weichen argumentierenden Environments und schließlich lässt sich (c) eine Parallelisierung von historischem (Alltags-)Objekt und (zeitgenössisch-)künstlerischem Objekt ausmachen.

Großflächige Bild- und Schrifttafeln dominierten die zunächst 1971 eröffnete Ausstellung „Fragen an die deutsche Geschichte“ im Reichstagsgebäude und ein Jahr später die im Historischen Museum Frankfurt am Main eingerichtete neue Dauerausstellung. Beide Schauen brachen mit der Schatzkammer-Ästhetik und nahmen nicht mehr Meisterwerke und historische Zeugnisse in den Blick, sondern wollten historische Prozesse und gesellschaftliche Zusammenhänge erläutern. Die sozial- und politikgeschichtlich inspirierten Ausstellungen bemühten sich darum, gegenwartsrelevante Fragen aufzuwerfen und eine bestimmte Narration zu vermitteln. In Frankfurt am Main sollte so eine ‚linke Gegengeschichte‘ und in Berlin die ‚parlamentarisch-liberale Tradition‘ der Bundesrepublik fundiert werden. Zur Vermittlung der historischen Argumente setzten die beiden Ausstellungen konsequent auf Schautafeln, die eine Mischung aus geschichtserzählendem Text, reproduzierten Dokumenten und Bildern sowie Bildstatistiken boten. Objekte legten sie der historischen Narration nur illustrativ bei. Als „begehbare[s] Lehrbuch“ oder „Poster-Show“ sollten sie daher bei der Presse wie in der Museumswelt Fürsprache wie auch Gegenwind erhalten.²⁵ Mit der Frankfurter Dauerausstellung und der Reichstagsausstellung eroberte nichts weniger als eine neue Gattung von ‚Geschichtsausstellung‘ die expositorischen Räume. War eine kulturhistorische Ausstellung bis dato eine Darstellung einer historischen Epoche, eines Ereignisses oder Ortes mit musealisierten Werken der Kunst oder des herausragenden Kunsthandwerkes, beruhte die neue Form der Geschichtsausstellung auf zwei wesentlichen Elementen: Erstens sollte die Ausstellung historische Prozesse in ihrem Gegenwartsbezug darlegen und damit zweitens die Darstellung dieser Prozesse auf eine politische Botschaft hin orientieren.²⁶

Intensive theoretische Reflexionen begleiteten diese Form der Geschichtsausstellung. Bereits 1970 etablierte sich das Begriffspaar „Dokumentation“ und „Monumentation“, um die Unterschiede zwischen historisch-erklärender Ausstellung und kunsthistorisch-zeitigender Schatzkammer theoretisch zu fassen.²⁷ Die etablierten Museumsmachenden vertraten das Prinzip der „Monumentation“ oder „authentischen Ausstellung“, das darin bestand, die Objekte ausgehend vom vorhandenen Material nach ihren ‚eigenen‘, meist entwicklungs- oder stilgeschichtlichen Aspekten zur Anschauung zu bringen.²⁸ Historische Vorgänge oder Prozesse kamen hier nicht vor und waren höchstens dem Katalog überlassen.²⁹ Im reformorientierten Konzept der „Lernausstellung“³⁰ oder „Dokumentation“ hingegen traten thematische Aussagen in den Mittelpunkt,

und explizite Lernziele bestimmten den didaktischen Aufbau. Monumentation und Dokumentation spalteten das Ausstellungs- und Museumswesen in zwei Lager, die einen rückten die Objekte der Hochkunst und Archivalien als einmalige historische Zeugnisse in das Zentrum der Betrachtung, während die anderen das Objekt durch Bild und Schrift zwar nicht ersetzt, aber doch weitreichend ergänzt sahen.³¹

Die zweite dominante Entwicklungslinie kann geradezu als Gegensatz zu den geschilderten Tafelpräsentationen gelten. In den folgenden Jahren sollte die Suche nach alternativen und innovativen Präsentationsformen beginnen, um Inhalte nicht nur mittels Text zu vermitteln. Auch aufgrund der massiven Kritik an den „Lesetapeten“ experimentierten ab Mitte der Siebzigerjahre mehr und mehr historische Ausstellungen mit Gesamtarrangements aus audiovisuellen Medien, Objekten, Texten und Ausstellungsarchitektur. Während bereits das Römisch-Germanische Museum (1974) durch „[e]ine bestimmte Zueinanderordnung der Exponate [...] inhaltliche Verbindungen sichtbar machen“ wollte,³² waren vor allem die sogenannten „analytischen Environments“ des Museums der Stadt Rüsselsheim bahnbrechend. Der Kunsthistoriker Peter Schirmbeck prägte diesen Begriff und entlehnte ihn aus der Pop-Art. Seit 1976 entwickelte er ein Kontextualisierungsverfahren von Museumsobjekten, das – um es in seinen Worten zu sagen – „historische Rekonstruktion und strukturelle Analyse des Rekonstruierten“ verband.³³ Das „analytische Environment“ einer Wagnerwerkstatt war im Museum Rüsselsheim in zwei Bereiche aufgeteilt: Die eine Seite zeigte die handwerkliche Arbeitsweise, während die andere die Arbeit eines Wagners mit Maschinen demonstrierte. Beide Teile waren auf Knopfdruck mittels verdeckter Motoren in Bewegung zu versetzen. In knappen Stichworten erläuterte zudem eine Hörstation die Merkmale handwerklicher und maschineller Arbeit. Dieses Environment wollte keine vergangene Werkstatt-Atmosphäre nostalgisch zurückholen, sondern eine Auseinandersetzung mit den strukturellen Unterschieden zwischen manueller und industrialisierter Arbeit ermöglichen. Der Glaube, mittels kluger Objektmontagen vorgängig erdachte Botschaften zu vermitteln, war eine Voraussetzung für die darauf folgende extrem dynamische Entwicklung der musealen Mise-en-Scène. Unter der Überschrift „Inszenierung“ experimentierten Ausstellungen und Museen mit thematischen Ensembles und schufen Erlebniswelten. Entscheidende Bedingung dafür war allerdings noch eine weitere Entwicklung, die eine bis dahin zentrale Unterscheidung ein ebnete.

In Ausstellungen wie dem „Musée Sentimental de Cologne“ (1979), in Teilen aber auch in der Ausstellung „Die Zeit der Stauer“ (1977) und dann vor allem in der eingangs zitierten Preußen-Ausstellung wird ein Objektverständnis perpetuiert, das *high and low*, Kunst- und Alltagsgegenstand parallelisiert. Damit sollten – wie es pointiert für die Preußen-Ausstellung ausgedrückt wurde – „Land und Leute“ gezeigt werden. Vor allem die wenigen noch erhaltenen Objekte, die normalerweise nicht als Herrschaftszeugnisse in die Archive gelangt waren, sollten einen Eindruck der Zeit vermitteln: Wasserrohre, Nachthemden und Ackergerät. War ein Kanalisationssystem und dessen erste Anlage Mitte des 18. Jahrhunderts nicht ebenso aufklärerisch zu nennen, wie die *Allgemeine Deutsche Bibliothek* von Friedrich Nicolai? Wenn in der Folge beides nebeneinander in einer Vitrine zu liegen kam, dann sollte es dem Betrachtenden durch die einfache Gegenüberstellung und durch seine bis in die Gegenwart dauernde Alltäglichkeit (Wasserrohr und Buch) gleich einem „kleinen Chock“ das große Projekt der Aufklärung in Preußen veranschaulichen.³⁴ Im Kölner Musée Sentimental wurde die Bedeutung des Alltagsobjekts noch weitergetrieben: Denn hier kam es nicht nur neben solchen der Hochkultur zu liegen, sondern wurde vor dem Hintergrund der Konzeptkunst zu einem gleichrangig bedeutungsvollen Werk erklärt. Und mehr:

Ihm wurde ein Eigenleben zugestanden, das es nun, im Ausstellungsverband, als eine Spur, eine Reliquie erscheinen ließ, die Teil des historischen und dazustellenden Geschehens war und so eine ungeheure Aufladung erfuhr. In der Zuschreibung dieser (Objekt-)körperlichen Zeugenschaft lag das Neue der Ausstellungen am Ende der Siebzigerjahre. Man knüpfte nicht einfach an das auf Adoration angelegte Objektverständnis der Museumstradition an, sondern man brach mit ihm und baute auf subjektiven Nachvollzug durch die Besucher_innen.³⁵ Dass dies nicht nur von pfiffigen Ausstellungsmacher_innen ins Leben gerufen worden war, sondern maßgeblich Künstler wie Daniel Spoerri (Musée Sentimental) daran beteiligt waren, ist zentral. Denn den Künstler_innen des Nouveau Réalisme ging es um den „materiellen Stoff der Welt, der Dinge des Alltags“, die allein zeigen konnten, was Wahrnehmung bedeutete, wieviel Emotion, Poesie und Sentiment in jedem dieser Bruchstücke des Realen steckte.³⁶

Ob Schautafel oder Kanalisationsrelikt, ob großformatige Textinformation oder Nachttopf, die verschiedenen Präsentationslager waren jeweils von der Überzeugungs- und Bildungskraft von Ausstellungen überzeugt. Und so ist es für sich genommen zunächst ein Paradox, wenn im Moment des großen Erfolgs dieser neuen Art der Geschichtsausstellung, sogleich eine ihn zersetzende Frage aufgeworfen wird: „Kann man denn Geschichte ausstellen?“ Sie lag später im Kern der wortreichen Debatten um die Gründung eines deutschen Geschichtsmuseums und schlägt noch heute die Museumswelt in ihren Bann.³⁷ Gerade von Museumsseite wurden dabei immer wieder Zweifel angemeldet. Ende der 1970er Jahre erteilte der Direktor des Bayerischen Nationalmuseums Lenz Kriss-Rettenbeck der Darstellung von Geschichte in einer Dauerausstellung deswegen eine Absage, „weil es die Mittel, die einer Ausstellung handwerklich vorgegeben sind, nicht zulassen.“³⁸ Schließlich seien die Objekte „nicht-diskursiv[e]“ Gebilde mit „differenziertem vielschichtigem Verweisungszusammenhang“ deren Bedeutungspotential „adäquat in Worten nicht auszudrücken“ sei.³⁹ Und noch 1998 wusste der Gründungsdirektor des Deutschen Historischen Museums Christoph Stözl sicher: „Geschichte kann man nicht ausstellen, sondern nur deren Hinterlassenschaften.“⁴⁰ Neben diesen Zweifeln stehen auf der anderen Seite all die Versuche, die sich nicht mit der Frage aufhielten, ob man Geschichte ausstellen könne, und stattdessen auf die offene Frage „Wie kann man historische Prozesse mittels Objekte veranschaulichen?“ im Ausstellungsraum mögliche Antworten fanden.

Viele Museen und Ausstellungen zeigten in den 1970er Jahren, dass das museale Objekt in einer thesenhaft zuspitzenden Geschichtsausstellung nicht notwendigerweise ersetzt werden muss, wie dies in Berlin und Frankfurt geschehen war. Stattdessen entwickelten sie jene, etwa in der Preußen-Ausstellung angewandten, expositorischen Mittel, die es ihnen ermöglichte, mit Objekten zu argumentieren. Dennoch schufen die textorientierten Präsentationen die Voraussetzungen dafür, die Geschichtsausstellungen von der Privilegierung der Kunst und der Ideen zu lösen. Erst so konnte der Begriff der Geschichtsausstellung seine heutige Verwendung finden und auf eine spezifische Verquickung von historischer Argumentation und Objektpräsentation verweisen. Deren Genese aufzuzeigen, ist das Ziel des vorliegenden Bandes.

Am Beginn dieses Unterfangens stand „Fellow Me! Die mobile Akademie im Programm Fellowship Internationales Museum“ der Kulturstiftung des Bundes. Seine Leiterin Marie Haff kam auf uns zu und regte eine Kooperation des Lehrstuhls Wissenschaftsgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin mit den in den Berliner Museen angesiedelten Fellows an. Dies geschah in Form eines ersten Seminars, das mit finanzieller Unterstützung der Stiftung in das Märkische Museum

(Fellow: Kristina Kramer-Tunçludemir) und das Deutsche Historische Museum (Fellow: Mary-Elizabeth Andrews) ausgeweitet werden konnte. Dafür sei an dieser Stelle ausdrücklich gedankt! Verfolgte das erste Seminar die Frage „Kann man Geschichte ausstellen?“, so befasste sich das zweite Seminar überblickend mit den „Historischen Ausstellungen Deutschlands (1971–1981)“. In beiden Veranstaltungen wurde die vorhandene Sekundärliteratur durchgearbeitet, der Mangel an entsprechend detaillierten und vergleichenden Ausstellungsbeschreibungen konstatiert und mit der eingehenden (Archiv-)Recherche begonnen. Es galt bisher nicht näher beachtete Primärtexte der damaligen Diskussionen aufzufinden, Bildmaterial aus den verschiedensten Archiven zu sichten, Filmausschnitte zusammenzustellen, Rezensionen der Ausstellungen in den einschlägigen Fachzeitschriften zu eruiieren und Nachlässe aufzuspüren. Dabei sind Funde gelungen, die erstmals wichtiges Quellenmaterial ans Tageslicht befördert haben und den Ausgangspunkt für Bachelor- und Masterarbeiten boten. Aus dem ersten Seminar im Wintersemester 2013/2014 schälte sich ein Kern von Studierenden heraus, der auch an dem zweiten Seminar im Sommersemester 2014 teilnahm. Gemeinsam mit allen Teilnehmenden sowie der kleinen Gruppe von Studierenden, die ein ganzes Jahr die Diskussionen vorantrieben, ist der vorliegende Band entstanden. Lektüren und Recherchen waren gleichermaßen umfangreich und führten in den meisten Fällen weit über Berlin hinaus und zum Ort des ursprünglichen Geschehens zurück. Reisen nach Frankfurt oder Ludwigsburg bei Stuttgart waren unabdingbar, und selbst vor Ort waren Bilder und Zahlen, Beschreibungen und Protokolle oftmals nicht auffindbar: Die 1970er Jahre kannten die heute übliche Ausstellungsdokumentation erst in den Anfängen. Dass aus den Spuren dennoch eine umfangreiche Veröffentlichung entstehen konnte, verdankt sich der im Seminar entstandenen Begeisterung für das (wenige) Material und der Bereitschaft, auch über den verlangten ‚workload‘ einer universitären Veranstaltung hinauszugehen. Dazu haben folgende Personen beigetragen: David Blum, Laura Busse, Sandra Cohaus, Eva Crome, Mona Hassan, Maxi Hoffmann, Martin Hohenstein, Alexis Hyman-Wolf, Charlotte Janus, Lekha Kanchinadam, Johanna Kleinschrot, Marco Kolander, Teresa Laursen, Michaela Prien, Monique Riedl, Daniel Schaan, Marion Seurg, Brenda Spiesbach, Marian Spode-Lebenheim, Sara Sponholz, Annika Thöt, Amelie Tscheu, Anne Vitten und Helen Wagner. Aus diesem Seminar entwickelte sich eine Gruppe, die die Ergebnisse aller bündelte, die aber vor allem eigenverantwortlich die vorliegenden „Steckbriefe“ der Ausstellungen verfassten und weitere Recherchen unternahmen: Denise Bode, Tobias von Borcke, Vincent Dold, Dortje Fink, Jonas Kühne, Eva-Lotte Reimer, Lotte Thaa, Anja Thuns, Lukas Uhe und Aya Zarfati. Schließlich sei Bodo-Michael Baumunk und Gottfried Korff für das Gespräch und ihre Hinweise gedankt und ebenso Eva Pauli, die umsichtig und geduldig das Layout des Bandes entwickelte.

1 Gottfried Korff, Zielpunkt: Neue Prächtigkeit? Notizen zur Geschichte kulturhistorischer Ausstellungen in der „alten“ Bundesrepublik, in: ders.: Museumsdinge. deponieren – exponieren. 2., ergänzte Auflage, hrsg. v. Martina Eberspächer/Gudrun Marlene König/Bernhard Tschofen, Köln/Weimar/Wien 2007 [1986], S. 24–48, hier S. 35.

2 Vgl. dafür Martin Große Burlage, Große historische Ausstellungen in der Bundesrepublik Deutschland 1960–2000, Münster 2005, hier S. 269f.

3 Bodo Baumunk, Bilanz einer Bilanz, in: Korff, Museumsdinge, S. 241–243, hier S. 242.

4 Bereits 1960 die Empfehlung bezüglich „The most effective means of rendering

museums accessible to everyone“ inklusive dem Hinweis auf die Jugend und die Arbeiter. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, records of the general conference, Eleventh Session. Resolutions, Paris 1960, S. 125–126, online: <http://unesdoc.unesco.org/images/0016/001605/160517eb.pdf>,

(zuletzt gesehen: 13.05.2014); siehe die darauffolgende Diskussion dazu in der Bundesrepublik: Die Öffentlichkeitsarbeit der Museen. Bericht über ein Seminar, veranstaltet von der Dt. UNESCO-Kommission und dem Dt. Nationalkomitee des ICOM in Essen, 4.–7. September 1963, Köln 1964.

5 Duncan F. Cameron, *The Museum, a Temple or the Forum*, in: *Curator: The Museum Journal*, 14 (1971), S. 11–24, hier S. 13 und 11. Martin Papenbrock nennt diese in den 1960er Jahren entstehende Museumskritik „Museumsguerilla“. Die „Guerilla Art Action Group“ führte die lange Tradition der Museumskritik in der Kunst fort. Vgl. Martin Papenbrock, *Museumsguerilla. Positionen von 1968 bis heute*, in: *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, 13 (2008), S. 63–75.

6 Vgl. Manfred Kittel, *Marsch durch die Institutionen? Politik und Kultur in Frankfurt nach 1968*, München 2011, S. 125.

7 Die drei Bände erschienen 1970 in Darmstadt/Köln, hrsg. v. Gerhard Bott. Band 1: *Das Museum der Zukunft*. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums. Band 2: *Das Museum der Zukunft*. 14 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des naturwissenschaftlichen Museums. Band 3: *Das Museum der Zukunft*. Zwei Briefe und weitere Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums; vgl. dazu auch: Anke te Heesen, *Theorien des Museums*, Hamburg 2012, S. 167–170.

8 Georg Aumann, *Museum der Zukunft. Gedanken zur Entwicklung der naturkundlich-technischen Museen*, in: Bott (Hg.), *Das Museum der Zukunft*. Bd. 2, S. 17–33, hier S. 28.

9 Vgl. Andrea Hauenschild, *Neue Museologie. Anspruch und Wirklichkeit anhand vergleichender Fallstudien in Kanada, USA und Mexiko*, Bremen 1988; vgl. zur „Dritten Welt“ aus Sicht des deutschen Museumswesens: Hermann Auer, *Das Museum und die Dritte Welt. Bericht über ein internationales Symposium vom 7. bis 10. Mai 1979 am Bodensee*, München/New York/London/Paris 1981.

10 Vgl. zum Marketingmuseum auch Paul J. DiMaggio, *The Museums and The Public*, in: Martin Feldstein (Hg.), *The Economics of Art Museums*, Chicago 1991, S. 39–49. Vgl. für die neue Architektur nicht nur das Centre Pompidou, sondern auch die Museumsneubauten in Bonn (1967), Frankfurt a.M. (1972) und Köln (1974).

11 Nur wenige bundesrepublikanische Museen kannten bis dato ein Museumscafé. Das Hessische Landesmuseum in Darmstadt (1965) und das Rheinische Landesmuseum in Bonn (1967) sind zwei Beispiele (Nicole Cordier, *Deutsche Landesmuseen. Entwicklungsgeschichtliche Betrachtung eines Museumstypus*, Dissertation, Bonn 2003, S. 157 und 164). Das Kölner Wallraf-Richartz-Museum eröffnete bereits in den 1960er Jahren ein Jugendmuseum. Vgl. Günther Ott, *Publikum und Sonderausstellung in den Kölner Museen*, in: *Deutsche Unesco-Kommission/Museum Folkwang* (Hg.), *Die Praxis der Museumsdidaktik. Bericht über ein internationales Seminar der Deutschen UNESCO-Kommission*, vom 23. bis 26. November 1971 in Essen, Saur 1974, S. 58–62, hier S. 60; vgl. auch Heike Kraft, *Kindermuseen: Entwicklung und Konzeptionen*, in: Ellen Spickernagel/Brigitte Walbe (Hg.), *Das Museum. Lernort contra Musentempel*, Gießen 1976, S. 62–73.

12 Hugo Borger (Hg.), *Kölner Römer Illustrierte 1*, Ausstellungskatalog, Köln 1974, S. 187.

13 Ebd., S. 1.

14 Georg Picht brachte den Begriff in einer Artikelserie in der Zeitschrift „Christ und Welt“ ins Spiel. Aufgrund des großen Interesses wurden die Aufsätze in einem Buch zusammengefasst: Georg Picht, *Die deutsche Bildungskatastrophe*, Olten/Freiburg im Breisgau 1964.

15 Vgl. Axel Schildt/Detlef Siegfried, *Deutsche Kulturgeschichte. Die Bundesrepublik von 1945 bis zur Gegenwart*, München 2009, S. 245.

16 Korff, *Zielpunkt: Neue Prächtigkeit*, S. 29.

17 Vgl. etwa neben den Besuchszahlen der Staufer-Ausstellung und Preußen-Ausstellung in diesem Buch auch die internationale Wanderausstellung „Tut-Anch-Amun“ mit Stationen in New York, Washington, London sowie in der Bundesrepublik in Berlin, Hamburg, Köln und München. Diese zog zwischen 1972 und 1982 über 11 Millionen Besucher_innen an und wird häufig als erste Blockbuster-Ausstellung zitiert. Marco Kircher, *Babylon & Tutanchamun: Zwei Ausstellungen, zwei Konzepte*, in: Eva U. Pirker u.a. (Hg.), *Echte Geschichte: Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen*, Bielefeld 2010, S. 31–46.

18 Vgl. auch für den Erfolg der Museen in den 1970er Jahren den ersten Artikel

dieser Ausgabe der *Museumskunde*: Wolfgang Klausewitz, *Das Museum im Spannungsfeld seiner Aufgaben und Abhängigkeiten*, in: *Museumskunde*, 45 (1980), S. 2–9.

19 Reinhild Kreis, *Nach der ‚amerikanischen Kulturoffensive‘. Die amerikanische Reeducation-Politik in der Langzeitperspektive*, in: Heike Paul/Katharina Gerund (Hg.), *Die amerikanische Reeducation-Politik nach 1945. Interdisziplinäre Perspektiven auf ‚America’s Germany‘*, Bielefeld 2011, S. 141–160.

20 So analysiert es auch Gottfried Korff in dem noch immer fundiertesten Aufsatz zur Ausstellungsgeschichte der Bundesrepublik seit den 1950ern. Korff, *Zielpunkt: Neue Prächtigkeit*, S. 25.

21 Große Burlage, *Große historische Ausstellungen*, S. 259–261.

22 Gwen F. Chanzit, *Herbert Bayer and modernist design in America*, *Ann Arbor* 1987, S. 111–150.

23 Vgl. dazu Gottfried Korff, „Vom Menschen aus...“. Zur Ausstellungstheorie und -praxis Sigfried Giedions, in: ders., *Museumsdinge*, S. 12–23.

24 Vincent Dold, *„Vom Historischen Museum zum Historischen Informationszentrum“. Über die Konzeption und Gestaltung des Historischen Museums Frankfurt am Main 1969–1972*, Berlin 2014 (unv.), S. 13.

25 Boockmann, *Geschichte im Museum*, S. 25 und 46. Für das Frankfurter Museum erstmals so bei: Günther Vogt, *Ein Tag der Freude und einige Schatten, die den Glanz stören*. *Frankfurts Historisches Museum eröffnet*, in: *Abendpost/Nachtausgabe*, 14.10.1972.

26 Diese Ausstellungen griffen die Ausstellungsexperimente eines Herbert Bayer und anderer wieder auf und sind mit Jorge Ribalta in der Tradition der „Propaganda-ausstellung“ zu verstehen; vgl. *Public Photographic Spaces. Exhibitions of Propaganda, from Pressa to The Family of Man, 1928–55*, *Museu d’Art Contemporani de Barcelona* 2008.

27 Vgl. dazu den in der Zeitschrift für Volkskunde von 1970 dokumentierten Streit zwischen Ernst Schlee und Martin Scharfe: Ernst Schlee, *Das volkskundliche Museum*, in: *Zeitschrift für Volkskunde*, 66 (1970), S. 60–76; Martin Scharfe, *Das volkskundliche Museum als Zumutung*, in: *Zeitschrift für Volkskunde*, 66 (1970), S. 76–78.

28 Lenz Kriss-Rettenbeck, *Zur Typologie von Auf- und Ausstellungen in*

- kulturhistorischen Museen, in: Ingolf Bauer (Hg.), *Museumsdidaktik und Dokumentationspraxis. Zur Typologie von Ausstellungen in kulturhistorischen Museen*, München 1976, S. 11–55, hier S. 32.
- 29** Teilweise sollten diese den Wechselausstellungen vorbehalten bleiben. Vgl. hierzu die „Ausstellungstaxonomie“ bei Kriss-Rettenbeck, *Zur Typologie*, hier S. 30–32.
- 30** Martin Scharfe, *Zum Konzept der Lernausstellung*, in: Wolfgang Brückner/Bernward Deneke (Hg.), *Volkskunde im Museum*, Würzburg 1976, S. 218–236, hier S. 218.
- 31** Jedoch verlief der Streit gar nicht so sehr, wie dieser Titel impliziert und wie in der zeitgenössischen wie auch museumshistorischen Literatur immer wieder behauptet, entlang der unterschiedlichen Bedeutung, der der Bildung im Museum und der Öffnung des Museums für Alle zugeschrieben wurde. Beide Ziele schrieben sich sowohl die etablierten Museumsmacher_innen als auch die Reformen_innen auf die Fahnen. Vgl. dafür in der zeitgenössischen Literatur, neben den Beiträgen in „Lernort contra Musentempel“ und von Scharfe, *Lernausstellung*, auch Annette Kuhn/Gerhard Schneider, *Geschichte lernen im Museum*, Düsseldorf 1978. Vgl. für die museumshistorische Literatur u.a.: Anja Schöne, *Alltagskultur im Museum. Zwischen Anspruch und Realität*, Münster 1998, S. 76–79.
- 32** Jörgen Bracker, *Zum Konzept des Römisch-Germanischen Museums Köln – in Auswirkung und Kritik*, in: Spickernagel/Walbe (Hg.), *Lernort contra Musentempel*, S. 84–98, hier S. 92.
- 33** Vgl. dafür: Peter Schirmbeck, *Vom Beginn der Industrialisierung bis 1945. Katalog der Abteilung I des Museums der Stadt Rüsselsheim*, Rüsselsheim 1981. Vgl. außerdem: Peter Schirmbeck, *Dokumentation industrieller Lebensverhältnisse am Beispiel des Ortes Rüsselsheim*, in: Burkhart Lauterbach/Thomas Roth (Hg.), *Die Alltagskultur der letzten 100 Jahre. Überlegungen zur Sammelkonzeption kulturgeschichtlicher und volkskundlicher Museen*, Berlin 1980, S. 83–112.
- 34** Gottfried Korff/Winfried Ranke, *Preußen – Versuch einer Bilanz*, Hamburg 1981 (Band 1, *Ausstellungsführer*), S. 26f. und 257.
- 35** Vgl. Anke te Heesen, *Die Entdeckung des Exponats. Das „Musée Sentimental de Cologne“*, Daniel Spoerri, Marie-Louise von Plessen und das Jahr 1979, in: Anke te Heesen/Susanne Padberg (Hg.), *Musée Sentimental 1979. Ein Ausstellungskonzept*, Stuttgart 2011, S. 136–163.
- 36** Zit. n. Susanne Padberg, *Vom Fallbild zum Bilderfall: Wunschobjekt, Fake und die Schriftlichkeit als Objekt*, in: te Heesen/Padberg (Hg.), *Musée Sentimental 1979*, S. 166–175, hier S. 166; das Zitat paraphrasiert Teile des *Nouveau Réalisme-Gründungsmanifests* von Pierre Restany.
- 37** Vgl. für die Debatten zu einem Deutschen Historischen Museum: Christoph Stölzl/Rosmarie Beier-de-Haan (Hg.), *Deutsches Historisches Museum. Ideen, Kontroversen, Perspektiven*, Berlin/Frankfurt am Main 1988. Vgl. für eine aktuellere Auseinandersetzung mit dieser Frage die Debatte in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe, 4 (2007), H. 1+2, online: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/1-2-2007> (zuletzt gesehen: 21.12.2014).
- 38** Lenz Kriss-Rettenbeck, *Museum und Geschichte*, in: *Bayerische Blätter für Volkskunde*, 6 (1979), S. 78–96, hier S. 93.
- 39** Lenz Kriss-Rettenbeck, *Das Problem großer historischer Ausstellungen*, in: *Museumskunde*, 45, S. 115–133, hier S. 118.
- 40** Christoph Stölzl, *Kann man Geschichte ausstellen?*, in: Dieter Sauberzweig/Bernd Wagner/Thomas Röbke (Hg.), *Kultur als intellektuelle Praxis. Hermann Glaser zum 70. Geburtstag*, Essen 1998, S. 329–335, hier S. 329.