

**Aus:**

VANESSA SCHRÖDER

## **Geschichte ausstellen – Geschichte verstehen**

Wie Besucher im Museum Geschichte  
und historische Zeit deuten

September 2013, 526 Seiten, kart., zahlr. Abb., 42,80 €, ISBN 978-3-8376-2074-0

Museen fungieren als kulturelles Gedächtnis, sie bewahren kulturelles Erbe. Ausgehend von der Museumsforschung lässt sich jedoch ein Wandel in der Präsentation von Geschichte beobachten. Wie wird also Geschichte bewahrt, während sich ihre Deutung verändert?

Auf der Grundlage von kulturwissenschaftlich-museologischen und soziologischen Theorien fragt Vanessa Schröder, wie Geschichte und historische Zeit von Besuchern historischer Museen verstanden werden.

Der Mehrmethodenansatz, der quantitative Methoden der Besucherforschung mit einer qualitativen Erhebungs- und Auswertungstechnik verknüpft, bereichert die Besucherforschung um einen neuen Ansatz zur Deutung von Geschichte im Museum.

**Vanessa Schröder** (Dr. phil.), Soziologin, ist freiberuflich im Bereich Besucherforschung und Kulturevaluation tätig.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/ts2074/ts2074.php](http://www.transcript-verlag.de/ts2074/ts2074.php)

# Inhalt

---

**Vorbemerkung** | 7

**1 Museumsphänomene** | 11

## TEIL I

**2 Geschichte, Historische Zeit und Museen** | 31

2.1 Museale Geschichte(n): Was ein Museum konstituiert | 31

2.2 Zeitperspektiven und Geschichtssemantik | 84

2.3 Zusammenfassung und Ausblick | 96

## TEIL II

**3 Die Museen und ihre Selbstbeschreibungen** | 103

3.1 Das Memory Museum: JMB | 103

3.2 Geschichte erleben – Ein narrativer Integrationsversuch von Ost und West, Politik und Lebenswelt: HdG | 126

3.3 Ein Nationalmuseum im europäischen Kontext: DHM | 131

3.4 Lokale, regionale Geschichte in Europa: MHU | 138

3.5 Zusammenfassung und Ausblick | 142

**4 Die Besucher** | 145

4.1 Zum Stand der Besucherforschung | 145

4.2 Das Erhebungsdesign: vier vergleichende Besucherstudien | 155

4.3 Portraits des Besuchspublikums im JMB, HdG, DHM und MHU | 158

4.4 Zusammenfassung und Ausblick | 169

## TEIL III

**5 Wie Geschichtsverstehen untersucht wurde** | 175

5.1 Wie die Besucher ihre Eindrücke schildern und dabei Geschichte deuten | 178

5.2 Wie die Besucher die museal inszenierte Geschichte deuten | 246

5.3 Zusammenfassung und Ausblick | 300

**6 Wie die Besucher die Museen nutzen** | 303

6.1 Eckdaten der Besuche | 308

6.2 Rezeptionsmodi | 312

- 6.3 Vorwissen: Die Dokumentation der Arbeitsschritte | 313
- 6.4 Eindrücke des Besuches: Historische Perioden, Themen, Geschichtsdarstellung und Exponatinszenierung | 331
- 6.5 Architektonische Sinnbilder: Die Architekturbeschreibungen im JMB | 338
- 6.6 Ordnungen im Museum | 344
- 6.7 Antizipierte Erinnerung an den Besuch | 353
- 6.8 Zusammenfassung: Die Museen aus der Sicht ihrer Besucher | 362

## **7 Deutungen von Geschichte und Zeit | 367**

- 7.1 Wie wird Geschichte gedeutet? – Unterschiede im Geschichtsverstehen zwischen den Museen | 367
- 7.2 Anderes Geschichtsverstehen, andere implizite Zeitperspektive? | 371
- 7.3 Anderes Museum, andere Besucher, andere Zeitperspektive? | 382
- 7.4 Dem Geschichtsverstehen implizite Zeitperspektiven | 394
- 7.5 Zusammenfassung | 397

## **8 Wie sind die Unterschiede in der Konstruktion von Zeitperspektiven und im Verstehen von Geschichte empirisch zu erklären? | 401**

- 8.1 Sozial geteilte Zeitperspektiven | 404
- 8.2 Historische Zeitperspektiven | 409
- 8.3 Konstruktion von Weltzeit: Chronologie | 416
- 8.4 Geschichtsverstehen: Die spezifischen Deutungen von Geschichte | 421
- 8.5 Zusammenfassung: Verstehen von Geschichte und Zeit im Museum | 432

## **9 Geschichte ausstellen – Geschichte verstehen | 437**

### **Anhang | 449**

- Abbildungsverzeichnis | 449
- Tabellenverzeichnis | 450
- Abbildungen/Tabellen im Anhang | 451
- Literaturverzeichnis | 474
- Fragebogen | 507

## Vorbemerkung

---

Das hier veröffentlichte Buchmanuskript entspricht der stark überarbeiteten Fassung meiner Dissertationsschrift „(Geschichts-)Bilder einer Ausstellung. Wie Besucher von vier Museen Geschichte und historische Zeit erleben“, die von der Fakultät für Gesellschaftswissenschaften der Universität Duisburg-Essen als Dissertationsschrift angenommen wurde.

Für die vorliegende Publikation verwende ich vier Besucherbefragungen aus dem Jüdischen Museum Berlin (JMB), dem Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (HdG) in Bonn, dem Historischen Museum am Hohen Ufer (MHU), Hannover und dem Deutschen Historischen Museum (DHM), Berlin. Diese Befragungen führe ich im Kapitel 4 mit den Profildaten der Besucher ein, um sie dann im empirischen Teil III dieser Publikation weiter zu interpretieren. Dieses empirische Material wurde in dem von Prof. Dr. Hanns-Georg Brose geleiteten Forschungsprojekt „Kulturen der Ungleichzeitigkeit“ (KUGL), in dem ich im Jahr 2004 als wissenschaftliche Hilfskraft mitzuarbeiten begann, erhoben und ausgewertet. Dem Leiter des Projekts, später zugleich Betreuer meines Promotionsvorhabens, gilt demnach mein besonderer Dank, da er mir die Möglichkeit eröffnete, die Daten und Befunde des Projekts im Rahmen meines Promotionsvorhabens zu nutzen, weitergehend auszuwerten und hier erstmalig zu publizieren. Weiter danke ich Prof. Dr. Stefan Liebig als dem Zeitgutachter meiner Promotion.

Der Auftakt der Befragungen am JMB in 2004 wurde vom Kulturwissenschaftlichen Institut in Essen unterstützt. Später war das Projekt an der Universität Duisburg-Essen angesiedelt und erfuhr von dort ab November 2004 finanzielle und personelle Unterstützung. Die quantitative Auswertung der Besucherbefragungen profitierte von den Ratschlägen der dortigen Kollegen. Exemplarisch danke ich am Institut für Soziologie dieser Universität Dawid Bekalarczyk für seinen methodischen Rat zu verschiedenen strukturanalytischen Auswertungsverfahren und Jan Finsel für seine kritische Lektüre der Darstellung meiner Analysen. Weiter ist den Verantwortlichen der vier Museen zu danken, die uns den Zugang zu ihren Ausstellungs-

häusern eröffneten. Im JMB erfuhr das Projekt Unterstützung von Christiane Birkert und Anja Löffler sowie weiteren Interviewern aus dem Team der dortigen Besucherforschung. Die Möglichkeit Ende des Jahres 2004, im HdG in Bonn zu erheben, eröffnete uns Prof. Dr. Hermann Schäfer und Hans Joachim Westholt. Der Direktor des Historischen Museums am Hohen Ufer, Hannover, Prof. Dr. Thomas Schwark und Heike Domeier öffneten uns im Herbst 2005 für eine Besucherbefragung ihr Haus. Die Erhebungen am DHM in Berlin wurden Ende des Jahres 2006 durch Prof. Dr. Hans Ottomeyer und Stefan Bresky ermöglicht.

Als Interviewer arbeiteten Torben Bleikerts, Wendy Saal, Maria Neumann und Viktoria Leygraf als studentische Hilfskräfte an den Erhebungen mit.

Liegt der Zweck von Studien zur Besucherforschung allgemein darin, den Besuchern eine Stimme zu verleihen und diese insofern zu „gefragten Gästen“ der Kultureinrichtungen zu machen, bedurfte es nicht zuletzt auch der Zeit und Geduld der Museumsbesucher, die die Interviews mit uns führten. Selbst wenn diese zum Teil die Option ausdrücklich begrüßten, nach ihrem Besuch über ihre Eindrücke zu reflektieren, ist es keineswegs selbstverständlich, dass sie sich noch nach einem informations- und eindruckreichen Museumsbesuch auf ein Interview einließen.

Als wissenschaftliche Mitarbeiterin von KUGL habe ich an den qualitativen Auswertungen des Textmaterials mitgearbeitet. Mein Dank gilt insbesondere Wendy Saal, die zur lebhaften Diskussion zur Interpretation des Textmaterials und deren Abgleich untereinander im Auswertungsteam beitrug. Michael Eberle beriet mich bei der ersten Berechnung einer Faktorenanalyse. Die deskriptiven Auswertungen des statistischen Datenmaterials konnte ich seit 2004 nach und nach als Projektmitarbeiterin vornehmen. Die theoretische Einbettung der empirischen Befunde habe ich eigenständig geleistet und die Selbstbeschreibungen der Museen zusammengetragen. Das Jahr 2007 habe ich umfassend für weiterführende statistische Auswertungen genutzt, die aber nicht berücksichtigt werden konnten. Im Jahr 2008 endete formell meine Projektmitarbeit, während ich als Doktorandin zugleich dem Projekt und dem Lehrstuhl Brose verbunden blieb. Ich trage entsprechend dieser verschiedenen Rollen, als Projektmitarbeiterin und Doktorandin, für die hier dargestellten empirischen Befunde die Verantwortung. Als Projektmitarbeiterin berichte ich über die in KUGL erhobenen Daten und Befunde. Für die abschließende Darstellung der Befunde und weitere Interpretation der Ergebnisse trage ich als Doktorandin in der vorgelegten Fassung die alleinige Verantwortung. Aber es ist offensichtlich, dass diese Publikation ohne die Mitarbeit und Hilfe der anderen Mitarbeiter nicht zustande gekommen wäre. Zuletzt gilt mein Dank für ein geduldiges Lektorat und Korrektorat Tobias Ellenberger sowie Dr. Heike Wilde für die Endfassung.

Die Liste derjenigen, die mich privat unterstützt haben, Stimmungsschwankungen ertragen, meinen Mangel an Zeit toleriert, meine Möglichkeiten und Kompetenzen erweitert haben, ist sehr lang. Sehr viele Menschen haben dafür gesorgt, dass ich

mir zeitliche Freiräume verschaffen und zwischenzeitliche ökonomische Missstände überbrücken konnte. Meinen Partnern, Freunden und Bekannten in dieser Zeit verdanke ich eine große Fülle an Aufmerksamkeiten und Zuwendungen. Einzelne wollen nicht genannt werden, deshalb belasse ich es dabei, niemanden zu nennen und an alle zu denken, um auch jede kleine Unterstützung angemessen zu würdigen. Explizit danke ich an dieser Stelle meinem Vater, Heiko Schröder, und seiner Partnerin, Gisela Fischer, die mir diese Publikation finanziell ermöglichen.

Vanessa Schröder, Karlsruhe, 14.01.2013

# 1 Museumsphänomene

---

Zu Beginn des dritten Jahrtausends hat es Konjunktur, sich mit musealisierter Geschichte zu befassen und dabei „Geschichte“ auf eine spezifische Art und Weise zu verstehen, wie verschiedene Museumsphänomene nahe legen (Liddiard, 2004). Der Fokus dieser Arbeit liegt für einen Einstieg ins Thema zunächst auf Museumsbauten, der Blick schweift über Aspekte musealer Präsentation, richtet sich auf Medien, bemerkt die Verbreitung und Vielfalt von Ausstellungshäusern, um zu der Art und Weise zu sprechen zu kommen, wie Museen heute Geschichte erzählen. Eine solche Phänomenskizze wird in diesem Kapitel entfaltet und diese soll auf die kulturellen und sozialen Implikationen des Themas verweisen.

In der vorliegenden vergleichenden Besucherbefragung wird es darum gehen, wie die Besucherinnen und Besucher<sup>1</sup> von vier kulturhistorischen Museen Geschichte und historische Zeit verstehen. Geschichte wird unten in Kapitel 2.1.2 definiert als kulturell überformte Erzählung, die als historische Narration immer ex post erfolgt und verschiedene Phasen, Perioden und Ereignisse durch wechselseitiges zeitliches Herstellen von Beziehungen literarisch oder dinglich-materiell konstruiert. Eine Erzählung darüber, wie der Mauerfall eine Periode der deutschen Teilung beendete, bezieht so z. B. die Nachkriegsperiode der Zweistaaten-Deutschlands auf das Ereignis ihrer Wiedervereinigung.

Die „Beziehung“ zwischen Repräsentationen und ihrem Sinn – ob nun wie in der Semiotik zwischen Signifikant und Signifikat binär oder als komplexere Ordnung organisiert – soll hier als auf einem abgleichenden Ins-Verhältnis-Setzen von Sinnattributionen beruhend definiert werden (Foucault, 1971: 98f), das der Konstruktion jeder Sinnzuschreibung zugrunde liegt. Das gilt für die Beziehung eines

---

1 Im Folgenden wird aus Gründen der sprachlichen Vereinfachung schlicht von Besuchern in männlichem Genus die Rede sein, was die Besucherinnen mit einschließt. Es sei denn, es geht explizit um Befragte, deren Geschlecht als soziale Kategorie und Variable in der Besucherforschung relevant ist.

Signifikanten auf ein Signifikat ebenso wie für das Herstellen von Bezügen zwischen verschiedenen Zeiten, durch Chronologie auf Ereignis oder auf historische Perioden etc. Der Vergleich zwischen zweierlei (z. B. Signifikant und Signifikat) ist die Grundoperation jeder Sinnbildung, in der sich zugleich als Drittes der Beobachter zeigt. Als Beispiel lässt sich wiederum auf die Phase der deutschen Teilung verweisen, die eine bestimmte Zeitspanne „von dann bis dann“, geprägt durch den Kalten Krieg und die Konfrontation zwischen Ost und West darstellt. Die Selektion, gerade diese Themen, diese Zeitphasen bzw. Ereignisse in Beziehung zu setzen und nicht andere, liegt bei einem Beobachter.

Häufig wird Sinn sprachlich attribuiert und damit stellt sich ein Subjekt in Beziehung zu einem Objekt. Durch die Funktionen der Sprache lassen sich die zugrundeliegenden Prozesse recht einfach veranschaulichen. „Alle Funktionen der Sprache lassen sich auf drei Elemente zurückführen, die zur Bildung eines Satzes unerlässlich sind: das Subjekt, das Attribut und ihre Verbindung. Es liegt ein Satz – und Diskurs – vor, wenn man zwischen zwei Dingen eine *attributive Verbindung* feststellt, wenn man sagt, dies *ist* jenes“ (Foucault, 1971: 133). Es liegt ein historischer Diskurs vor, wenn man einer Spanne zwischen zwei Zeitpunkten eine sachliche Qualität zuschreibt. Wenn man zum Beispiel sagt, die Zeitspanne „von dann bis dann“ sei charakterisiert durch „das und das“ wie: die zehn Jahre von 1948 bis 1958 gelten als Periode des Wirtschaftswunders. Im Herstellen von Beziehungen ist eine Grundoperation von Sprache, diskursiver Kommunikation und Sinnbildung zu sehen. Hinzu kommt, dass im Diskurs Verbindungen zwischen Subjekt, Attribut und Objekt möglich sind, die nicht ihre Identität, sondern ihre Differenz behaupten: X unterscheidet sich von Y bzw. Y *ist nicht* X. Nur, wenn man zwei Zustände in Relation zueinander setzt und vergleicht, ist es möglich, den andauernden Bestand des einen gegenüber dem anderen ebenso wie Veränderungen zu verstehen.

In der Geschichtswissenschaft ist es mittlerweile gängig, wenn auch in Bezug auf ihren Objektivitäts- oder Wahrheitsanspruch nicht unumstritten, Geschichte als Erzählung zu verstehen (z. B. White, 1973; Röttgers, 1982; Danto, 1985; Lyotard, 1987, 1994; Ricœur, 1988; Rüsen, 1989, 1990). Bemerkenswert ist zudem die Anzahl sozialwissenschaftlicher Publikationen, die Wissen und Lebensgeschichte als Erzählung verstehen (z. B. Meuter, 1995; Roberts, 1997; Gergen, 1998, Kraus, 2000; Sepulveda, 2001; Heinrich, 2002). Es gibt entsprechend eine Fülle an Autoren, die davon ausgehen, dass nicht nur Geschichte und Zeit (Koselleck, 1989), sondern auch historische Erzählung und subjektive Zeit miteinander zusammenhängen (Ricœur, 1988: 13; 87).

Historische Literatur konstruiert gleichsam, ebenso wie die dingliche Inszenierung in Museen, eine kulturelle „Geschichtserzählung“ als historische Semantik, die in zeitlicher Hinsicht dieses Ereignis in Beziehung zu jenem stellt, jene Phase in Abgrenzung zu einer anderen präsentiert, diese Periode mit einer nächsten vergleicht etc., obschon vielleicht eine dritte ausgelassen wird. Dabei werden spezifi-

sche kulturelle Kodierungen und (Darstellungs-)Formen etabliert, die bestimmen, wie Geschichte verstanden wird. Daran anknüpfend lautet eine zentrale These dieser Untersuchung: Die medialen Ordnungen, mittels derer Geschichte kulturell repräsentiert wird, bestimmen, mit welchem Sinn Vergangenheit als „Geschichte“ vergegenwärtigt und mit welchem Sinn sie überliefert wird.

Ausgehend vom Sinn, der der Vergangenheit in der Renaissance zugeschrieben wurde (Burke, 1969: 105f; LeGoff, 1992: 102f), lässt sich veranschaulichen, wie kulturelle Ordnungen allgemein das organisieren und bestimmen können, was als Geschichte wie überliefert wird. Fehlte es in dieser Periode zunächst noch an einer explizit historischen Perspektive, beeinflusste der Rückgriff auf die antike Rhetorik, was wie überliefert, was ausgelassen oder vernachlässigt wurde. Antikes wurde in der Renaissance als historische Semantik behandelt, der im Vergleich zur jüngeren Vergangenheit eine größere Relevanz zugeschrieben wurde.

Was als Geschichte gilt, variiert nicht nur infolge der je gegenwärtigen Auswahl und Aufmachung von Fakten, die man aus erkenntnismäßigen oder anderen Gründen für berichtenswert hält (Luhmann, 1976: 341). Spätestens seit dem 16. Jahrhundert wurden mit einer „*antiquarian attitude*“ nach Ursprüngen in einer länger zurückliegenden Vergangenheit gesucht (Burke, 1969: 40f). Man suchte Erklärungen und Gründe verstärkt in der Zeit. „Das eingebürgerte Fremdwort der ‚Historie‘, das vornehmlich den Bericht, die Erzählung von Geschehenem meinte [...], wurde im Laufe des 18. Jahrhunderts von dem Wort ‚Geschichte‘ verdrängt.“ (Koselleck, 1989: 47). Geschichte wandelte sich im 18. Jahrhundert mit der Moderne zu einem Erwartungsbegriff. Die Geschichtswissenschaft als Reflexionswissenschaft eröffnete ein Spektrum von Vergangenheitsinterpretationen und offerierte damit Orientierungen für die Zukunft (Speth, Wolfrum, 1996: 13; Rösen, 1999: 84).

Die volle Historisierung wurde erst im 19. Jahrhundert mittels einer einheitlichen Weltzeit denkbar. Historisierung bedeutet, dass in die beiden Zeithorizonte der Gegenwart geschachtelt wiederum Gegenwarten mit eigenen Zeithorizonten, nämlich eigenen Zukünften und Vergangenheiten auftauchen, also mit Iterationsmöglichkeiten, die nicht logisch, sondern nur durch Fragen der Kapazität begrenzt werden (Luhmann, 1976: 352). Die Historisierung steht mit dem Motiv der Veränderbarkeit der Welt im Zusammenhang: Sähe die Zukunft immer gleich aus, wäre sie nicht beeinflussbar; würde sich die Zukunft nicht ausgehend von einer Gegenwart verändern, wäre ein ins Weltgeschehen eingreifendes Handeln sinnlos. Wie man die Vergangenheit – gemeint ist damit der gesamte Horizont vergangenen Geschehens – oder Geschichte rekonstruierend formt, gilt als Vorbereitung zukünftigen Handelns (vgl. Koselleck, 1989: 11). Die Perspektive auf die Geschichte kollektiven Fortschritts, z. B. die Verbesserung der Arbeits- und Lebensbedingungen der Arbeiterklasse betreffend, war seit der im 19. Jahrhundert beginnenden Industrialisierung ein bestimmendes Motiv politischen Handelns. Kommunistischen und sozialistischen Bewegungen etwa diente Geschichte zur Überwindung der Gegenwart durch

Utopie- und Handlungsentwurf. In diesem Kontext war die Einsicht entscheidend, dass auch individuelle Handlungsakte, eingebunden in kollektive politische Handlungsanstrengungen, geschichtsmächtig werden können und Veränderungen bewirken. Ob Geschichte heute, in einer Gegenwart, in der Fortschritt als überholter Begriff gilt und vom Ende der Geschichte oder Posthistoire die Rede ist (Niethammer, 1989; Fukuyama, 1992), immer noch zu einer Orientierung in der Zeit dient, kann fraglich werden.

Spätestens heute haben sich die Arten der Geschichtsdarstellung weiter diversifiziert. Dieselbe Geschichte lässt sich aus mehreren Perspektiven erzählen, je nach Beobachter als Fortschritt oder Regress verstehen. Die je relevanten Ausschnitte aus dem vergangenen Geschehen unterscheiden sich je nach sozialer Gruppenzugehörigkeit und Ausdeutung. Deshalb gibt es Geschichte immer nur im Plural, jenseits des modernen Kollektivsingulars (Koselleck, 1989: 51ff), der sich dafür etabliert hat. Dieser wird hier im Folgenden z. T. zur Vereinfachung weiter verwendet.

Geschichtsschreibung interpretiert Vergangenes immer neu, ausgehend von einer Gegenwart. Insofern „machen“ Historiker Geschichte (Giddens, 1984: 201; Ricœur, 1997: 435). Die Konstruktion „Geschichte“ ist genuin literarisch (Ernst, 1992: 20). Aus einer systemtheoretisch inspirierten Perspektive lassen sich Geschichte und Kultur als Gedächtnis und Semantik thematisieren; ein Gedächtnis, welches mit der Semantik für die Gesellschaft mögliche Zeitperspektiven aufbewahrt. Geschichte ist beobachterabhängig; für Geschichte sind Selektionen aus dem Geschehenen notwendig, die von der Relevanz dieses Vergangenheitsausschnitts geprägt sind.

Museen sammeln insofern symbolische Strukturen, die unseren öffentlichen Mythen, denjenigen Geschichten, die wir uns über uns selbst erzählen, eine institutionalisierte, materialisierte Gestalt geben (Kavanagh, 1990: 127; Rowland, 2006). Semantiken, die als etablierte Selbst- und Fremdbeschreibungen, die Vergangenes als Geschichte oder Geschichten aktualisieren, sind von verschiedenen Zeitbegriffen durchzogen, die als Binnenstruktur zeitliche Ordnung in die erzählte Geschichte bringen (Koselleck, 1989: 9f). Bereits von einem *Zeitverlauf* auszugehen, stellt kommunikativ unterschiedliche Ereignisse in Beziehung. Die Zeitstruktur ist Geschichte demnach eingeschrieben. Wie kommt aber die Zeit „in“ die historischen Relikte, wie bekommt der museale Raum eine zeitliche Struktur? Daran anknüpfend entsteht die Frage, ob und wie sich Geschichte musealisieren lässt (Korff, 1995a) und wie eine solche musealisierte Geschichte von den Besuchern erlebt wird.

In dieser Untersuchung wird es um Besucher kulturhistorischer Museen gehen, denen aufgrund ihrer Anwesenheit in einem Museum ein Mindestmaß an Geschichtsinteresse zu unterstellen ist (Merriman, 1989: 158). Die Rede vom „Museum“ meint hier, abhängig vom Kontext, nicht nur ein spezielles Museum in der Einzahl, das dann jeweils zu bezeichnen wäre, sondern ebenso das, was „Museum“

als Institution (DiMaggio, 1991; Rowland, 2006) sowie als begrifflich-semantisches Konzept prägt.

Die Neugier darauf, wie Besucher kulturhistorischer Museen Geschichte und historische Zeit verstehen, geht auf die sich in zeitgenössischen Museen aktuell abzeichnenden Veränderungen zurück. Die Zugänge zu Geschichte im Museum vervielfältigen sich; die museale Architektur symbolisiert zunehmend historische Brüche statt linearer Zeit, und die Anzahl an und Vielzahl von Museen erweitert sich. – Waren Sie schon einmal im Schokoladenmuseum? Neue Medien dringen in die Museen ein; glauben Sie, die Computerisierung verdrängt das historische Original? – Dass die Diskussion um Antworten auf diese Fragen in einem öffentlichen Diskurs geführt wird, zeigt, Geschichte ist nicht mehr, was sie einmal war. Diese Phänomene scheinen auf einen Wandel in der symbolischen Repräsentation von Zeit in der musealen Inszenierung von Geschichte zu verweisen. Als Sensibilisierung für das Thema soll hier eine skizzenhafte, illustrierende Beschreibung von Museumsphänomenen stehen. Für Museen selbst ist typisch, dass sich Zeit und Wandel am Gegenstand und Einzelphänomen besser sichtbar machen lassen. Es wird zu Beginn der Ausführungen dabei bewusst darauf verzichtet, dieser Sätze bereits eine Systematik, Argumentationsstruktur oder gar einen Anspruch auf Vollständigkeit zu geben. Ziel der Beschreibung von Museumsphänomenen ist eine Annäherung an den Gegenstand und zunächst ein selektives Aufzeigen der Relevanz des Themas.

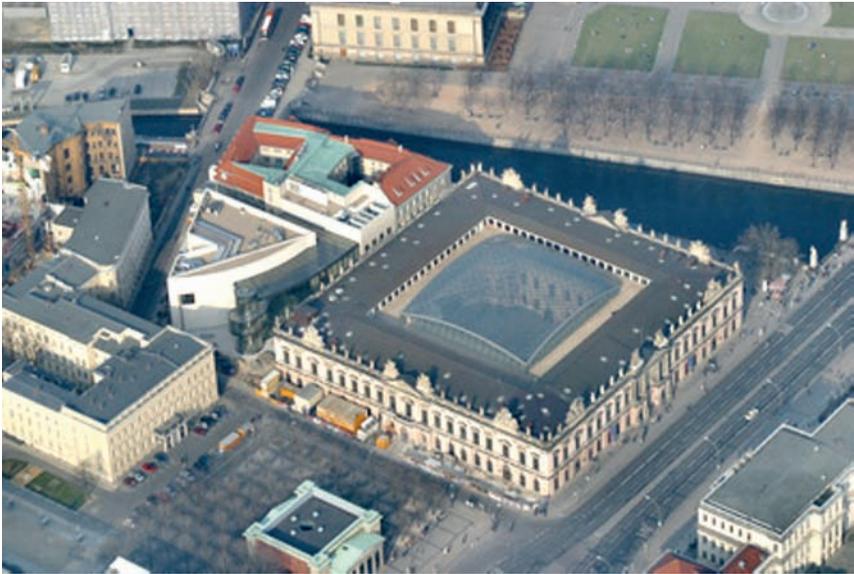
Ähnlich einem Kaleidoskop, das man dreht, um zu unterschiedlichen Einstellungen und Perspektiven auf etwas zu gelangen, wobei einem jedes Bild eher zufällig und temporär entstanden zu sein scheint, soll hier zunächst eine Annäherung an die Geschichtsdarstellung zeitgenössischer Museen aus der Sicht ihrer Besucher unternommen werden. Im Zuge dieser Untersuchung wird es dann darum gehen, nach dem zunächst mittels der unterschiedlichen, fragmentarischen Einstellungen eines Okulars als Sehhilfe unternommenen Einstiegs den Forschungsgegenstand anhand einer nach und nach schärferen Einstellung präziseren und Rekonstruktion der Bedeutungen von Geschichte für das Publikum kulturhistorischer Museen zu verdichten. Der Sinn des Drehens an der hier sinnbildlichen Bild- und Projektionsmaschine liegt darin, die Aufmerksamkeit für den Phänomenbereich und für unterschiedliche sozial- bzw. kulturwissenschaftliche Zugänge zum Thema zu steigern.

### **Einstellung eins – Die Architektur**

Eine Annäherung an das Erkenntnisinteresse zur Frage nach den Geschichtsdeutungen der Besucher kulturhistorischer Museen lässt sich zunächst durch einen oberflächlich-visuellen Verweis auf die Architektur von Museen unternehmen. Mu-

seumsbauten sind zumeist Prototypen des zeitgenössischen Geschmacks und vorherrschender Architekturstile. Traditionell symbolisieren modern geprägte Museumsarchitekturen – der Präsentationsraum innen und der Museumsbau nach außen – nach dem Vorbild der Great Exhibition den nationalen Fortschrittsgedanken (z. B. Bergius, 1981; Bennett, 1995: 184f). Die Dinge wurden seinerzeit in linearer Reihenfolge geordnet. Linearität repräsentiert das vorherrschende progressive Konzept von Entwicklung in zeitlicher Abfolge. Architektonisch orientierte man sich daher für Repräsentativbauten lange an klaren geometrischen Formen.

*Abb. 1.1: Luftbild des Zeughauses und des I.M.-Pei-Baus*



Quelle: © DHM

Suggerierten die repräsentativen modernen musealen Bauten zudem eher überzeitliche Kontinuität, entspricht es einem heute zeitgenössischen Baustil, alter Repräsentationsarchitektur neue Elemente hinzuzufügen und damit ein Augenmerk auf Veränderung, stilistische und zeitliche Durchdringungsprozesse zu lenken.

Die explizit moderne, wenn auch zeitgenössische Architektur des Anbaus I. M. Peis am Deutschen Historischen Museum, Berlin, behält z. B. die klare Linienführung des Grundrisses des Zeughauses bei, die es zugleich abrundet und ergänzt. Die barocke Repräsentationsarchitektur des Zeughauses potenziert Kontinuität und Geltung durch seine geometrisch klare Form „*ins Quadrat*“ (Fliedl et al., 1996).

Ein Unterschied zwischen moderner und postmoderner Architektur lässt sich darin erkennen, dass postmoderne Architektur nicht länger eine Idee des Fortschritts, der Rationalität und Freiheit verkörpert (Lyotard, 1987: 100) oder diese gar, wie im Falle vieler Architektorentwürfe von Libeskind, dekonstruiert. Gilt I. M. Pei als zeitgenössischer moderner Architekt, da er stilistisch, im Unterschied zu Libeskind, mehr oder weniger bei geometrischen Formen und klaren Linien bleibt, lassen sich im Vergleich beider Museumsbauten recht gut die Unterschiede und Gemeinsamkeiten zeitgenössischer Architekturstile veranschaulichen.

Das Neue zeitgenössischer Architektur löst das Alte nicht länger ab, sondern fügt Neues hinzu, das nicht ersetzt, sondern ergänzt. Die Moderne ging davon aus, dass es nur eine zeitliche Richtung gäbe, während Zeitlichkeit gerade aus dem Nebeneinander heterogener Zeitlichkeiten besteht (Rancière, 2008b: 43). Eine Ablösung des Alten liegt beim durch I. M. Pei ergänzten Zeughaus nicht vor. Die Formensprache des Architekten ist dennoch relativ klar und rein, wie es dem „modernen“ Ideal entspricht. Dieser Stil findet sich z. B. bei Peis modernen Glasanbauten, die an Mies van der Rohe erinnern. Sich bei der DHM-Architektur für einen international anerkannten Architekten zu entscheiden, dessen Pyramide seit 1989 bereits den Louvre in Paris ziert, entspricht gerade aufgrund des „Zeitcharakters“, sich mit dieser Referenz auf den Louvre als das prototypisch moderne Museum zu beziehen, einem eher zeitgenössischen Gestus.

Die Gestaltung des Berliner Anbaus wirkt zudem weniger flächig, eindeutig und linear als der Louvre-Anbau desselben Architekten. Die poetische oder literarische Moderne bestand in einer ihrer kommunikativen Gebrauchsfunktion enthobenen Sprache; die moderne Malerei ist die Rückkehr zum „Eigensten“: Farbpigment, Fläche; die musikalische Moderne, die Zwölftonmusik, ist von jeder Analogie zur Sprache befreit. Was man als „Krise der Kunst“ bezeichnet, ist die Auflösung des einfachen Paradigmas der Moderne, immer Neues zu schaffen. Damit entfernte sie sich immer weiter von den Mischungen der Gattungen und Bildträger sowie von politischen Polyvalenzen. So könnte man nach Rancière (2008b: 44) das Moderne in der Ästhetik definieren.

Die radikale Zukunftsausrichtung der Moderne scheint einer Gegenwart gewichen, die im Laufe der Zeiten ihre Vergangenheiten nicht länger vollständig zu überwinden und damit zu eliminieren sucht. Museen lassen sich demnach als Orte der Produktion kultureller Zeitsemantiken verstehen und versprechen damit Aufschluss über die (Zeit-)Kultur der Gegenwart. Nicht zuletzt schlagen sich Veränderungen zumeist im Wandel musealer Symboliken nieder.

*Abb. 1.2: Luftbild des Jüdischen Museums Berlin, Libeskind-Bau und Kollegienhaus*



Quelle: © Jüdisches Museum Berlin, Foto: Günter Schneider

So scheint ein oberflächlicher Blick auf den von Daniel Libeskind entworfenen Bau des Jüdischen Museums Berlin mit seinem gezackten Grundriss in Form eines Blitzes und den Ritzern und Brüchen, die die Fassade prägen, auszureichen, um konstatieren zu können: Zeitgenössische Architektur organisiert den musealen Raum nicht länger geradlinig, geometrisch, eindeutig und klar. Das zumindest veranschaulichen sowohl der moderne Pei-Bau wie der postmoderne Libeskind-Bau. Historische Zeit scheint im Kontrast zu vielen Repräsentativbauten vergangener Epochen nicht länger kontinuierlich gedeutet. Damit liegt zumindest die Vermutung nahe, dass sich auch Ausstellungen in ihrer symbolischen Repräsentation historischer Zeit gewandelt haben.

„Anhand dieser Schwebel, der Unentschiedenheit, dem fortwährenden Aufschub einer Festlegung wird deutlich werden, dass sich das Thema ‚Jüdische Geschichte in Deutschland‘ nicht eindeutig, nicht in den Kategorien der nationalen Geschichte fassen lässt“,

so interpretiert Ernst (1997: 267) die Libeskind-Architektur des Jüdischen Museums Berlin. Zu vermuten wäre demnach, dass nicht nur zeitgenössische Architektur Deutungen von Geschichte konstruiert, sondern auch die Geschichtsinterpretation und -darstellung der Museen zur zeitgenössischen Konstruktion von Geschichte beiträgt (im Folgenden Einstellung zwei und drei).

## Einstellung zwei – Die Geschichtsinterpretation

Der Wandel in der Architektur findet seine Entsprechung in einem Wandel der Geschichtsinterpretation und -darstellung. Aktuell ist eine Multiplikation möglicher musealer Zugänge zur Vergangenheit zu verzeichnen. Geschichte wird nicht länger als die eine nationale im Kollektivsingular erzählt. Als „Geschichten“ erzählt (Kavanagh, 1996; Bolz, 2000: 56f), finden verschiedene, oft konkurrierende Perspektiven zugleich Eingang in die vormals allein von einer nationalen Geschichtserzählung dominierten Präsentationen (Beier-de Haan, 2005: 61f).

Selbst wenn man von der Besonderheit jüdischer Geschichte in Deutschland und ihrer Präsentation absieht, hat sich die Interpretation von Geschichte verschoben: Das Jahr 1989 steht besonders in Deutschland für das Ende des Kalten Krieges und den Wegfall der Ost-West-Konfrontation. Im musealen Raum symbolisiert es nicht allein eine zeitliche Wendemarke, sondern auch einen inhaltlichen Wandel der historisierten Vergangenheit in Museen. Der Umstand, dass sich der territoriale Bezug verändert hat, das Territorium ein anderes, größeres geworden ist, erweist sich nicht als banal, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Denn es wird eine gemeinsame Geschichte erfunden, wo über die Zeit der Teilung Deutschlands hinweg allein Unterschiede attestiert wurden.

Vielfach dient ein Anknüpfen an vormoderne Zeiten dazu, Kontinuitäten, Traditionen und Wurzeln retrospektiv zu konstruieren. Die Diskontinuitäten in der Moderne in Deutschland sind durch die beiden Weltkriege und den Holocaust markiert und mündeten in die deutsche Teilung. Zur Überwindung der deutschen Teilung wird eine kulturell integrierende deutsche Geschichte gegenwärtig neu erfunden (Hobsbawm, Ranger, 1983; Giloi, 2005). Eine gesamtdeutsche Geschichte, die kulturell Gemeinsames produzieren und Unterschiede überwinden will, braucht insofern gegenüber zwei „geteilten Geschichten“ einen größeren Zeitrahmen. Nicht nur das Deutsche Historische Museum, sondern auch das Jüdische Museum Berlin präsentieren zweitausend Jahre deutsche Geschichte und heben tendenziell die Vielfältigkeit, die Buntheit menschlichen Lebens in der Historie hervor, statt auf die Brüche und das menschliche Leiden infolge des Phänomens moderner Nationenbildung zu verweisen.

„Und dieser Rückgriff auf das 19. Jahrhundert oder auf noch frühere Zeiten ist nicht zufällig. Denn mit dem Ziel der Herstellung der kulturellen Identitäten werden Artefakte, Zeichen und Dokumente präsentiert, die auf Zeiten vor der imperialistischen Eroberung, vor dem Aufkommen des Kommunismus oder Nationalsozialismus verweisen, d. h. auf die Zeiten vor den Traumata, die diese Identitäten im Zuge der imperialistischen, universalistischen Projekte des 19. und 20. Jahrhunderts erlitten haben.“ (Groys, 1997: 52)

Im öffentlichen Diskurs ist eine vermehrte Aufmerksamkeit für die räumlich bestimmten kulturellen Phänomene Lokalität, Regionalität und Globalität zu beobach-

ten; dabei wird „Raum“ gerade weniger entlang nationaler Grenzen bestimmt. So entfernt man sich im Museum zunehmend von einer Darstellung, die zuvor von der politisch ausbuchstabierte kulturellen Totalität ideologischer Blöcke bestimmt schien (Bennett, 1995: 141). In der Moderne hat demzufolge der Nationalstaat die einzigartige Beziehung zwischen Geschichte und Territorium als Historisierung des Territoriums und Territorialisierung der Geschichte etabliert. Was geschieht also mit der Historie, wenn sie ihren territorialen Bezug ändert?

Besonderes Augenmerk liegt im Zuge eines fortschreitenden Globalisierungsprozesses darauf, kulturelle Heterogenität in der Präsentation zu befördern sowie den Besuchern Freiraum für ihre subjektiv verschiedenen Sinnzuschreibungen zu lassen. Instruktiv erscheint hier, dass das *Deutsche Historische Museum* (DHM) sich als deutsche Geschichte *in Europa* präsentierend versteht.<sup>2</sup> An einem eindeutig definierten Kanon nationaler Geschichte wird nicht länger festgehalten. Ausstellungen verzichten zunehmend darauf, dem Besucher über Texte die *eine* Lesart als verbindliche Interpretation, die eine Ausdeutung *der* Geschichte anzubieten. Zu vermuten ist, dass mit der Umdeutung des Raumes eine Bedeutungsverschiebung der Zeit einhergeht.

### **Einstellung drei – Die Geschichtsdarstellung der Präsentationen**

Analog zum Wandel der Museumsarchitektur liegt eine weitere Veränderung in der medialen Repräsentation vor. Die Geschichtspräsentationen der Ausstellungshäuser bevorzugen nicht länger die vertraute Eindeutigkeit moderner Geschichtsdarstellungen, sondern folgen neuen Konzepten (Macdonald, Silverstone, 1990): Textliche Darstellungen treten zurück, den individuellen Sinnzuschreibungen der Besucher wird ein größerer Freiraum eröffnet.

Wie digitale Medien den Charakter des Museums verändern, ist ein prominentes Thema zahlreicher neuer Museumspublikationen (z. B. Klein, 1995; vgl. Sauter, 2005). Elektronische Medien finden neben den für Museen typischen historischen „Dingen“ zunehmend Eingang in die Institution Museum. Der Wandel des Museums lässt sich so exemplarisch an der Mediengattung der elektronischen Medien illustrieren. In der Kunstwissenschaft bezeichnet man die Nicht-Reduzierbarkeit bildlicher Phänomene auf Sprachliches als „ikonische Differenz“ (Burri, 2008: 248; Rancière, 2008a: 17; Boehm, 1994: 30). Damit wird der Unterschied zwischen Seherfahrung und möglicher Bildbeschreibung bezeichnet, der im Modus der Sinnbildung im Rückgriff auf visuelle Medien entsteht (Burri, 2008: 348; Boehm, 1994): ein Unterschied, der der Wahrnehmung im Verstehensakt größere Freiheitsspielräume lässt (Schröder, 2003; Rancière, 2008a: 15). Wenn in den Kulturwissenschaften die Frage nach der „digitalen Differenz“ gestellt wird, ließe sich in Anleh-

---

2 Vgl. <http://www.dhm.de/orga/index.html> (Stand vom 30.08.2007).

nung an den Begriff der ikonischen Differenz die Frage formulieren, ob die Digitalisierung von Informationen etwas an dem durch Objekte digital repräsentierten Sinn ändert.<sup>3</sup>

Digitale Medien suggerieren eher Flüchtigkeit als Bestand. In Abhängigkeit vom User entscheiden Suchpfade, welche Verknüpfungen sich in actu ergeben und man mag die Organisationsprinzipien digitalisierten Sinns als ein Durchbrechen moderner linearer Ordnung verstehen (Flusser, 1992). Der Lesefluss verläuft nicht länger linear, sondern ist durch Sprünge und Abbrüche gekennzeichnet. Es ließe sich im Sinne von McLuhans *The medium is the message* (1967) argumentieren, dass neue Medien subtil und synchron wirken und die Bedeutung der Gegenwart gegenüber Vergangenheit und Zukunft weiter erhöhen. McLuhan zufolge ist das Medium nicht einfach die Botschaft, vielmehr trägt diese die Spur des Mediums. Selbst wenn Interfaces nach der Logik zeitlicher Linearität miteinander verknüpft wären, würde ein User dieser Struktur nicht unbedingt folgen. Diese Veränderung in der kulturellen Repräsentation von Informationen betrifft dergestalt zumindest die zeitliche Ordnung des Leseprozesses. Multimediale Interfaces beruhen auf Wissensvernetzung und trainieren die Besucher, sich damit in eigenständiger Wissenskonstruktion zu üben (Lyotard, 1994).

Die Möglichkeiten des Besuchers, sich auf einer Computer-Benutzeroberfläche über Links und Interfaces einen selbstgesteuerten Zugang zu Informationen zu eröffnen, versinnbildlicht sehr treffend den selektiven Charakter von Sinngenerierungsprozessen überhaupt. Der Akt des Lesens und die ihn begleitenden Auswahlentscheidungen bestimmen, welche Informationen überhaupt zugänglich sind. Digitale Medien erlauben eine Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Informationszugänge, die in einer Sequenz verzeitlicht abgerufen werden. Zu sagen, dieser Sinngenerierungsprozess verzeitliche sich weiter, impliziert, dass er pfadabhängig und damit stärker von zu bestimmten Zeitpunkten getroffenen Entscheidungen geprägt ist (Hünnekens, 2002: 15ff). Virtuelle Medien lassen sich prozessualisiert erschließen

---

3 Umgekehrt lässt sich mit dem Begriff der Textur sowohl die sprachliche Qualität von Bildern bzw. visuellem (inklusive Objekten) als auch von sprachlichen Medien vergleichen; und als Gemeinsames hervorheben, dass sich mit Bildern analog zu sprachlichen Medien Sinn vermitteln lässt. Alle Medien konstituieren zudem eine je besondere mediale Differenz *und* lassen sich in Abhängigkeit vom Besucher als Sinn ‚lesen‘. So wird mit einer konstruktivistischen Position hier ein entschiedenes ‚Sowohl-als auch‘ zu den Gemeinsamkeiten und Differenzen von Text und Bild vertreten: Beides erhält seinen Sinn in Abhängigkeit vom Beobachter bzw. Betrachter; es kommt allein auf dessen Zuschreibungen und dessen Erleben an. Dies Thema bildet u.a. den Forschungsgegenstand eines neuen wissenschaftlichen Diskurses über Bildlichkeit (siehe NFS „eikones“, Nationaler Forschungsschwerpunkt an der Universität Basel).

(Hünnekens, 2002: 17): Der User wählt einen Link hier, folgt einer spontanen Aufmerksamkeit da und wird zu einer selbst gesteuerten Wissensaneignung genötigt, während demgegenüber ein Ding oder Relikt schlicht statisch gegeben erscheint. Damit ist die Erschließung digitaler Informationen, z. B. durch die Nutzung unterschiedlicher Links auf einer Computeroberfläche, sehr viel stärker durch die Auswahl des individuellen Nutzers bestimmt. Eindeutige Orientierungsleistungen der Präsentationen verlieren an Bedeutung, und es kann von einer Individualisierung der Sinnzuschreibungsprozesse in Museen die Rede sein (Hünnekens, 2002: 15).

Beier (2000: 313) kritisiert, dass dabei in kulturhistorischen Museen im Vertrauen auf die Wirksamkeit der Bilder die für die Vermittlung historisch-moralischer Aussagen relevanten Texte zurücktreten und propagiert ein größeres Vertrauen in die Nicht-Illiteraten unter den Rezipienten. Dennoch markiert allein der Audio-Guide einen weiteren Paradigmenwechsel in Museen, da der „Betrachter im Ohr“ die visuelle Wahrnehmung mit Sprache anreichert (Voss, 2009).

Wie die Reproduzierbarkeit der Fotografie langfristig den Status des Originals veränderte, so verändern elektronische Medien langfristig die Semantiken des kulturellen Gedächtnisses – so lässt sich das in diese Richtung zielende Argument der Kulturwissenschaften zusammenfassen. Positiv lässt sich diese Entwicklung als Beseitigung kultureller Barrieren und Hoffnung auf kreative, aktiv Sinn konstruierende Besucher verstehen (Macdonald, Silverstone, 1990: 168f; Gielen, 2004)

### **Einstellung vier – Diversifizierung und Vervielfältigung von Museen**

Im wissenschaftlichen Diskurs ist vielfach von einer „Musealisierung der Gegenwart“ die Rede. Diese Musealisierung schreitet fort (Sturm, 1991): Es werden immer mehr und weitaus häufiger vielfältige Dinge für ungewisse Zukünfte aufgehoben, Gegenstände veralten schneller und die Kriterien dafür, was bewahrt und überliefert wird, haben sich diversifiziert. Die Gegenwart scheint geprägt durch eine ausufernde Sammelleidenschaft. Die Komplexität dessen, was für wert befunden wird, aufbewahrt zu werden, erweitert sich ins Unermessliche. Was als Problem der Aufbewahrung und Speicherung beschrieben werden kann, lässt sich gleichsam als Heterogenisierung der Kriterien von Sinn-, Wert- und Bedeutungszuschreibungen verstehen.

In Hamburg eröffnete etwa ein Museum für Auswanderung, „Ballinstadt“, in dem Puppen mittels Audioinstallationen über ihre Gründe und Motive zur Auswanderung erzählen. Museen repräsentieren damit nicht länger allein die kulturelle Identität derjenigen, die einer Nation „angehören“, sondern auch die Geschichten der Menschen, die sie verließen. Die Museumslandschaft vermag mittlerweile ein ganzes Potpourri gesellschaftlicher Identitäten zu repräsentieren, wie der Typ „Neighborhood-Museum“ veranschaulicht (Feidel-Mertz, Wolzogen, 1980). Exemplarisch erzählt etwa das Stadtteilmuseum Berlin-Kreuzberg von Geschichte und Selbstverständnis seiner sich größtenteils abseits der Massenkultur positionierenden Bewohner.

„1978 begann das Kunstamt Kreuzberg damit, ein Heimatmuseum neuen Typs zu verwirklichen, in dem Alltagsgeschichte, das scheinbar banale Relikt, und der große historische Zusammenhang zusammen gehören“,

heißt es auf der Homepage des Hauses.<sup>4</sup> Jede beliebige Vergangenheit kann mittlerweile zu einer musealisierten Geschichte werden und darüber Aufwertung und Anerkennung erfahren, so eine daraus abzuleitende Botschaft.

Mit Blick auf die Funktion von Museen in der Gesellschaft scheint diese von einer Obsession für die Beschäftigung mit Vergangenen geprägt. Museen haben sich die „musealisierungswerten“ Vergangenheiten vervielfältigt.

Als Zusammenfassung dieser ersten vier Einstellungen ließe sich die Frage aufwerfen, ob Unterschiede in der Repräsentation von Sinn (Architektur, digitale Medien, Geschichtsdarstellung, vielfältige Arten des Museums), also Unterschiede im Modus der Sinnbildung, sich auf die möglichen Inhalte einer Sinnproduktion in Museen auswirken. Begrifflich noch klarer ist dies mit dem Begriff der ikonischen Differenz, einer digitalen Differenz oder, allgemeiner, einer „materialen Differenz“ zu formulieren. Anders formuliert: Macht es einen Unterschied für das Geschichtsverstehen der Besucher, *wie* – also im Rückgriff auf welche Medien oder Darstellungsformen – Geschichte in Museen erzählt wird? Diese Frage kann als eine Ausgangsfrage dieser Arbeit gelten und soll im Weiteren theoretisch und empirisch diskutiert und beleuchtet werden.

### **Einstellung fünf – Besucherorientierung und Popularisierung**

Museen geraten im 21. Jahrhundert in vielerlei Hinsicht unter starken Anpassungsdruck an gesellschaftliche Entwicklungsprozesse. Die Institution Museum hat in den vergangenen 30 Jahren tiefgreifende Wandlungsprozesse durchlaufen (Davies, 1994: 33). Gegenwärtig steigt der ökonomische Druck, dem die Ausstellungshäuser ausgesetzt sind. Europaweit sind Museen vom Ausbleiben der bisherigen öffentlichen Finanzierung betroffen, Ausstellungshäuser beschaffen sich unter erschwerten Bedingungen ihre Finanzmittel. Dies führt zunächst zu einem Ansteigen von Legitimationserfordernissen in der Öffentlichkeit und zur Konkurrenz um die Besucher. Dabei weitet sich nicht nur unter den Museen der Wettbewerb um Budgets und Fördergelder aus, sondern sie stehen auch zunehmend in Konkurrenz zu anderen Freizeitangeboten und Massenmedien, historischen Stätten, Themen- und Vergnügungsparks, was auf die von den Museen geforderte Besucherorientierung (Wittgens, 2005) zurückwirkt. Vermehrt wird diese nicht länger als Zumutung, sondern

---

4 Vgl. [http://www.kreuzbergmuseum.de/mu\\_unter/prof\\_inn.htm](http://www.kreuzbergmuseum.de/mu_unter/prof_inn.htm) (Stand vom 11.02.2011) und Richter (2010).

als Chance gesehen, Museen stärker in die Gesellschaft zu (re-)integrieren und die Bedeutungen und Funktionen, die Museen mit Blick auf die Gesamtgesellschaft und ihre Kultur zukommen können, zu erweitern. Aus diesem Grund ist von Museen eine größere Besucherorientierung gefragt (Kavanagh, 1990: 117; Hooper-Greenhill, 1994: 2; Graf, 2000).

Mit der Verschärfung der Konkurrenz durch Einbindung in einen breiter gefassten Service- und Dienstleistungssektor geht der als Gefahr und Chance zugleich gesehene Wandel in Richtung Wissensgesellschaft einher (Stehr, 1994; Maasen, 1999: 59), der auch den Inhalt und die Form kultureller Bildung, der traditionellen Domäne der Museen, betrifft (Treinen, 1994). Mit dem Prozess der Musealisierung, verstanden als eine Proliferation von Museen, als zeitgleiche Ausbreitung, Vertiefung und Diversifizierung des musealen Kulturangebots, geht die Ausweitung des Bedürfnisses, auch die freie Zeit zum Wissenserwerb zu nutzen, einher (Falk, Dierking, 1992: 17ff; 2000: 1ff). Bildungsinteressen bestimmen zunehmend, welche Aktivitäten in der Freizeit verfolgt werden.

Der so genannte Museumsboom der 1990er Jahre (z. B. Baumgartner, Trauner, 1996: 196), der letztlich primär in einer Vermehrung und Ausweitung von Ausstellungen und Museen bestand, verweist nicht unbedingt auf einen Besucherzuwachs der Häuser insgesamt (Kirchberg, 2005: 22ff). Deutlich wird im „Museumsboom“ primär eine andere Tendenz: Die Ausstellungsvielfalt bedient die Bedürfnisse breiterer Zielgruppen und Bevölkerungsschichten, womit eine Popularisierung von Museen einhergeht. Vor allem in den ausklingenden 1980er Jahren wurde das Museum als „Elfenbeinturm“ (Rheinisches Museumsamt, 1996; John, 1997) und als elitäre Bildungsstätte kritisiert (Baumgartner, Trauner, 1997: 196), da die Zugangsschwelle zu Ausstellungshäusern für einfach gebildete Besucher hoch liegt. Diese Barriere scheint zwar nach wie vor vorhanden, aber dennoch weniger offensichtlich. Die Ausbreitung unterschiedlichster Ausstellungen befriedigt – neben den als anspruchsvoller wahrgenommenen „Kunstpälästen“ – diversifizierte Unterhaltungs- und Bildungsinteressen (Hooper-Greenhill, 1994: 67).

Etliche Museumskonzepte erzeugen geringere Schwellenängste als Kunstmuseen. Je größer die Bandbreite zwischen EXPO, Rundfunk-, Sport- oder Schokoladenmuseum, Heimatausstellung, Auswandererwelt und Kunstpalastr (Glasmeyer, Bexte, 1992), desto breitere Publikumssegmente werden durch Museen allgemein angesprochen. Dabei wird der individuelle Geschmack des Besuchers als Konsument bedient (Macdonald, Silverstone, 1990: 179), nicht länger allein der Gusto des Kunstbeflissenen oder Bildungsinteressierten. Die „feinen Unterschiede“ (Bourdieu, 1987) werden so nivelliert. Sie haben nicht länger die Funktion, geringer Gebildete systematisch von Museen fernzuhalten. Seit der Bildungsexpansion bestimmt die soziale Herkunft nicht länger notwendig den späteren sozialen Status

einer Subjekts<sup>5</sup>, dennoch bleiben soziale und kulturelle Unterschiede als solche weiter erhalten (Fye, Ross, 2001).

Zugleich begründen diese Phänomene ein soziologisches Interesse, sich mit Geschichtsverstehen und Museen zu befassen: Museen stellen sich um, um ihrer Besuchsklientel ein Erlebnis zu bieten, das es mit dem Unterhaltungswert von Freizeitparks aufnehmen kann. Dies macht Museen erneut, und anders als bisher, für soziologische Fragestellungen interessant.

Vergos (1989) Ausführungen dessen, was den Gegenstand der „neuen“ Museologie in Abgrenzung zu dem einer alten ausmacht, rückt Museen erneut in einen Blickwinkel, der sich deutlicher als zuvor mit Forschungsinteressen der (Kultur-)Soziologie überschneidet. Das „Subjekt des Besuchers“ rückt auf andere Weise wieder ins Blickfeld musealer Interessen. Museen versuchen weniger exklusiv und sozial distinktiv zu sein (Ross, 2004: 84f); so lassen sich auch diejenigen Ansätze einordnen, die den Besuchern unterschiedliche Perspektiven auf Geschichte zubilligen. Dabei lassen sich im Rahmen der „*New Museology*“ theoretische Ansätze der Sozialwissenschaften nutzen. So fragt diese Museologie nach der Rolle des Museums in der Gesellschaft und danach, wie denn Sinn und Bedeutung (Ricoeur, 1996 [1972]: 360ff) in Museen konstruiert wird.<sup>6</sup>

Für den empirischen Teil dieser Arbeit (vgl. Teil II, Kapitel 4, Teil III, Kapitel 5, 6, 7 und 8) stehen mir die Daten und Befunde einer Besucherbefragung in vier Museen zur Verfügung. Diese Besucherinterviews wurden im Jüdischen Museum Berlin (JMB), dem Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland in Bonn (HdG), dem Deutschen Historischen Museum (DHM) und dem Historischen Museum am Hohen Ufer, Hannover (MHU) im Rahmen des Forschungsprojekts „Kulturen der Ungleichzeitigkeit“ (KUGL) durchgeführt. Das an der Universität Duisburg-Essen angesiedelte Projekt wurde von Prof. Dr. Hanns-Georg Brose geleitet (für eine Skizze des Forschungsprogramms der „Kulturen der Ungleichzeitigkeit“ vgl. Brose, 2001; 2004). Mit den KUGL-Besucherbefragungen wurde statistisches Datenmaterial erhoben, die in Kapitel 4 in den Kontext der Museumsbesucherfor-

---

5 Viele so genannte „neue Museologien“ (z. B. Hausenschild, 1988) haben gemeinsam, einen anderen Zugang zum Subjekt anzustreben. Subjekt ist dabei in der vollen Breite des Begriffes gemeint: Das Subjekt des Kurators, das Ausstellungs-subjekt als Thema – im Sinne des englischsprachigen *subject* oder französischsprachigen *sujet* – und bzw. oder das Subjekt des Besuchers.

6 Relevant dafür sind verschiedene englischsprachige Publikationen von Hooper-Greenhill (1988, 1991, 1992, 1994, 1995, 1999a, 1999b, 2000, 2002), McManus (1987, 1988, 1991), Kavanagh (1989, 1990, 1996), Bennett (1995, 1999), Falk (1985, 1992, 1993, 1995, 1998, 2000).

schung eingebettet werden. Im Zuge der Besucherbefragungen, auf denen der empirische Teil dieser Dissertation (Teil III) beruht, ist zugleich qualitatives Textmaterial entstanden, dessen Auswertung durch die Erstellung eines Kategorienschemas und die Kodierung der sogenannten Vergleichsfragen (vgl. Kapitel 5) in diesem Forschungskontext erfolgte. Aus dem Fragebogen im Anhang ist zu ersehen, dass sich zwei der Fragen in den Interviewgesprächen mit den Museumsbesuchern einer auf Vergleichen beruhenden Erhebungstechnik bedienten, die später in Kapitel 5 erläutert werden soll. Diese Ergebnisse werden in Kapitel 6 genutzt, um die Museen aus Sicht ihrer Besucher darzustellen. Die Befunde aus den KUGL-Besucherbefragungen interpretiere ich schließlich ausgehend vom Forschungsstand (Teil I, Kapitel 2) und den Selbstbeschreibungen der Museen und ihren Besuchern (Teil II, Kapitel 3 und 4) in Kapitel 7 und 8 im Sinne der Fragestellungen meiner Untersuchung. Zum Abschluss fasse ich zusammen, welche Resümeees sich für das Thema dieser Publikation *Geschichte ausstellen – Geschichte verstehen* ziehen lassen.

Nach dieser kaleidoskopartigen Vorrede soll nun die Struktur des theoretischen Teils dieser Arbeit skizziert werden, der ein theoretisches Modell für die Konstruktion von Geschichte im Museum vorstellt. Durch den gewählten Zugang zum Phänomen Museum wird die gesellschaftliche Leistung und Funktion des Museums zunächst theoretisch beschrieben, wobei sich die empirische Untersuchung dem Geschichtsverstehen der Besucher und ihren historischen Zeitperspektiven in konkreten Museen zuwendet. Dergestalt werden die theoretischen Annahmen mit der Empirie konfrontiert.

Im Theorieteil sollen zwei Argumentationsstränge derart ineinander verwoben dargestellt werden, dass *eine* Möglichkeit, den Zusammenhang zwischen Zeitkonstruktion und Geschichtsmuseum theoretisch auszubuchstabieren, deutlich wird:

- Argumente einer konstruktivistischen Perspektive: Museum wird als eine Form der Kommunikation definiert – demzufolge ist allein das Verstehen der Besucher relevant;
- Argumente eines narrativen Ansatzes in Bezug darauf, was ein Museum „tut“: Kommunizieren durch die „Verdinglichung“ einer historischen Erzählung.

Dabei sind zumindest im Prozess der Kommunikation, der sich durch einen Akt des Verstehens realisiert, die Sinnbezüge von Museum und Besucher interdependent.

Zunächst sind in Kapitel 2 die zentralen Begriffe Geschichte, historische Zeit und Museum einzuführen. Im Abschnitt über Kommunikation soll ein theoretisches Modell dazu angeboten werden (Abschnitt 2.1), wie Museen kommunizie-

ren. Im Falle kulturhistorischer Museen handelt es sich um eine spezifische Kommunikation, die historische Erzählung der musealen Präsentation. Diese Museen konstruieren jeweils eine Geschichtserzählung (Abschnitt 2.1.2), indem sie Dinge und andere Exponate als narrative Medien (Abschnitt 2.1.3) in eine museale Ordnung einbinden. Die Besonderheit von Museen liegt in den Dingen (Korff, 1995b), den spezifischen Medien, die sie zum Erzählen von Geschichte verwenden. Narration und Visualisierung gelten als zwei Methoden der Inszenierung von Museumskommunikation (Ernst, 1992: 7). Aber auch Visualisierungen selbst können von einem Betrachter, vor allem in einem kulturhistorischen Museum, als Teil einer Geschichte gelesen werden.

Die Museen Sinn gebenden Ordnungen erhalten eine gewisse Kontingenz dadurch, dass sie sich historisch gewandelt haben. In diesem Bedeutungswandel transformierte sich der Sinn von Geschichte und Zeit (Abschnitt 2.1.4). Die Organisation von Exponaten in einem Raum kann thematische Zusammenhänge nahelegen und Zeit damit „qualifizieren“. Der Abschnitt über die Veränderungen zeitlichen Ordners in der Historie der Institution Museum soll die These untermauern, dass sich Geschichtsverstehen im kulturellen Bedeutungsgefüge wandeln können, und dass dies wiederum Aufschlüsse über die jeweilige Gegenwart erlaubt.

Das Museum zugleich als kulturelles Gedächtnis zu fassen (Abschnitt 2.1.5), ermöglicht einerseits, seine Leistung des Sammelns und Bewahrens für gesellschaftliche wie subjektive Prozesse des Erinnerns (und Vergessens) hervorzuheben. Museen erlauben, auf bestimmte Geschichten zurückzukommen und ihren Sinn zu rekonstruieren. Andererseits lässt sich so der Bogen zur Rolle von Museen in Sachen „Konstruktion von Zeit“ schlagen. Denn subjektives Gedächtnis beruht auf einem Semantik konstruierenden Prozess des zeitlichen Beziehungen-Herstellers, und eine Analogisierung von subjektivem und kulturellem Gedächtnis dient dazu, zu veranschaulichen, wie Geschichte ähnlich wie Gedächtnis erlaubt, später auf bestimmten Sinn zurückzukommen und ihn zu aktualisieren. Der Begriff des kulturellen Gedächtnisses muss zunächst entwickelt werden, um die Bedeutung von Museen in dieser Hinsicht zu beleuchten. Den Geschichtserzählungen von Museen kommt eine wesentliche soziale Funktion zu: Sie sind an einem wechselseitigen Sinn(re)konstruktionsprozess zwischen dem kulturellen Gedächtnis einer Gesellschaft und den Gedächtnissen der Subjekte beteiligt.

Die museale Inszenierung selbst dient als Verdichtung semantischer Wahrheiten, die sie zugleich als Objektivierungen einer dinglich-materiellen Geschichtserzählung legitimiert. In Bezug auf die Zeitkonstruktionen eines Museums lässt sich veranschaulichen, inwiefern sich die Relevanzen verschiedener Gegenwart in der Sammlung eines Museums niederschlagen und damit bestimmen, was zukünftig an „wahren“ Geschichten erzählbar ist (Abschnitt 2.1.6).

Nachdem die Rolle der Museen für die Konstruktion von Zeit schon aus verschiedenen möglichen Perspektiven theoretisch betrachtet wurde, soll ein kurzer Abriss über eine Theorie sozialer Zeit erfolgen, der die Basis dafür bildet, dem Gesamtzusammenhang von Zeit und Geschichtserzählung weiter nachzugehen (Abschnitt 2.2). Dafür sind die benötigten Grundbegriffe einer Theorie der Zeit einzuführen und zu klären, wie sich Zeitbewusstsein im Rekurs auf Uhrzeit und Datum konstruiert (Abschnitt 2.2.1). Über diese Ausführungen lässt sich begründen, dass die Zeitperspektiven der Besucher mit den musealen Geschichtspräsentationen in Museen, Semantik und Erzählung, verbunden sind, davon ausgehend, dass die Rekonstruktion von Geschichtssemantik im Rekurs auf Chronologie erfolgt (Abschnitt 2.2.2).