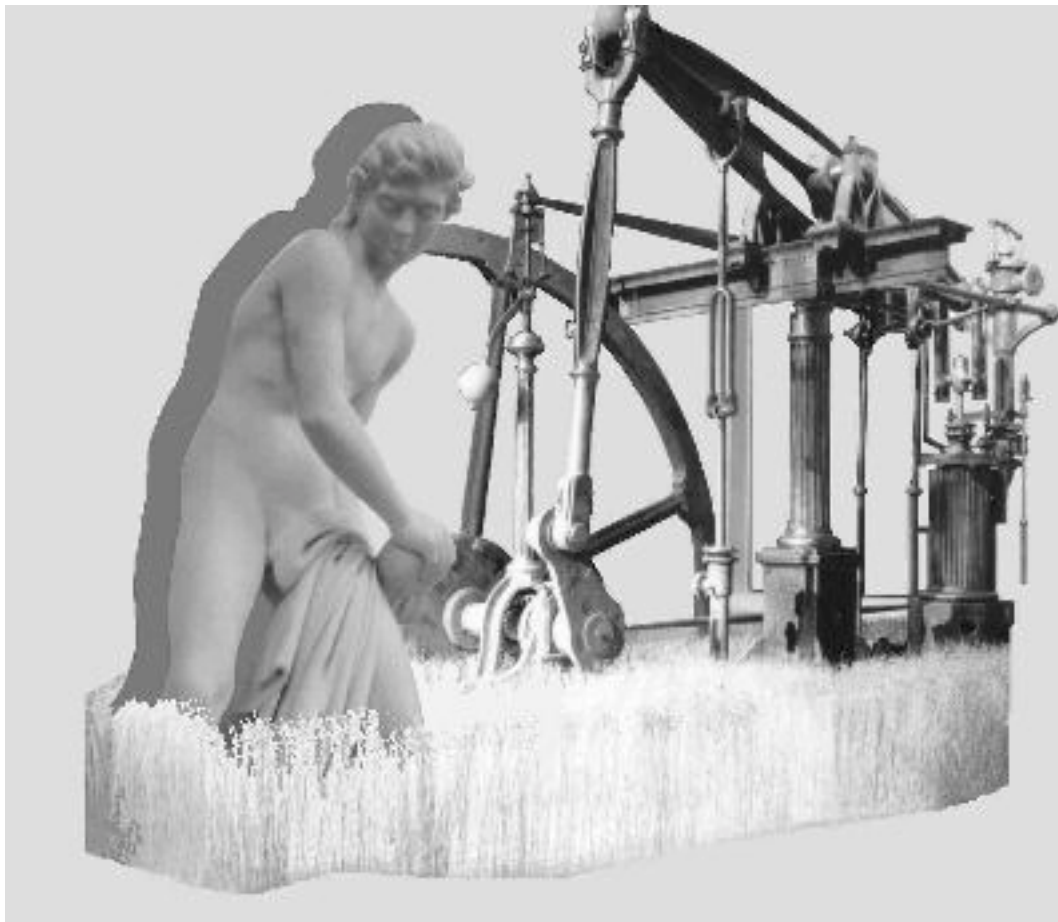


Fachgruppe Stadt- und Heimatgeschichtliche Museen  
im Deutschen Museumsbund



**ZUR STRUKTUR**  
**DER DAUERSAUSSTELLUNG**  
**STADT- UND HEIMATGESCHICHTLICHER**  
**MUSEEN**

FRANKFURT AM MAIN 1998

IN MEMORIAM KARL - GEORG KASTER

Die Unterstützung folgender Museen ermöglichte die Publikation:

Historisches Museum Bielefeld

Historisches Museum Frankfurt am Main

Historisches Museum Schwerin

Schlossbergmuseum Chemnitz

Bildnachweis: Historisches Museum Bielefeld (S. 8, 10), Uwe Spreu ( S. 21)

Redaktion der Webversion: Dr. Jürgen Steen, Historisches Museum, Saalgasse 19, 60311 Frankfurt am Main

© Deutscher Museumsbund 1998

<b>INHALT</b>	Seite
Vorbemerkung	5
<b>Referate</b>	
Cornelia Foerster Das Historische Museum Bielefeld	7
Karl - Georg Kaster Die Stadtgeschichtliche Ausstellung als „Entscheidungsprozess“: Motive, Bedingungen, Entscheidungsfelder, Ziele am Beispiel des Kulturgeschichtlichen Museums Osnabrück	15
<b>Statements</b>	23
Jürgen Steen Ausstellung und Lebenswelt: Reale Geschichte, fragmentarische Überlieferung und historische Ausstellung, lebensweltliches Subjekt und Besucherrolle	
Thomas Schuler Zeitstruktur der Geschichte und Ausstellungszeit: Kontinuität, Diachronie, Synchronie	
Felizitas Fuchs, Brigitte Heck, Gisela Lixfeld Die Perspektivität der historischen Ausstellung: Anschauung des Objekts und Wahrnehmung der Geschichte	
Karl - Georg Kaster Die Konstruktivität der historischen Ausstellung: Authentizität, Interpretation, Inszenierung	
Jürgen Scheffler Die Präsentationsform der historischen Ausstellung: Ästhetische Qualität und argumentative Triftigkeit	
<b>Berichte der Arbeitsgruppen</b>	39
<b>Diskussion</b>	50
<b>Zusammenfassung</b>	59

## Vorbemerkung

Die Fachgruppe Stadt- und Heimatgeschichtliche Museen im Deutschen Museumsbund führte vom 2. bis 4. November 1996 ihren Fachgruppentag zum Thema „Zur Struktur der Dauerausstellungen stadt- und heimatgeschichtlicher Museen“ durch. Den gastgebenden Museen, dem Historischen Museum Bielefeld und dem Kulturgeschichtlichen Museum Osnabrück, sei an dieser Stelle noch einmal für organisatorische Vorbereitung und Gastfreundschaft gedankt.

Die ständige Präsentation des Bielefelder Museums und die Osnabrücker Stadtgeschichtliche Abteilung dienten der Tagung als Beispiele. Für diese Bereitschaft ist Respekt zu zollen. Über kaum ein zweites Thema wurde und wird so kontrovers und leidenschaftlich gestritten wie über Ausstellungen. Die Publikation folgt dem Workshop - Charakter der Tagung. Die 1994 gegründete Fachgruppe versteht sich als bundesweites Diskussionsforum der Belange stadt- und heimatgeschichtlicher Museen. Aufgabe ist die Reflexion der gemeinsamen Praxis.

Als „Entscheidungsprozess“ ist die Dauerausstellung Resultat des wohl komplexesten Arbeitsprozesses im Museum überhaupt. Eine verwissenschaftlichte Ausstellungskritik, die die typologischen Unterschiede und unterschiedlichen Ausgangsbedingungen der Museen berücksichtigt, gibt es nicht. Allein das ist schon Grund genug nach der Struktur stadt- und heimatgeschichtlicher Dauerausstellungen zu fragen. In den großen Kontroversen der letzten Jahrzehnte, Stichworte sind „objektbelassen“ oder „didaktisch“, „inszenierend“ oder „kommentierend“, „ästhetisch“ oder „dokumentarisch“, ist durchgehend das Phänomen zu konstatieren, dass praktisch jede Frage der Präsentation als Frage der Identität des Museums diskutiert werden konnte und kann. Auch die neuere Diskussion um das „Erlebnismuseum“ ist mit diesem

Phänomen behaftet. Das zeigt, dass weitreichende Fragen tangiert waren und sind. Zeitlich parallel hat moderne Geschichtstheorie gewichtige Argumente dafür vorgebracht, dass Darstellungsform und Form der Überlieferung nicht von der Frage, was Geschichte ist, abgespalten werden können. Museum, Geschichte und Ausstellung, das hat die Diskussion wenigstens faktisch deutlich gemacht, stehen in einem äußerst vielschichtigen und theoretisch komplexen Zusammenhang, der den Objektbegriff nicht weniger tangiert wie das wissenschaftliche Selbstverständnis. Zugleich scheint die Diskussion sich an sich selbst erschöpft zu haben. Möglicherweise an erster Stelle deshalb, weil die programmatischen, auch polemischen Zuspitzungen den genannten Implikationszusammenhang eher überspielen als bewusst machen. Dies als theoretisches Dilemma in Kauf zu nehmen und zur Tagesordnung überzugehen oder mit ihm in der Ausstellungspraxis des Museums konfrontiert zu sein, hat fraglos unterschiedliche Brisanz.

Die Konzentration auf die Frage nach der historischen Ausstellung und ihren Prinzipien als (möglicherweise) spezifischem Medium der Darstellung von Geschichte betrifft eine Nahtstelle der Museologie und Praxis stadt- und heimatgeschichtlicher Museen. Was heißt „Geschichte Sehen“ und wie ist das in der Dauerausstellung eines stadt- und heimatgeschichtlichen Museums möglich, ohne prinzipielle Belange des Museums, historischer Theorie und des Mediums Ausstellung zu verletzen? Die Frage nach der Struktur ist von erheblicher Bedeutung, weil sie zwischen Theorie und Praxis des Museums angesiedelt ist: Jede Ausstellungsentscheidung, die hinsichtlich Konzept, Objektwahl und Präsentationsweise getroffen wird, bewegt sich bewusst oder unbewusst in besagtem Strukturzusammenhang.

Die Tagung diskutierte Lebenswelt, Historische Zeit, Perspektivität, Konstruktivität und Präsentation als strukturbildende Kategorien. Die Kategorie „Lebenswelt“ scheint in besonderer Weise geeignet Fundamente und Voraussetzungen des stadt- und heimatgeschichtlichen Museums mit der ihm eigenen Univer-

salität seiner Sammlungen bewusst zu machen. Geschichte als Profession macht letztlich nur unter der Voraussetzung einer realen Geschichte Sinn. Vergangenheit ist nicht gleich Geschichte. Vergangenheit ist abgeschlossen. Geschichte nicht, ebenso wenig wie die Gegenwart, die zur Zukunft hin offen ist. Historische Zeit ist (immer) Vermittlung der Zeithorizonte Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Vom „historischen Objekt“ zu sprechen ist deshalb problematisch.

Das Historische ist keine Eigenschaft der Dinge an sich, sondern Wahrnehmung und Interpretation. Eigenschaft ist das Authentische, die verbürgte Herkunft aus einer Vorwelt heutiger Lebenswelt. Mithin ist es Ziel einer historischen Ausstellung, das Authentische als Historisches erfahrbar zu machen. Die Kategorie „Konstruktivität“ reflektiert die Differenz zwischen der Authentizität des realgeschichtlichen Fragments und dem Exponat. „Perspektivität“ diskutiert die Mehrdimensionalität und Polyvalenz der anschaulichen Überlieferung in ihrem Verhältnis zu Geschichtsbildern, zur Logik der historischen Wissenschaften und zur Museumssystematik. Die Kategorie „Präsentation“ spricht die Ausstellung als vergegenwärtigende Darstellung an.

Als Exponate bedürfen die Objekte des Mittels der Präsentation um überhaupt Exponat werden zu können. Das gilt, so lapidar es ist, für jede Ausstellung. Die Entscheidung für ein Konzept hat zu berücksichtigen, dass auch die Mittel eigene Bedeutungen transportieren, die für die Argumentation der Ausstellung von Belang sind.

Angesichts des Themas waren von der Tagung keine fertigen Ergebnisse oder gar Rezepte zu erwarten. Die erste und gelegentlich provisorische Abklärung der Praxisnähe eines konstruktiven oder analytischen Ansatzes konnte schlechterdings nicht den Konsens über den Ansatz selbst voraussetzen. So mag es nicht überraschen, dass die Arbeitsgruppen widersprechende Thesen und Einschätzungen zu Fragen formulierten, die von den Ausstellungen her gesehen

eigentlich eindeutig sein müssten. Wahrnehmung und Konstruktion der Ausstellung stehen als Pole der Ausstellungsrezeption offensichtlich in einer beträchtlichen Spannung, auch, oder vielleicht gerade dann, wenn Museumsleute in der Rolle des Besuchers Ausstellungen untersuchen. Tagungsdidaktisch war dies fraglos ein guter Ansatz für die Diskussion.

Völlig unbestritten ist, dass Ausstellungsproduktionen von vielen Faktoren abhängig sind: Mangel an Leuten, Geld, Zeit, Depotraum, Einfluss örtlicher Größen, Vereine, Architekten, Designer, Denkmalpfleger, bauliche Schwierigkeiten, Mimositäten von Honorationen, Sammlern, Künstlern, „unverständige“ Kolleginnen und Kollegen. Die Reflexion der strukturbildenden Kategorien vermag deren Faktizität nicht aufzuheben, sie ist indes hilfreich für die Identifikation des unverwechselbar Eigenen der Dauerausstellung des stadt- und heimatgeschichtlichen Museums.

Dank der Unterstützung durch die Historischen Museen Bielefeld, Frankfurt am Main, Schwerin und das Schlossbergmuseum Chemnitz ist die Publikation möglich geworden. Beatrix Piezonka und Hilde Deutz wird für das sorgfältige Lesen der Korrekturen herzlich gedankt.

Karl - Georg Kaster, dessen Stadtgeschichtliche Abteilung in Osnabrück instruktives Beispiel der Tagung war, ist im Sommer 1997 gestorben. Wir widmen die erste Publikation der Fachgruppe Stadt- und Heimatgeschichtliche Museen im Deutschen Museumsbund seinem Andenken.

Dr. Jürgen Steen  
Fachgruppensprecher

## **Das Historische Museum Bielefeld**

### Geschichtsdarstellung zwischen Rekonstruktion und Inszenierung

Das Leitthema der Tagung „Zur Struktur der Dauerausstellung stadt- und heimatgeschichtlicher Museen“ geht von der Hypothese aus, dass die Geschichtsdarstellung in Stadt- und Heimatmuseen in einer spezifischen, ihr besonders eigenen Art im Unterschied zu anderen Museumstypen angelegt ist und fragt, wie man diese spezifische Eigenart begründen und genauer beschreiben kann. Fünf Begriffe sollen dabei den Weg weisen: Lebenswelt, Historische Zeit, Perspektivität, Konstruktivität und Präsentation. Darüber hinaus können sie hilfreich sein, Gesichtspunkte, Kriterien und Parameter für eine angemessene Kritik historischer Ausstellungen zu entwickeln. Denn die Rezensionen von Ausstellungen in den Feuilletons überregionaler Zeitungen wie auch in den Fachzeitschriften offenbaren ein großes Defizit: Historische Ausstellungen werden meist ausschließlich mit ihrem thematischen Inhalt vorgestellt und gewürdigt. Dass der Inhalt in einer bestimmten Weise präsentiert ist, wird kaum registriert, selten kritisch beleuchtet.

Die langen Debatten, ob Geschichte ausstellbar sei oder ob Inszenierungen Designerschnickschnack seien, gehen an der eigentlichen Frage, in welcher Weise Form und Inhalt in der historischen Ausstellung zusammenpassen, vorbei. Deshalb stellt unsere Tagung auch den Versuch dar, Gesichtspunkte und Maßstäbe zu erarbeiten, nach denen man eine historische Ausstellung sinnvoll beurteilen kann. Diese Erarbeitung soll vor dem Hintergrund zweier Fallbeispiele geschehen, der Stadtgeschichtlichen Abteilung im Kulturgeschichtlichen Museum Osnabrück und der Dauerausstellung des Historischen Museums Bielefeld.

Der folgende Beitrag versteht sich mehr als eine Vorstellung und Einführung in die Konzeption des Historischen Museums Bielefeld und weniger als ein Vorgriff auf die Diskussionen der kommenden Tage. Dabei stehen allerdings zwei Aspekte im Vordergrund, die eng mit den Leitkategorien der Tagung verknüpft sind: Rekonstruktion und Inszenierung.

Das Historische Museum Bielefeld ist in seiner jetzigen Form eine Neugründung. Es kann auf einige wichtige lokale Traditionen zurückblicken, die aber für unser Thema zu vernachlässigen sind. In seiner heutigen Form ist das Museum ein Ergebnis der Entdeckung der Industriekultur in den siebziger Jahren.

Sie alle kennen die Museumsgründungen dieser Zeit, angefangen mit dem Centrum Industriekultur in Nürnberg, dem Museum für Verkehr und Technik in Berlin, dem Landesmuseum für Technik und Arbeit in Mannheim, dem Museum der Arbeit in Hamburg und den beiden Industriemuseen im Rheinland und in Westfalen. Ihnen gemeinsam ist der Darstellungsschwerpunkt der Industriegeschichte der letzten 200 Jahre und der Sozialgeschichte der Arbeiterschaft. Damit verbindet sich eine Hinwendung zu den „kleinen Leuten“, die nun auch mit ihren dinglichen Hinterlassenschaften museumswürdig geworden sind.

In Bielefeld wurde in diesen Jahren die Ravensberger Spinnerei vor dem Abriss gerettet, das Gelände, auf dem wir uns hier befinden. Die zeitweise größte Flachsspinnerei auf dem Kontinent sollte dem Bau einer Stadtautobahn weichen. Hartnäckiger Bürgerprotest hat den Abriss des Gebäudes erfolgreich verhindert.



*Die erste, 1842 in Bielefeld aufgestellte und in Betrieb genommene Dampfmaschine, aus einem Flachsfeld „hervorwachsend“, davor Metallsilhouetten der historischen Akteure*

Nachdem feststand, dass die Ravensberger Spinnerei für kulturelle Zwecke erhalten und saniert werden sollte, verknüpfte sich dieser Plan mit dem schon lange bestehenden Wunsch nach einem Historischen Museum, das entsprechend der Geschichte Bielefelds nun auch den Schwerpunkt Industriegeschichte haben sollte und deshalb nach allgemeiner Auffassung hervorragend in eine alte Fabrik passte. Seit der Jahreswende 1989/90 war das Museumsteam, das sich nach und nach konstituierte, mit den inhaltlichen Vorbereitungen befasst. 1992 kam der Gestalter Michael Hoffer aus München hinzu, und 1994 haben wir mit dem ersten Bauabschnitt eröffnet, 1995 dann den zweiten, die Karderie, mit Räumen für Sonderausstellungen, Verwaltung und Bibliothek. Die inhaltlichen Schwerpunkte des Museums ergaben sich im wesentlichen aus der Geschichte Bielefelds als Industriestadt. Am Anfang stand die Textilindust-

rie, und daraus entwickelte sich produktionslogisch die Wäschefabrikation, es folgen Nähmaschinen und Fahrräder und schließlich der Maschinenbau. Ein entsprechendes inhaltliches Konzept war in den achtziger Jahren von dem hiesigen Stadtarchivar Reinhard Vogelsang erarbeitet worden. Es war Grundlage der politischen Beschlüsse und so auch unserer Arbeit. Über die Inhalte war vergleichsweise leicht Einigkeit zu erzielen. Eher kontrovers konnte man die Darstellungsformen diskutieren. Vor allem zwei Möglichkeiten zogen wir unter Berücksichtigung der sehr atmosphärischen, sehr dominanten und für Museumszwecke nicht unproblematischen Architektur des Gebäudes in Betracht: Eine eher lebensweltlich - rekonstruierende, die bekanntlich von den Besuchern sehr gut aufgenommen wird, und eine eher inszenierende, die vor allem auf die Interpretation abhebt und den Besucher bei seiner Schaulust packt.

Da beide Begriffe vieldeutig sind, möchte ich sie für unseren Zweck kurz umschreiben, und Sie werden hoffentlich viel Bekanntes darin wiederfinden! Rekonstruktion und Inszenierung sind zwei Darstellungsformen, die in der Museumsdiskussion der letzten zwei Jahrzehnte eine wesentliche Rolle gespielt haben. Rekonstruktion, verstanden als der Versuch also, zu zeigen, wie es eigentlich gewesen sei, galt lange Zeit als das Ziel von Forschung und Darstellung in der Geschichtswissenschaft: Ein Ziel, das spätestens seit den siebziger Jahren als nur historisch und positivistisch, als lediglich beschreibend qualifiziert wurde.

Und doch weist der Begriff der Rekonstruktion auf das Gebaute, das eben auch Konstruierte in der Geschichtsdarstellung, allerdings mit einem ausdrücklichen Rückbezug auf die Quellen. Es wird nicht fantasiert, es entsteht keine Science fiction. Vielmehr geht es um den Versuch, auf der Grundlage geschichtlicher Quellen historische Erkenntnis zu entwickeln, zu konstruieren, ja regelrecht zu bauen. Dies ist im Museum ganz wörtlich zu verstehen, handelt es sich hier doch um eine dreidimensionale, sinnlich wahrnehmbare Darstellungsform, die andere Dimensionen und Qualitäten beinhaltet als der Text, das konventionelle Darstellungsmedium aller Geschichtswissenschaften. Sie spricht den Betrachter auf mehreren Ebenen an, nicht nur über den Kopf, sondern auch über den Bauch und das Herz. Und sie spricht ihn individuell an, je nach Interessenlage, Vorinformation, Erfahrungshorizont, Alter, Geschlecht und so weiter.

Damit wird deutlich, dass das Museum wenig geeignet ist, unpersönliche, vermeintlich objektive, allgemeine oder auch sogenannte „realhistorische“ Wahrheiten wiederzugeben. Das Museum zeigt immer den konkreten Einzelfall und auch diesen nur ausschnitthaft. Die Rekonstruktion ist immer eine Konstruktion von Geschichte, und zwar in der Perspektive des Ausstellungsmachers, das heißt eine bestimmte Geschichte wird erzählt anhand der überlieferten Objekte, und diese Gegenstände könnten

auch eine ganz andere Geschichte erzählen. Objekte der Tischkultur, das Geschirr zum Beispiel, werden im Kunstgewerbemuseum unter stilgeschichtlichen oder kunsthandwerklichen Aspekten gezeigt, im Historischen Museum geben sie Aufschluss über Nahrungsgewohnheiten und Tischsitten in zeitlicher, regionaler und vor allem sozialer Differenzierung.

Oder ein anderes Beispiel: Eine Karte zu den Wasserrechten im industrialisierten Bielefeld weist im Historischen Museum auf die wirtschaftlichen Interessen der damaligen Anlieger hin. Im Naturkundemuseum würde sie Zeugnis von den frühen Umweltbelastungen im Zuge der Industrialisierung ablegen.

Diese Multivalenz der historischen Gegenstände, die Möglichkeit, sie unter vielfältigen Aspekten zu befragen und zu interpretieren, macht den Reiz der Museumsdarstellung aus und hat in der Museumsgegeschichte zu sehr unterschiedlichen Präsentationsformen geführt. Ganzheitliche Darbietungsweisen wie das Freilichtmuseum sollten beim Betrachter den Eindruck erwecken, als hätten die damaligen Akteure soeben den Raum verlassen. Eine Widerspiegelung vergangener Wirklichkeiten war dies jedoch nicht. Auch der Besucher, der sich umgeben von rekonstruierten Ensembles in die Vergangenheit zurückversetzen will, muss sich entscheiden, ob er dabei in die Rolle des Bauern oder der Magd schlüpfen will. Es gibt im Historischen Museum Bielefeld nur eine rekonstruierte Abteilung, das ist der Bereich des Arbeiterwohnens. Die Arbeiterwohnküche, die offenbar in keinem Museum fehlen darf, hat uns in der Konzeptionsphase große Probleme bereitet. Natürlich wollten wir keine Küche nachbauen, idealtypisch zusammengesetzt mit Gegenständen aus unseren Depots und orientiert an alten Fotografien oder anderen Museumseinrichtungen. Die Aspekte, die uns am Arbeiterwohnen interessierten, die Multifunktionalität der Räume, ihre Enge, die Nutzung durch Familienmitglieder und Fremde, die fehlende Intimität, die Kombination von Hausarbeit und Heimarbeit ließen sich nur schwer museal umsetzen. Schließlich fanden meine Mitarbeiter diese nun ausgestellte Küche.





*Arbeiterküche aus Bielefeld - Ummeln. Zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts mit späteren Ergänzungen und ihrem letzten Bewohner und Nutzer als Figurine*



*Die Hallenebene, auf der Verkehrsmittel des 20. Jahrhunderts platziert sind, ist mit der Galerieebene, auf der ein Modell der Sparrenburg ausgestellt ist, durch einen keilförmigen, senkrecht gegliederten Einbau verbunden, der in seiner architektonischen Form an die Befestigungsanlage der Sparrenburg erinnert*

Sie hatte der letzte Bewohner tatsächlich soeben verlassen hatte und wir haben ihn deshalb (als hyperrealistische Puppe) wieder in die Küche hingestellt.

Die Küche aus den zwanziger Jahren mit dem Bewohner in der Kleidung von heute - das ist realistisch, und doch hat das Ensemble durch diese vermeintliche Bildstörung etwas Irritierendes für manche Besucher. Gerade der Realismus der Situation wirkt distanzierend und verfremdend und bereitet dadurch unterschiedlichen Sichtweisen den Weg.

Zusammenfassend noch einmal: Wichtig am Prinzip der Rekonstruktion ist mir, dass auch sie nicht in vergangene Wirklichkeiten zurückführt, keine vermeintliche Realhistorie widerspiegelt, sondern dass sie eine Interpretation von Geschichte mit Hilfe der dinglichen Zeugnisse der Vergangenheit ist.

Die Inszenierung, um nun darauf zu kommen, ist deshalb kein Gegensatz zur Rekonstruktion, sondern eine Weiterentwicklung. Eine Weiterentwicklung, die noch offenkundiger eine Interpretation ist.

Der Begriff der Inszenierung hat in den vergangenen Jahren geradezu einen inflationären Gebrauch erlebt. Ursprünglich dem Theaterbereich entnommen, ist damit eine Präsentationsweise gemeint, die mit gestalterischen Mitteln, mit Licht, Farbe und Architektureinbauten eine Interpretationshilfe gibt, die nicht, wie etwa der geschriebene Text, möglichst eindimensional, eindeutig und kognitiv funktioniert, sondern die stärker über Anmutung und Assoziation, Stimmung und das Atmosphärische wirkt. Eine solche Präsentationsweise wirkt unterschiedlich auf die Besucher, weil sie nicht auf ein bestimmtes fachliches Vorwissen zielt, sondern weil sie Erinnerungen weckt, Erfahrungen aktiviert, und diese sind eben bei unterschiedlichen Besuchern unterschiedlich. Es entsteht auf diese Weise eine Zwiesprache zwischen der Ausstellung und ihrem Betrachter, die immer wieder neue Entdeckungen, Anregungen und Erkenntnisse ermöglicht. Lassen Sie mich als Beispiel eine Installation im vorderen Teil des Museums nennen. Und ich nehme jetzt ganz bewusst nicht das prominente Beispiel der Dampfmaschine, sondern ein eher unscheinbares. Die Installation verbindet die Galerieebene, auf der es um die Sparrenburg geht, mit der Erdgeschossenebene, auf der die Großstadt Bielefeld thematisiert ist. Der Einbau, der oben an Burgzinnen erinnert, lässt unten an die Form der Befestigung denken, die in die Stadt hineinragt. Das ganze natürlich nicht konkret oder topographisch exakt, sondern indem es Eindrücke vermittelt von oben und unten, von Landesherrn und Stadt, von ehemals abgeschlossener Wehrhaftigkeit und heutiger offener Stadtlandschaft. Die Besucher nehmen diese Eindrücke mehr unbewusst wahr, über ein Raumgefühl, und vielleicht haben manche auch noch andere Assoziationen als die genannten, deshalb höre ich hier auf, um auch Ihre Wahrnehmungsweisen für den Rundgang nicht noch stärker einzugrenzen.

Mit diesen Ausführungen zu Rekonstruktion und Inszenierung habe ich Sie mitten in das Zentrum unseres Darstellungskonzeptes geführt. Ich möchte jetzt den Bogen etwas weiter spannen und die Frage beantworten, warum diese Darstellungselemente für

das Historische Museum eine so große Rolle spielen, kennen Sie doch alle Museen, die ganz anders aussehen als dieses hier. In diesen Museen stehen häufig die Einzelobjekte im Vordergrund, allein, in Gruppen oder in Reihen, die Objekte sind nach Gattungen oder Themen geordnet und präsentiert. Es gibt eine Abteilung Topographie oder Wohnkultur oder Zunftgerät oder auch Maschinen und Werkzeuge. Das Historische Museum unterscheidet sich davon in zwei entscheidenden Punkten. Es präsentiert die Dinge in einem thematischen Zusammenhang. Themen sind etwa die Anfänge der Industrialisierung, „Krise und Umbruch“ haben wir diese erste Abteilung genannt. Es geht also darum, sehr komplexe historische Prozesse und Strukturen ins Bild zu setzen, und zwar mit Hilfe der dinglichen Überreste, der gegenständlichen Quellen. Daraus folgt, dass eine so gearbeitete Darstellung möglicherweise andere Akzente setzt als eine aufgrund von Aktenbeständen geschriebene Untersuchung. Es geht wohlgerne nicht darum, eine einschlägige, wissenschaftliche Monographie mit Bildern und Objekten zu illustrieren und zu popularisieren.

Vielmehr geht es um die für mich persönlich aufregendste Frage im Museum, ob die auf uns gekommenen Relikte der Vergangenheit möglicherweise eine andere Geschichte bieten als die schriftlichen Quellen. Das ist ein schwieriges Feld und vielleicht für eine experimentelle Sonderausstellung eher geeignet als für eine Dauerausstellung, die ja auch ein oftmals sehr vordergründiges Informationsbedürfnis von Schulklassen und stadthistorisch interessierten Besuchern erfüllen soll. Wir haben, und damit komme ich zum allgemeinen Konzept des Museums, eine Kombination entwickelt, die zum einen den Besucher auf einem chronologischen Rundgang zu den wesentlichen Stationen der Stadtgeschichte führt und die ihm andererseits den Zugang zu aktuellen Spezialthemen eröffnet wie Frauenarbeit, Industrialisierung, Geschichte der Juden oder Wohnen im Wandel. Das Leitthema der Ausstellung ist die wirtschaftliche Entwicklung Bielefelds. Doch das bedeutet nicht, dass es nur um das Industriezeitalter geht. Bielefeld

ist zwar im allgemeinen Bewusstsein als Industriestadt verankert, aber gerade darum schien es uns wichtig zu zeigen, dass die Stadt sehr viel älter ist und Handel und Wandel seit dem Mittelalter eine Rolle spielten. Das häusliche Leinengewerbe erweist sich dabei als Vorgeschichte der Textilindustrie und der daraus folgenden weiteren industriellen Entwicklung Bielefelds, nämlich über Nähmaschine und Fahrrad zum Maschinenbau bis hin zur Nahrungsmittelindustrie, die heute in Verbindung mit einem Firmennamen ein wesentlicher Imageträger der Stadt ist. Bei diesen Industriezweigen ging es im Konzept weniger um die technikgeschichtlichen Innovationen als vielmehr um die sozialgeschichtlichen Auswirkungen, konkret um die Arbeitsverhältnisse und die Lebensformen der neu entstehenden Schichten von Arbeiterschaft und Großbürgertum. Deshalb stehen Situationen am Arbeitsplatz, Wohnformen und soziale Aktivitäten im Zentrum der Präsentation. Sie sind architektonisch einander zugeordnet, so dass Sichtbezüge und optische Querverbindungen möglich sind. Inhaltliche Zusammenhänge lassen sich im Museum nur als räumliche Zusammenhänge darstellen. Die jeweiligen Einzelthemen sind nicht enzyklopädisch umfassend und erschöpfend behandelt, sondern in einer Konzentration auf bestimmte Aspekte, die durch die Objekt- und Überlieferungslage mitbestimmt sind. Zum Beispiel sind die in der Abteilung Maschinenbau ausgestellten Maschinen unter dem Gesichtspunkt der Rationalisierung ausgewählt: von einer einfachen Drehbank über eine Revolverdrehbank und einen Vierspindeldrehautomaten zu einer Tiefbettdrehmaschine: Maschinen, die immer größer werden und immer komplexere Arbeitsgänge in kürzerer Zeit bewältigen.

Über diese im Vordergrund stehenden Aspekte hinaus kann der Besucher weitere Informationen erhalten, die dann häufig auch einen etwas allgemeineren Überblickscharakter haben oder aber noch mehr ins Detail gehen. Diese Informationen sind textlicher Art, oder sie sind in interaktiven Computern gespeichert, in denen sich der Besucher durch eine größere Menüauswahl durchfragen kann. An Texten sind im

Museum mehr als zweihundert Manuskriptseiten untergebracht, also erheblich mehr als bei einem Besuch lesbar wären. Manche Texte sind so präsentiert, dass man sie erst bei intensiverem Hinsehen oder auch bei einem zweiten Besuch entdeckt, und das ist durchaus erwünscht. Vieles im Museum ist angelegt, um zum Wiederkommen anzuregen, denn ein Museum in Bielefeld lebt weniger von Touristenströmen als vielmehr von Einheimischen und ihren Gästen. Damit bin ich bei einem wichtigen und letzten Punkt, den Besuchern.

Unser Wunsch- oder Idealbesucher ist weder vom Alter, noch vom Geschlecht, noch vom Bildungsstand festzulegen. Wir gehen aber davon aus, dass unsere Besucher nicht vorrangig dem Bildungsbürgertum angehören und dass eine museale Einrichtung für sie durchaus noch mit Hemmschwellen versehen ist. Die Meinung, dass Museen allgemein verstaubt und langweilig seien, äußern viele unserer Erstbesucher. Sie sagen das ganz freimütig, weil sie hier nun etwas völlig anderes vorgefunden haben, eine Präsentation, die sie als sehr interessant, packend und spannend, anregend und dazu noch lehrreich empfinden. Viele sind auch unmittelbar berührt von dem, was sie sehen, weil sie auf einmal ihrer eigenen Geschichte begegnen, vielleicht gemäß ihren eigenen Erfahrungen, vielleicht auch aus einem anderen Blickwinkel heraus, der ihnen neue Sichtweisen und ein neues Verständnis für ihre Vergangenheit und Gegenwart vermittelt. Das ist es, was ich mir am meisten von unseren Besuchern wünsche: Aufgeschlossenheit und ein Sicheinlassen auf die Präsentation, die Bereitschaft, unerwartete Informationen aufzugreifen, sich anregen zu lassen, den Assoziationen freien Lauf zu lassen, um so zu einer lebendigen Begegnung mit der Geschichte zu kommen. Nicht alle Besucher sind dazu bereit oder in der Lage, und so hat das Museum zunächst auch massive Kritik erfahren. Manche vermissten einen roten Faden, andere fanden die Texte zu kurz oder zu lang, zu dürftig oder zu inhaltschwer, sie fanden die Themenschwerpunkte falsch gewählt, überhaupt sehe das ganze aus wie Kunst, kurz: die ganze Richtung stimme nicht. Die Kritik

galt es sehr ernst zu nehmen, zeigte sie doch, wie unterschiedlich die Erwartungen an ein Historisches Museum sein können, wie unterschiedlich die Vorstellungen davon sind, wie ein Historisches Museum auszusehen hat.

Mir scheint, nicht von ungefähr hat sich die museologische Debatte der letzten Jahrzehnte zwischen Musentempel, Lernort und Erlebnisraum gerade am Typ des Historischen Museums festgemacht. Das Historische Museum hat kein Spezialsammelgebiet, sondern es zielt auf die Totalität menschlichen Lebens. Jede menschliche Äußerung hätte im Historischen Museum ihren legitimen Platz. Aber, so hat es Gottfried Korff vor einigen Jahren formuliert, totale Veranschaulichung ist unmöglich, lediglich Blickschneisen sind zu eröffnen.

Vom Museum wird heute nicht mehr eine nüchtern präsentierte Sammlung von Relikten aus ferner Zeit erwartet, sondern ein Interpretationsangebot, das im Vorfeld eine Gewichtung und Auswahl voraussetzt und im Ergebnis für die Besucher erkennbar und transparent sein muss. Damit sind wir wieder bei den Darstellungsweisen von Rekonstruktion und Inszenierung. Ich komme zu meinem letzten und wichtigsten Punkt, die Besucher, heute also Sie, liebe Kolleginnen und Kollegen, das kritische Fachpublikum.

Im vergangenen Jahr wurde dem Museum ein internationaler Museumspreis zugesprochen, der Dibner Award der amerikanischen Gesellschaft für Technikgeschichte. Die Gesellschaft ist bekanntlich die älteste, größte und renommierteste der Welt. Sie verleiht diesen Preis für besondere Leistungen in der musealen Darstellung der Verknüpfung von Technik und Sozialgeschichte und hat ihn mit Bielefeld erstmals einem europäischen Museum zugesprochen. So steht Bielefeld nun in einer Reihe mit Washington, Mexiko City und Neu - Delhi. Die Gesellschaft für Technikgeschichte hat das Museum unter einem zentralen Aspekt, nämlich dem der Darstellungsweise, begutachtet und gewürdigt. Die Darstellungsweise ist es, und das sei meine Schlussthese, die ein wesentliches Spezifikum der Beschäftigung mit Geschichte im

Historischen Museum bildet. Heute und in den folgenden zwei Tagen steht das Historische Museum als Typus in seinen Möglichkeiten und Grenzen zur Diskussion.

#### **Literatur:**

Historisches Museum Bielefeld. Ein Führer durch das Museum, Bielefeld 1. Aufl. 1994, 2. Aufl.1996

Cornelia Foerster: Zum Stand der Dinge. Prämissen und Perspektiven des Historischen Museums Bielefeld. In: Ravensberger Blätter Heft 1/1991, S.1 - 6

Dieselbe: Das Historische Museum Bielefeld. Stadtentwicklung - Alltagsgeschichte - Industriekultur. In: Joachim Meynert und Volker Rodekamp (Hg.): Heimatmuseum 2000. Ausgangspunkte und Perspektiven (= Texte und Materialien aus dem Mindener Museum Heft 10). Bielefeld 1993, S.35 - 46

Dieselbe: Das neue Historische Museum Bielefeld. In: Gerd Biegel (Hg.): Geschichte und ihre Vermittlung in Lokal-, Regional- und Heimatmuseen. Braunschweig 1995, S.37 - 42

Dieselbe: Geschichten von Menschen und Dingen. Das Historische Museum in der Ravensberger Spinnerei und seine Vorläufer. In: Andreas Beaugrand (Hg.): Stadtbuch Bielefeld. Tradition und Fortschritt in der Ostwestfälischen Metropole. Bielefeld 1996, S.398 - 403

## **Die Stadtgeschichtliche Ausstellung als „Entscheidungsprozess“**

Motive, Bedingungen, Entscheidungsfelder, Ziele am Beispiel des Kulturgeschichtlichen Museums Osnabrück

Die 1985 im Erdgeschoss des Osnabrücker Kulturgeschichtlichen Museums eröffnete Stadtgeschichtliche Abteilung greift in ihrer Konzeption Traditionen des bürgerlichen Museums des 19. Jahrhunderts auf. Im Unterschied zu den Tendenzen der achtziger Jahre steht sie nicht im Anspruch der Neuartigkeit, eher der Andersartigkeit, sowohl im Unterschied zu den nostalgischen Geschichtsrevuen der letzten Jahre, als auch der erneuten Preisgabe zeitgeschichtlicher Abteilungen (Historisches Museum Frankfurt am Main) oder der Einstellung der Neuplanung stadtgeschichtlicher Museen wie zum Beispiel in Lübeck mit dem Argument, dass kunst- und kulturgeschichtliche Abteilungen durch die Herkunft ihrer Exponate aus der Stadt bereits Stadtgeschichte hinreichend repräsentierten und sich deshalb eine pointierte stadtgeschichtliche Ausstellung erübrige. Gerade im Vergleich zu Lübeck ist bemerkenswert, dass sich das Kulturgeschichtliche Museum Osnabrück fast zeitgleich zu einer neu einzurichtenden Stadtgeschichtlichen Abteilung entschloss. Die folgenden Kommentare sollen nicht als Theorie verstanden werden, eine theoretisch konsistente Museumsdidaktik ist noch nirgends begründet, sondern als Reflexion der mit der Eröffnung der Stadtgeschichtlichen Abteilung geleisteten Praxis.

### „Ebenen“ von Geschichte

Das Kulturgeschichtliche Museum verfügt am Heger - Tor - Wall über drei Gebäude: das alte Museumsgebäude von 1890 und heutige Haupthaus, die Schlikkersche Villa mit der Volkskundlichen Abteilung und das Akzisehaus mit Ausstellungen Osnabrücker Künstler. Der seinerzeitige Umzug der Volkskundlichen Abteilung in die Schlikkersche Villa gab Anlass für die neue Konzeption des Haupt-

gebäudes. Hinzu kam als Planung an entferntem Standort das inzwischen eröffnete „Museum Industriekultur“ im ehemaligen Haseschachtgebäude auf dem Piesberg. Die drei Etagen des Hauptgebäudes als Darstellungsebenen nutzend, wird in jedem Stockwerk eine Abteilung mit jeweils verschiedenen Gegenstandsbereichen und Methoden (sowohl wissenschaftlich wie präsentationsmäßig) ausgestellt: im Untergeschoss die Archäologische Abteilung, die „souterane“ Geschichte, also das, was aus dem Boden kommt, von der vorgeschichtlichen Urne bis zum Bombensplitter des letzten Weltkrieges, im Erdgeschoss in der Stadtgeschichtlichen Ausstellung die Osnabrücker Geschichte anhand der anschaulichen und schriftlichen Überlieferung und im Obergeschoss mit dem Kunstgewerbe die Objektivationen der Kunst und Kultur im Osnabrücker Raum. Dabei kommt der Stadtgeschichtlichen Ausstellung als Eingangsabteilung eine besondere Übersichts- und Einführungsfunktion zu.

### Koordination der Neugestaltung

Neugestaltung (im Unterschied zu Neuaufbau oder Neukonzeption einer Sammlung) bedeutet stets Vermittlung zwischen den vorhandenen Objekten (der überlieferten Geschichte), die erfahrungsgemäß zufällig (im Unterschied zu wissenschaftlich - systematisch) zusammengelassen sind, der beabsichtigten Aussage (methodisch und inhaltlich: die Interpretation dessen, was als Geschichte der Stadt bedeutungsvoll ist) und den räumlichen Gegebenheiten, dem Museumsgebäude. Das bedeutet einerseits, dass man für ein triftiges Konzept, selbst wenn man es anhand von Ausstellungsgegenständen realisieren könnte, nicht große Teile der bisher ausgestellten Sammlungen ins Depot stellen kann. Andererseits muss eine

Lösung gefunden werden, wie Konzept und Sammlung mit den räumlichen Bedingungen des alten Gebäudes in Einklang gebracht werden können.

### Regionalität

Mit Beachtung dieser Koordinaten stellt sich bei der Osnabrücker Geschichtsausstellung konkret das Problem, wie in einem bürgerlichen Museumsbau des 19. Jahrhunderts, mit einer von Bürgern zu verschiedenen Zeiten zusammengetragenen Sammlung, in einer immer noch als bürgerlich zu reflektierenden Gesellschaft, Geschichte als übergeordneter Prozess ausstellbar ist.

Die Frage ist deckungsgleich mit der nach den Aufgaben des Museums. Regionalität als Sammlungskonzept ist mit dem Gründungsmanifest des „Museumsvereins für die Landdrostei“ 1879 festgeschrieben. Sie wird in der Stadtgeschichtlichen Ausstellung strikt beachtet. Grundsätzlich wird nur ausgestellt, was entweder in Osnabrück entstanden oder hier benutzt worden ist. Dem liegt nicht ideologischer Rückzug und Vereinfachung regionalen Lernens zugrunde, sondern das „exemplarische Prinzip“ sozialen Lernens.

Die dem Besucher als Erfahrungswelt gegenwärtigen Verhältnisse der Region sind Bezug historischer Erkenntnis. „Exemplarisch“ heißt also nicht die abstrakte, aus Belegstücken verschiedenster örtlicher Provenienz zusammengestellte Synthese, die das besondere historische Schicksal Osnabrücks, seine geschichtlich gewachsene, heute wahrnehmbare Eigenart weder erfahrbar machen noch erklären kann.

### Thematik

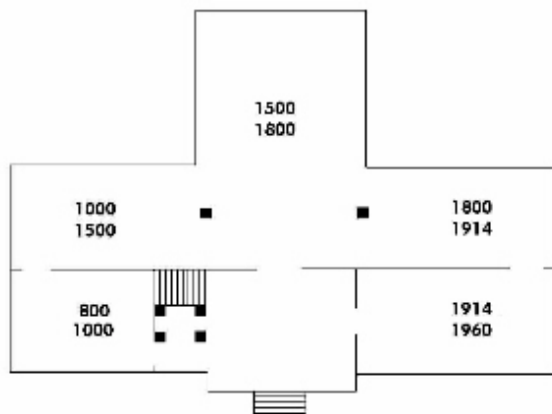
Die Bezeichnung „Ausstellung“ statt „Sammlung“ für die Stadtgeschichtliche Abteilung des Kulturgeschichtlichen Museums Osnabrück ist absichtsvoll gewählt: Die Bezeichnung bringt zum Ausdruck, dass es sich um eine argumentative Ausstellung handelt und nicht um die bloße Präsentation der zur Sammlung systematisierten Objekte. Das bedeutet, dass zur Ergänzung fehlender „Argumente“ eine

Vielzahl von Leihgaben (vor allem aus dem 19. und 20. Jahrhundert) in Firmenarchiven, im Städtischen Depositarium im Staatsarchiv und in privaten Sammlungen recherchiert werden musste.

Eine Ausstellung zur Stadtgeschichte bedarf eines Themas, eines Lernziels oder einer Leitfrage. Der Ausstellungsgegenstand allein ist nicht bereits Thema. Für die Stadtgeschichte Osnabrücks haben wir uns für die Thematisierung der Kämpfe des Bürgertums um politische Mitwirkung entschieden: Welche Faktoren haben die Entstehung und Entwicklung des Bürgertums vorangetrieben und prägen sein Bewusstsein und Selbstbewusstsein bis heute? Auch andere Themen wären in formal gleicher Weise operabel gewesen, etwa die topographische Entwicklung der Stadt, die Stadt als zentraler Ort oder als Wirtschaftsraum.

Die Entscheidung für die gewählte Leitfrage ist durch die Tatsache motiviert, dass sie mit nahezu jedem Phänomen der Geschichte vermittelbar ist und der historische Tatbestand, den sie umschreibt, verinnerlicht oder bewusst in jedem Besucher als Begründung alltäglicher Wirklichkeitserfahrung und Handelns wirksam ist. Kriterium des Konzeptes ist, dass sich jede durch Objektivierungen belegbare Erscheinung unter dieser Leitfrage sinnvoll vermitteln lässt. Mit anderen Worten: Das Konzept liegt in seiner Begründung vor dem einzeltheoretisch (einzelwissenschaftlich) verfestigten Diskurs relevanter und irrelevanter historischer Theoreme oder Fragen an die Geschichte. So finden zum Beispiel normalerweise als marginal entfallende Phänomene wie die Reformkleidbewegung um die Jahrhundertwende in der Ausstellung dieselbe Beachtung wie die Frage nach der Sinnlichkeit im 19. Jahrhundert. Die Innenräume des Museumsbaus von 1890 mit der alten Raumfolge und ihrer Stuckdekoration wurden nicht als Beschränkung einer modernen Geschichtsdarstellung empfunden und zu relativieren gesucht, sondern als Architekturobjekt der Geschichte des Osnabrücker Bürgertums in die Darstellung einbezogen. Der Raum ist zugleich Ort und Ausstellungsraum.

## Räumlichkeit



*Zeitlich - räumliche Gliederung der Stadtgeschichtlichen Ausstellung des Kulturgeschichtlichen Museums Osnabrück (1985)*

Die Einbeziehung der Raumarchitektur und -ästhetik nimmt die Präsentationsweise des bürgerlichen Geschichtsmuseums mit seinem Ziel der Vermittlung historischer Bildung paraphrasierend auf und interpretiert sie neu. Entsprechend dem äußeren Rahmen zeigt das Museum im alten Verständnis als Stätte der Belehrung (als geschichtliche „Lehrmittelsammlung“), was von der Geschichte Osnabrücks überliefert ist, und das ist (obwohl sich kirchliche Kunst fast ausschließlich im Besitz des Diözesanmuseums befindet) für den Besucher immer noch irritierend viel. Der Grundriss bestimmt mit der Vorgabe der Räume die Gliederung der Ausstellung. Zugunsten klarer Abschnitte und Erfassbarkeit ist jedem Raum (im Erdgeschoss befinden sich fünf Säle) eine deutlich umschreibbare historische Einheit zugeordnet. Als Vorgabe war ferner zu berücksichtigen, dass die Darstellung entsprechend dem Ablauf von Geschichte in Form eines Rundganges (möglichst im Uhrzeigersinn) erfolgen sollte. Daraus resultierte die Entscheidung für eine stadtgeschichtliche Präsentation, innerhalb derer jedem Raum ein vom Kern her definierter Strukturzusammenhang zugeordnet ist:

**(Raum 1)** Das Hochstift: Die Epoche der feudalen Beziehungen oder das Mittelalter

**(Raum 2)** Die Bürgerstadt: Die Epoche kaufmännischer Rationalität oder Spätmittelalter und frühe Neuzeit

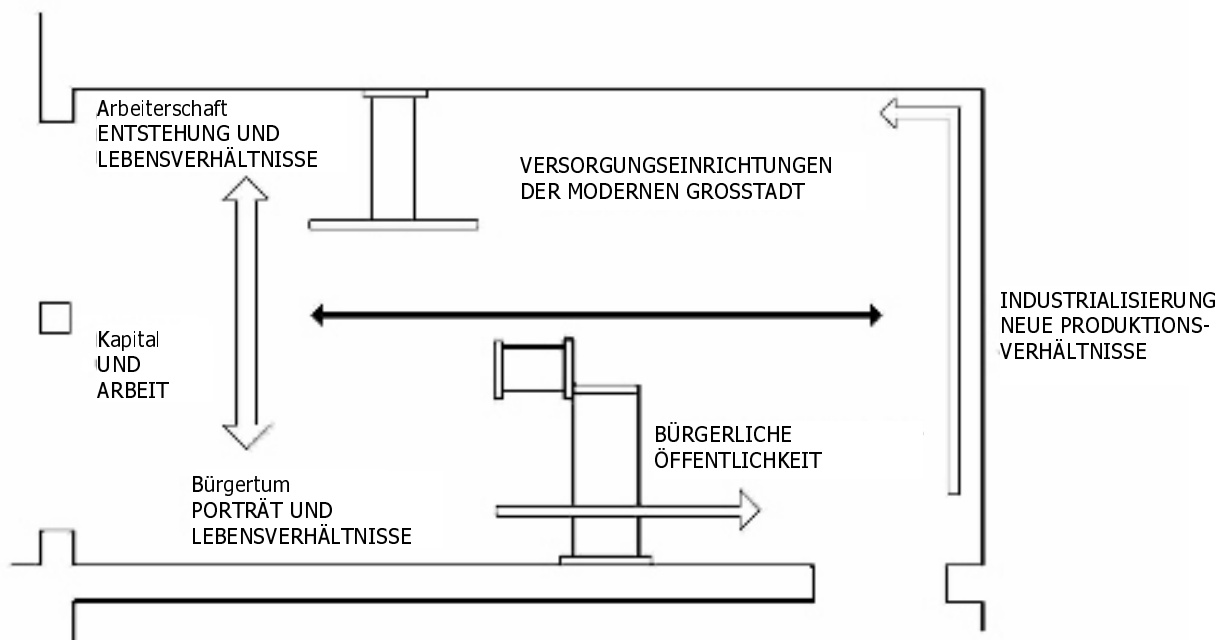
**(Raum 3)** „Vom Bürger zum Untertan“: Die Epoche der umfassenden Sozialdisziplinierung, von der Reformation zur Aufklärung oder Neuzeit

**(Raum 4)** Die Bürgerliche Gesellschaft I: Die Epoche der kapitalistischen Beziehungen im 19. Jahrhundert

**(Raum 5)** Die Bürgerliche Gesellschaft II: Die Epoche der Ideologien im 20. Jahrhundert

Wesentlich ist die Entsprechung der Raumgliederung mit der Ausstellungsarchitektur und -technik, also der Vitrinen, Stellwände, Sockel zur inhaltlichen Gliederung nach Strukturen, Themen oder Argumentationszusammenhängen. Inhaltliche Beziehungen sind nur in räumlichen Beziehungen darstellbar. Das Konzept der Ausstellung unterscheidet vier Raumdimensionen als Ebenen der Argumentation: den Strukturzusammenhang (der ganze Saal), zum Beispiel „Das Hochstift“, das Strukturelement (Raumabschnitt), zum Beispiel „Aufbau der Landesherrschaft“, das Thema (Argumentationszusammenhang einer Ausstellungseinheit), zum Beispiel „Sicherung des Territoriums“ und das Argument (die auf einer Beschriftungstafel zusammengefassten Objekte), zum Beispiel „Landesburgen“. Nur partiell ließ sich das Ziel realisieren, die Räume oder Strukturen um sowohl durch ihre ästhetische Qualität wie durch ihre historischen Dimensionen hervorgehobene Objekte zu zentrieren: Als Beispiel sei der Gerichtslöwe für das Strukturelement „Aufbau der bischöflichen Landesherrschaft“ genannt.

Die Topologie der Exponate oder die Konstruktion ihrer räumlichen Bezüge sind, bei Ausschluss aller weitergehenden Effekte wie Licht oder besonderer medialer Anstrengungen, das einzige Mittel, dem Besucher Zusammenhänge als Bezüge über die Epochen hinweg und so zugleich als Epochenunterschiede sichtbar zu machen. Etwa zwischen Mittelalter und 19. Jahrhundert.



Struktur Raum 4: 1800 - 1914 der Stadtgeschichtlichen Ausstellung des Kulturgeschichtlichen Museums Osnabrück (1985)

Beispielhaft ist die mit der Querachse des Museums korrespondierende, polare Präsentation von Brautportal der Marienkirche und Transmission der Pernickelmühle oder die Korrespondenz von Modell des mittelalterlichen Marktes und des ersten Bahnhofs. Beispiel innerhalb einer Epoche (eines Strukturzusammenhanges) ist die Konfrontation der klugen und törichten Jungfrauen des Brautportals mit der Staduhr als verschiedenartiger Objektivationen der Ausbildung der bürgerlichen Wirtschaftsmoral und ihre religiöse Rechtfertigung. Zur Geschichte „sichtbar machenden“ Raumorganisation gehören die „Durchblicke“, die sich vielfältig und nicht zufällig innerhalb der Räume ergeben: das Marmorbild der nackten Mutter vor dem Hintergrund der Transmission, die Herrscherbilder vor den Zeugnissen der Industrialisierung.

#### Proportionalität

In der Entscheidung für den Raum, der einer Epoche zugebilligt wird, liegt bereits eine Wertung. Im ersten (und kleinsten) Saal „Mittelalter“ sind siebenhundert Jahre Geschichte thematisiert.

Der dem 20. Jahrhundert gewidmete letzte Raum bespiegelt nur noch 50 Jahre. Die unmittelbare Vergangenheit der Gegenwart ist also mehr als zehn Mal so ausführlich dargestellt wie das Mittelalter. Dies gründet in der Überzeugung, dass die Beziehungen des Besuchers zu den Epochen der Vergangenheit mit wachsendem zeitlichen Abstand immer weniger intensiv werden. Die Disziplin eines vorgegebenen Wertreliefs zwingt zur Straffung und zu konsequenter Gewichtung der überlieferten Objekte, etwa bei den im Osnabrücker Museum wie sonst auch in großer Breite vorhandenen Zunft- und Handwerksaltertümern, und bewahrt vor einer willkürlichen oder nostalgisch motivierten falschen Schwerpunktbildung. Und sie zwingt dazu, für die gemeinhin als trivial angesehene neueste Zeit entsprechende Exponate zu identifizieren, zu denen der Besucher einen über die eigene Lebensgeschichte vermittelten Zugang hat und für die er sich deshalb unmittelbar interessiert. Ausgangspunkt der Exponatwahl ist die Anbindung ihrer Mehrschichtigkeit an das nichthomogene Besucherinteresse.

#### Vielschichtigkeit

Es soll der nur heimatkundlich Interessierte ebenso den Einstieg in die Geschichte Osnabrücks über ihn



ansprechende Objekte finden wie der ästhetisch, technisch, kunstgeschichtlich, wirtschafts- oder rechtsgeschichtlich Interessierte. Ebenso sollen spezialisierten Interessen wie die an Architekturgeschichte oder an einer „feministischen“ Geschichtsbetrachtung Objektivationen für ihren Einstieg in die Osnabrücker Geschichte finden. Gemäß der Absicht einer Darstellung der Geschichte der Stadt ist eine weitere Prämisse der Auswahl die Relativierung gattungsmäßiger Grenzen: Urkunde, Brief, Druck, Grafik, Foto, Plakat, kurz: Alles, was auch als gattungsmäßige Objektivation Quellen- und Aussagewert zur Geschichte besitzt, ist für die Ausstellung von Belang. Die Vielschichtigkeit der Dokumente kann darüber hinaus auch einer Ermüdung des Besuchers durch die Wiederkehr gleicher Objektgattungen entgegensteuern. Im übrigen liegt, worauf wir erst beim Voranschreiten der Arbeit an der Ausstellung gekommen sind, in der Art der Objekte und ihrer Veränderung vom Mittelalter (Urkunden, Bilder) bis zur Gegenwart (Printmedien, Fotografien) ein eigener Aussagewert, der von Besuchern ohne einen expliziteren Hinweis als kulturelle Trivialisierung oder Entindividualisierung empfunden wird. Desgleichen spiegelt die Zunahme der Dokumente zur Gegenwart hin die immer schwierigere Ordnung sowie Deutung (und damit auch Bewertung) der geschichtlichen Fakten und Vorgänge. Auch dies wird von den Besuchern (teilweise verstört) erlebt. Zur Vielschichtigkeit gehört gleichfalls die (ursprünglich aus Mangel zeitgenössischer Objekte resultierende) Einbeziehung zum Thema ungleichzeitiger Quellen. So ergibt sich einerseits die zum Teil ideologisch veränderte Darstellung des Ereignisses durch spätere Zeiten, andererseits wird retrospektiv Osnabrücker Historiographie (es kommen Texte und Darstellungen aus allen wichtigen Werken zur Geschichte Osnabrücks vor) zitiert. Formal durch die Benutzung andersfarbiger, grüner Rahmen gekennzeichnet, entsteht so ein Fahrstuhleffekt in der Geschichte, bei dem ein Ereignis oder Gegenstand in der unterschiedlichen Wertung verschiedener Zeiten erkennbar wird, was nicht ohne Auswirkung auf die heutige Bewertung bleiben

kann. Vielschichtigkeit der Wirklichkeitserfahrung bedeutet auch, akustische Medien einzubeziehen: In den fünfziger Jahren geschieht dies durch eine Musikbox, in den dreißiger Jahren durch einen Volksempfänger und ein Grammophon. Für die übrigen Abteilungen sind Aufnahmen Osnabrücker Musik, die über Kopfhörer abgehört werden können, in Vorbereitung.

## Topologie

Die Hängung der Objekte hat die Augenhöhe von 150 cm als mittleres Maß. Großobjekte, überwiegend aus dem öffentlichen Raum (Brautportal, Fürstenporträts, die Transmission, Email - Reklame - Schilder) begleiten als Überbau die Komposition der Einzelobjekte und bilden eine eigene Argumentationsebene (ab 215 cm). Dieser „topologische“ (im Sinne einer Logik der Orte) Aufriss anverwandelt neben dem Oben (entsprechend dem umgangssprachlichen Gebrauch hierarchischer Bedeutungszuweisung wie „Die da Oben“) naturgemäß auch ein Unten, mit dem sich zum Beispiel die nationalsozialistische Unterströmung während der Weimarer Republik andeuten lässt, aber auch Zusatzinformationen und Vergleiche. In einer so verstandenen Topologie bedarf es zur Deutung keiner inszenierten Höhepunkte oder Hervorhebungen, sondern es ergeben sich unmittelbar durch die Anordnung Bezüge und Maßstäbe.

So werden etwa auf der Ausstellungstafel „Residenz“ um die Bildnisse der Fürstbischöfe als Mitte (in Anverwandlung des absolutistischen Herrschaftsverständnisses) die Bauaufgaben des Schlosses, des Gartens mit seinen Statuen, der Stadt als Ganzes, der Allee und der Stadtspitze des Adels gruppiert, gleichermaßen der Triumphbogen beim Einzug und der Katafalk beim Tod des Fürstbischofs, ebenso wie seine Verherrlichung durch Emblemata.

Dies alles auf einer Wand von 360 cm Breite geordnet, würde bei linearer Hängung sich nicht nur über weit mehr als 10 m erstrecken, es wäre auch nicht mehr als Einheit, geschweige denn in seinen Zusammenhängen zu erfassen. Hinzu kommen Bezüge

innerhalb der Argumentationssequenzen: etwa die Wiederholung des selben Motivs (der NS - Adler im 3. Reich), die Gegenüberstellung zeitlich oder sachlich nicht zusammengehöriger Objekte, die Verbindung wertmäßig nicht äquivalenter Gegenstände, die normalerweise nie miteinander in Beziehung gesehen werden, oder die Konfrontation mit heutigen Bewusstseinsinhalten oder Wissen (zum Beispiel die Ergänzung der Institutionen des Wilhelminischen Obrigkeitsstaates durch das Programmheft zum Film „Der Untertan“ nach dem Roman von Heinrich Mann oder die Darstellung eines Offiziers mit Burschen auf einem Werbeschild für Schuhcreme).

„Streifzüge“

Entsprechend der Vielschichtigkeit der Interessensanbindung und der Tatsache, dass ein Besucher nur so viel Information aus der Ausstellung herauslesen kann, wie eingebracht wurde, und vor allem aufgrund der Prämisse, dass das Museum auf einen Mehrfachbesuch angelegt ist (der Besucher soll jedesmal wieder etwas Neues entdecken oder zusammensehen können), sind auch die Argumentationen vielschichtig. Das bedeutet eine (von vielen Besuchern irritiert zur Kenntnis genommene) ungewohnte Fülle von Objekten, die jedoch nicht aus dem Reichtum der Sammlung an Varianten oder Belegen resultiert, sondern aus der Vielfältigkeit der Zusammenhänge, wobei jedes Argument streng exemplarisch durch jeweils ein Objekt repräsentiert wird.

Das Wiederauftauchen einzelner Leitformen (gesellschaftlicher Konfigurationen) in verschiedenen Epochen soll dem Besucher die ständige Modellierung seiner heutigen (vielfach verinnerlichten) Lebensnormen bewusst machen und sie in den jeweils unterschiedlichen Beziehungsgefügen, die diese Modellierung bestimmten, zeigen. Solche Leitformen sind beispielsweise Möbel, Geschirr und Esssitten, die Arbeitsverhältnisse, Zeitempfindung, Rechtsverhältnisse, die Rolle der Frau, Verfassung und Wahlen. Sie sind als „Streifzüge durch das Museum“ auch Grundlage eines neuen Typs von Museumsführungen

und bieten in dieser Form Anregungen für eine interessengeleitete Erschließung der Sammlung.

Der erweiterte Kunstbegriff

Der Darstellung liegt der in den späten sechziger Jahren diskutierte Begriff des Kunstwerks zugrunde, der gegen das Überzeitlichkeitstheorem der Kunst die Verbindung von Kunst und Alltagserfahrung im Kunstwerk beachtet und zugleich der Ästhetik jedes geformten oder bildlichen Objektes nachspürt. Nur so, in Analogie zum historischen Quellenbegriff, ist es möglich, unterschiedlichste Objektivationen zu einer Aussage zu verbinden: etwa das Porträt des anderthalbjährigen Papiermühlenbesitzersohns Gruner mit seinem Samtzyliner und das Email - Werbe - Schild mit dem „Nestlé - Boy“ und seinem Papierhelm.

Authentizität

Die Ausstellung verlässt sich auf die Wirkung der originalen Objekte. Hervorhebungen und Gewichtungen durch Vergrößerungen, Lichtregie und vergleichbare Mittel, wie sie in den achtziger Jahren üblich geworden sind, werden konsequent vermieden. Ein gleichmäßiges Licht erhellt die Ausstellungsräume und bietet jedes Exponat gleichberechtigt der Betrachtung des Besuchers dar. Mit dieser aufklärerischen („illuminatischen“) Grundhaltung leugnet das Konzept (auch wenn es im Detail völlig andere Wege geht) nicht seine Abstammung von der seinerzeit als revolutionär empfundenen Konzeption des Historischen Museums in Frankfurt.

In eben demselben Maße unterscheidet es sich aber auch von Geschichtsmuseen wie etwa dem Museum Rüsselsheim mit dessen Reduktion des Geschichtsprozesses auf die Produktionsverhältnisse als zentraler Struktur, von der alle anderen gesellschaftlichen Erscheinungen bestimmt werden. Auf die Bildung von Environments als unterstellter wirklichkeitsnaher räumlicher Inszenierung von Objekten wurde gänzlich verzichtet



## Fiktionalität der Geschichtsdarstellung

Mit dem Verzicht auf Environments soll der Eindruck vermieden werden, Geschichte ließe sich wiederherstellen oder man könne gar in die Geschichte eintreten. Stattdessen werden abgekürzte, symbolische Ambiente verwendet, die soziale und ästhetische Beziehungen andeuten, nicht aber zu repräsentieren vorgeben (und deren Fiktionalität und musealer Realitätsgrad sofort erkennbar sind). So etwa gruppieren sich um die adelige Porträtgalerie über dem Kamin und der spätbarocken Decke aus dem Pavillon der Petersburg Bildsequenzen zur Residenz und zum Leben des Adels sowie die Vitrine „Höfische Kultur“.

Es liegt in den thematischen und methodischen Prämissen des Konzeptes begründet, dass die Darstellung von Geschichte anhand der Überlieferung in hohem Maße symbolisch und abstrakt ist. Als Substrat für diese fehlende Sinnlichkeit sind die versatzstückhaften Ambiente zu verstehen, zu denen weitere Elemente gehören: Das Aufwalzen eines Wandanstrichs auf der Arbeiterwand, eine Italiertapete bei den fünfziger Jahren. Auch die abwechslungsreiche möglichst originale Rahmung gehört hierher und das Zulassen von Abweichungen von der Ordnung (was vielfach nicht leicht fällt): etwa ein Vergleichsbeispiel einfach auf den Boden zu stellen, einen Textanschlag mit Reißzwecken an die Wand pinnen. Solche Elemente sind notwendig, um dem Besucher nicht durch die Ordentlichkeit eines stereotypen Designs die Ordnung der Geschichte zu suggerieren (abschreckendes Beispiel: das Karl - Marx - Haus in Trier) oder als Stolperstein seine Aufmerksamkeit auf ein bestimmtes Thema oder Objekt (als Quintessenz der Geschichte) zu lenken.

Zum museologischen Anspruch der Geschichtsdarstellung, falsche Wirklichkeit zu vermeiden, gehört, dass ein Wechsel im Realitätsgrad dieser besonderen Fiktionalität möglich ist. Er wurde etwa eingesetzt, als sich herausstellte, dass die Judenverfolgung durch zwei Fotos der sogenannten „Reichskristallnacht“ darzustellen im Ambiente untergegangen wäre. Des-

halb wurde zusätzlich an das Glas der Vitrine nach einem zeitgenössischen Fotobeleg die Schmähung „Juda verrecke“ mit einem Judenstern gemalt, um die ungeheuerliche Realität dieser Ereignisse in der Geschichte hervorzuheben.

Das Prinzip verfremdender Distanzierung kommt ebenfalls bei der Konstruktion der Wahrnehmungsbedingungen ästhetischer Objekte zum Tragen. Wenn etwa versucht wird, das Brautportal der Marienkirche nicht nur in seiner Höhenstaffelung, sondern auch in der Tiefe als Stufenportal aufzubauen oder die Skulpturfragmente vom Legge- und Akzisehaus als Teile eines Erkers zu kennzeichnen, werden einheitlich T-Träger zur Rekonstruktion benutzt, um diese Wiederherstellung nicht als Realität missverstehen zu lassen.

Es gilt die Tatsache festzuhalten, dass **die** Geschichte nicht ausstellbar ist (weil sie vergangen ist), nur mit ihren Zeugnissen gehen wir um. Aus ihnen kann die Geschichte nicht (auch nicht im Bewusstsein des Besuchers) wiedererweckt werden. Diese Fiktion begründet gelegentlich die Vorstellung der geschichtsdidaktischen Überlegenheit des Spielens von Geschichte. Auch das Spielen ist nur ein Medium mit besonderen Eigenschaften und Möglichkeiten. Geschichte im Museum gründet in der Authentizität der Dinge.

Felizitas Fuchs

Brigitte Heck

Karl - Georg Kaster

Gisela Lixfeld

Jürgen Scheffler

Thomas Schuler

Jürgen Steen

## Statements

Lebenswelt, Historische Zeit, Perspektivität

Konstruktivität, Präsentation

### Arbeitsgruppe 1: Lebenswelt

*Jürgen Steen:*

*Ausstellung und Lebenswelt: Reale Geschichte, fragmentarische Überlieferung und historische Ausstellung, lebensweltliches Subjekt und Besucherrolle*

Geschichte und Ausstellung stehen in einem vielschichtigen Implikationszusammenhang. Die Frage, was heißt „Geschichte sehen“, ist an erster Stelle die Frage nach den Voraussetzungen, die implizit mit genannt werden: das Museum, die Ausstellung als spezifisches, anschauliches Medium und die „Vergegenständlichung“ von Geschichte, die Paradigma sein soll. Die Arbeitsgruppen werden die Strukturbildung diskutieren, und morgen im Plenum wollen wir die Ergebnisse zusammengetragen. Die sinnfälligen Unterschiede zwischen Bielefeld und Osnabrück führen mitten hinein in das Thema unseres Fachgruppentages. Wenn wir nach der Struktur des Entscheidungsprozesses „Ausstellung“ fragen, dann schwingt die Frage mit, ob formal gleiche Kriterien und Strukturen verschiedene Resultate generieren können oder vielleicht sogar müssen, weil der Referent (die Geschichte) keine Wissenskonstruktion ist, die frei auf alles von historischem Belang übertragen werden könnte. Damit sind wir beim Thema der Arbeitsgruppe Lebenswelt.

Stadt- und heimatgeschichtliche Museen haben eine regionale, eine auf einen Ort bezogene Zuständigkeit. Genau dadurch gewinnen sie ihre Bedeutung und Eigenart unter den Museen. Sie sind auf einen Ort oder eine Region und deren anschauliche Überlieferung und Geschichte bezogen. Wir arbeiten und wirken inmitten der Lebenswelten, deren Geschichte

oder „historische Konstitution“ Aufgabe und Thema des Museums sind. Das ist der Grund der Vielfalt unserer Sammlungen. Die Einheit unserer Sammlungen wird durch den lebensweltlichen Bezug gestiftet. Das ist das Gemeinsame. Wir bewahren die anschaulichen Zeugnisse der Vergangenheit oder Vorwelten der gegenwärtigen Lebenswelten. Museologisch ist es konsequent, die Kategorie Lebenswelt als Leitkategorie zu verwenden, weil das Museum als Ort des Anschaulichen nur zur Geltung kommen kann, wenn dies auf der prinzipiellen Ebene sichergestellt ist. Lebenswelt ist die uns umgebende, unmittelbar präsente, aus vertrauten Situationen und Konstellationen bestehende Welt. Die Lebenswelt ist durch ihre Präsenz gültig, unabhängig davon, ob wir uns heimisch fühlen oder nicht. Sie setzt die Grenzen dessen, was möglich ist. Das gilt für alles und jedes. Eine wissenschaftliche Methode, die in ihren Grundannahmen nicht mit lebensweltlichen Erfahrungen übereinstimmt, würden wir als absurd oder zumindest prekär empfinden.

Der These, dass alle Entscheidungen und Entwicklungen, die gegenwärtige Lebenswelt charakterisieren, in der Vergangenheit liegen oder hier ihren Ursprung haben, ist schwerlich zu widersprechen. Ebenso liegt auf der Hand, dass wir in der Vorwelt der zukünftigen Lebenswelt leben und über ihre Zukunft entscheiden oder mitentscheiden, auch wenn wir nichts tun. Die Lebenswelt steht nicht außerhalb der Geschichte. Sie ist nicht an einem Tag entstanden. Sie bewahrt in vielfältigen Formen Erinnerungen an ihre Vorwelt. Wir sprechen zu recht von der „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“, also davon, dass in der Gegenwart zusammengefügt ist oder zusammen-

wirkt, was zu unterschiedlichen Zeiten entstanden ist. Wie der Raum ist auch Zeit eine Dimension der Lebenswelt. Zeit und Raum sind auf vielfältige Weise verschränkt. Die „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ ist ein untrügliches Indiz dafür, dass Lebenswelt und Vorwelt in einer Weise verbunden sind, die uns im Zusammenhang mit der Frage selbstverständlich ist, ob es eine wirkliche Geschichte, also eine Realgeschichte, gibt, oder ob Geschichte nur eine Fiktion der Gebildeten und eine Frage der Betrachtungsweise ist: Prozess, Wandel, Kontinuität, Entwicklung, Tradition, Fortschritt können in diesem Zusammenhang als beispielhafte Kategorien zitiert werden. Tradition und Fortschritt unterscheiden nicht nur konkurrierende und konfliktrichtige Einstellungen, Verhaltens- und Betrachtungsweisen. Stadtlandschaft und materielle Kultur, der anschauliche Alltag belegen Gültigkeit und Geltung als Prinzipien des Wandels. Die Lebenswelt ist nicht zu einer Zeit entstanden, und sie wandelt sich nicht in einer Zeit. Dies gilt an erster Stelle für das Metier unserer Museen, die anschauliche, lebensweltliche Dingwelt. Eine Lebenswelt ohne Anschaulichkeit wäre ein Widerspruch in sich. Wäre Lebenswelt nicht anschaulich, hätte sie keine Wirklichkeit, könnte sie nicht präsent sein, könnte sie nicht Lebenswelt sein. Die Lebenswelt selbst belegt wiederum anschaulich, dass sie eine Geschichte hat, allerdings mit der Einschränkung, dass Geschichte nur im Ergebnis präsent wird. Das kann indes auch gar nicht anders sein.

Die historische Konstitution der Lebenswelt schließt zwingend ein, dass die Lebenswelten der Vergangenheit in ihrer jeweiligen Zukunft aufgegangen sind. Sonst gäbe es keine Geschichte. Wenn wir die Selbstverständlichkeit des lebensweltlichen Alltags hinterfragen und reflektieren, dann tun wir dies in aller Regel unter bestimmten Aspekten und machen zugleich die Erfahrung, dass für andere andere Aspekte ausschlaggebend sind. Dies ist die Erfahrung der Multiperspektivität der Lebenswelt als gedeutete Welt. Als dingliche Welt ist sie mehrdimensional. Ästhetik, Funktion und Materialität sind in der Realität des Anschaulichen zusammengeschlossen und

Dimensionen lebensweltlicher Realität. Wir können theoretisch unterscheiden und begründen, dass nur die eine oder andere Dimension wichtig sein soll. Das ändert nichts daran, dass die Dimensionen real nicht zu trennen sind. Auch Tradition und Fortschritt sind Beispiele für die Multiperspektivität der Lebenswelt. Auch wenn im öffentlichen Diskurs noch so erbittert deren Unvereinbarkeit betont wird, kommen beide ohne einander nicht aus. Was sich heute auf Tradition beruft, kann der Fortschritt von gestern sein. Für das Museum für Geschichte stellt sich die Frage, ob es Partei sein kann oder seine Aufgabe nicht gerade darin besteht, Konflikte als lebensweltliche Konflikte zu reflektieren. Möglich, dass wir generell davon ausgehen sollten, dass es unsere Aufgabe ist, Interpretations- und Einstellungskonflikte als lebensweltliche Konflikte aufzuklären: Nicht lebensweltliche Partei, sondern Organ der Lebenswelt und in dieser Rolle „parteilich“.

Unsere Sammlungen bewahren die Fragmente vergangener Lebenswelten. Die Dinge sind Fragmente, weil sie in ihrer Mehrdimensionalität Bedeutung hatten. Ihre Authentizität liegt gerade in diesem Fragmentcharakter begründet. Wenn wir sie nach ihrer Bedeutung befragen, dann haben wir darauf zu achten, dass sie in der Mehrdimensionalität, die wir an ihnen wahrnehmen, Bedeutung hatten. Andere können natürlich sagen, sie interessiert nur eine Dimension oder nur ein Aspekt, aber das führt mit der Herauslösung der Dinge aus den lebensweltlichen Zusammenhängen zu anderen Museen und anderen Ausstellungen. Wir können auch sagen, das ist die Konsequenz des Versuchs, die Dinge eindeutig zu machen. In der Ausstellung werden wir mit dem Dilemma konfrontiert: Was wir sehen, ist zum mehr oder minder großen Teil bedeutungslos für die Geschichte, die die Ausstellung zu präsentieren vorgibt. Wenn aber das Mehrdimensionale das Authentische ist, dann ist genau dies für das Konzept der Dauerausstellung bindend. Dass wir interpretieren müssen, liegt auf der Hand. Eben weil die Lebenswelt eine Geschichte hat, können wir sie uns nur aneignen, indem wir die Überlieferung befragen und angemess-

sen präsentieren. Die Schwelle des Museums ist gleichsam die Grenze zwischen gegenwärtiger Lebenswelt und Vorwelt. Der Besucher ist der „subjektive Faktor“ der Ausstellung. Zugleich weisen Ausstellungen qua Konzept dem Besucher eine bestimmte Rolle zu. Im lebensweltlichen Bezug lässt sich beides schlüssig vermitteln.

Den Subjekten gegenwärtiger und zukünftiger Lebenswelt bietet die Dauerausstellung die historischen Dimensionen gegenwärtiger Lebenswelten als Bedingung auf Zukunft bezogenen Handelns und Leidens. In eben diesem Sinne ist die Dauerausstellung Aufklärung und Orientierung, ohne allerdings (darin sind Museum und Besucher gleich) die Zukunft bereits zu kennen. Stadt- und heimatgeschichtliche Museen sind auf Lebenswelten und ihre Geschichte bezogene Museen. Mit dem Ziel der Aufklärung über die Entstehung gegenwärtiger Lebenswelten nehmen sie ihre spezifische Aufgabe wahr. Die Geschichte der Lebenswelt ist im Kontext anderer möglicher Geschichten eine Geschichte sui generis. Auch wenn zu fragen bleibt, wie das geschehen kann, liegt auf der Hand, dass die lebensweltlich orientierte Dauerausstellung in einem Punkt unverwechselbar ist: Sie stellt die einzige Möglichkeit dar, den historischen Konstitutionsprozess der Lebenswelt in relevanter Weise zu veranschaulichen.

### **Arbeitsgruppe 2: Historische Zeit**

*Thomas Schuler:*

*Zeitstruktur der Geschichte und Ausstellungszeit:  
Kontinuität, Diachronie, Synchronie*

„Zeit“ ist eine fundamentale Kategorie unserer Zivilisation. Das Nachdenken über „Zeit“ zählt zu den anspruchsvollsten Aufgaben der Philosophie und der Geschichtstheorie. Denkbar umstritten ist zum Beispiel, ob es Zeit als Eigenschaft im physikalischen Sinne überhaupt gibt. Moderne Geschichtstheorie konzentriert sich auf eine Theorie historischer Zeit. Dies ist fraglos auch für Museen von Belang, weil die Frage nach der Zeitstruktur der Geschichte eine Reihe fundamentaler Probleme berührt. An erster Stelle steht die sicherlich entscheidende Frage über-

haupt, ob jenseits aller Geschichten, die erforscht, erzählt und ausgestellt werden, die Voraussetzung oder Unterstellung einer „Realgeschichte“ schlüssig und unabweisbar ist. Im folgenden wird ein Instrumentarium für eine entwickelte Ausstellungskritik vorgeschlagen. Dafür scheint der phänomenologische Zugang am geeignetsten. Aus letztlich pragmatischen Gründen wird auf theoretische Ableitungen oder systematische Verknüpfungen verzichtet. Bezugspunkt des Instrumentariums ist die fertige Ausstellung und deren Beurteilung nach einem das Kriterium „Zeit“ differenzierenden Raster. Herausgegriffen und mit einigen Stichpunkten und Beispielen charakterisiert sind zwanzig wichtige Erscheinungs- und Organisationsformen von „Zeit“. Die davon abgeleiteten zwanzig Fragen beziehen sich, wie gesagt, nicht auf die Theorie der Ausstellung, sondern ausschließlich auf die Beurteilung einer fertigen Ausstellung.

## **DIE REZEPTION DER AUSSTELLUNG**

### **1. Die Zeit des Ausstellungsbesuches**

Der zeitliche Kontext des Ausstellungsbesuches

*Die Zeit davor*

*Die Zeit danach*

Das Zeitbudget des Ausstellungsbesuches

*Das Zeitbudget des Besuchers/der Besucherin*

*Das durch die Ausstellung geforderte Zeitbudget*

Die Zeitanteile des Ausstellungsbesuches

*Schauen und/oder Lesen*

*Stehen und/oder Gehen*

*Genießen und/oder Lernen*

Die Zeitanteile des Museumsbesuches

*Orientierung (Information)*

*Führungen, Kurse (Kommunikation)*

*Individuelle Vertiefung*

*Ständige Ausstellung(en)*

*Sonderausstellung(en)*

*Ausruhen*

*Gastronomie*

Der Rundgang als Zeit „inszenierender“ Faktor

**Frage 1:**

Welche zeitlichen Ansprüche stellt die Ausstellung?  
 Welche Zeitstruktur oder Zeitorganisation ist im Ablauf des Museumsbesuches vorgegeben?

**2. Lebensphase und Geschichtsinteresse**

Lebenszyklen und Lebensgeschichte (Geschichtserfahrung)

*Kindheit*

*Jugend*

*Erwerbs- und Familienleben*

*Ruhestand*

Lebensgeschichte und Geschichte

Neugier auf Unbekanntes

Erinnerung an Bekanntes

**Frage 2:**

Bietet die Ausstellung ein differenziertes Angebot für die Grundimpulse „Neugier“ und „Erinnerung“?

**3. Lebensgeschichte als erlebte Zeit**

Persönliches individuelles Erleben

Gesellschaftlich vermitteltes individuelles Erleben (z.B. Babyjahre)

Gesellschaftlich - kollektives Erleben (z.B. Tschernobyl)

*Prägnanz der erlebten Zeit*

*Präsente Erinnerung*

*Partielle Erinnerung*

*Vergessen und Erinnerungsverlust*

Erinnerung und ausstellungsmäßige Wahrnehmung von Geschichte

*Kongruenz von Erinnerung und Wahrnehmung*

*Konflikt von Erinnerung und Wahrnehmung*

*Unvereinbarkeit von Erinnerung und Wahrnehmung*

**Frage 3:**

Wie geht die Ausstellung mit der konstitutiven Bedeutung der Erinnerung um? Bietet sie Vermittlungshilfen zwischen Erinnern und „Erinnern“? Differenziert sie verschiedene Ebenen des Erinnerns?

**4. Lebensgeschichtliche Erfahrung und Geschichte**

Bedeutung der Vergangenheit als Dimension der Gegenwart

*Neugier oder Desinteresse*

*Fan oder Verächter*

Bevorzugte Zeiten der Vergangenheit

*Persönliche Affinitäten (z.B. Zeit der eigenen Kindheit, Zeit der Eltern, Zeit der Großeltern)*

*Gesellschaftliche Affinitäten (z.B. Revolutionäre Zeiten, Zeiten des Fortschritts, „früheres Leben“)*

**Frage 4:**

Werden persönliche Präferenzen der BesucherInnen verstärkt, wird gegengesteuert oder wird ausbalanciert?

**DAS HEUTIGE GESCHICHTSBILD****5. Geschichte als Wissen und als Wissenschaft**

Geschichtsunterricht als Wissens- und Methodenerwerb

*Bildungsbürgerliches Kulturwissen*

*Fachwissenschaft(en) und historisches Standardwissen*

**Frage 5:**

Setzt die Ausstellung unabdingbar Geschichtswissen in der spezifischen Form des Wissens voraus? Knüpft sie inhaltlich oder formal an üblichen (vorherrschenden) Vermittlungsformen von Geschichte an?

**6. Anschauliche Geschichte und Imaginationen von Geschichte**

Die Bildquelle

*Bildüberlieferung und schriftliche Überlieferung*

*Perspektivität und Tendenziosität der Bildüberlieferung*

*Schlüsselbilder und Bilderkanon*

Rekonstruktionen

*Abstrahierende Rekonstruktionen (z.B. Grundrisse)*

*Konkrete Rekonstruktionen (z.B. Replikate, Gedenkstätten)*

*Suggestive Rekonstruktionen (z.B. Dokumentarfilm, Simulation, Animation, Inszenierung)*



*Fiktionale Rekonstruktionen (z.B. Comics, Romane, Dramen, Opern, Revuen, Spielfilm, Cyberspace, Disneyland)*

#### **Frage 6:**

Berücksichtigt die Ausstellung die medienabhängige Prägung historischer Imaginationen, sowohl hinsichtlich der gesellschaftlichen Bedeutung der Medien (Mediengesellschaft) als auch der Abhängigkeit der jeweiligen Imagination von ihrem spezifischen Medium? Schärfte die Ausstellung die differenzierende Wahrnehmung von Zeitzeugnissen, Rekonstruktion, Fiktion und Simulation? Nutzt die Ausstellung ihre spezifischen medialen Stärken oder Eigentümlichkeiten (Inszenierung)?

#### **7. Geschichtsbild und Epochen**

Verschweigen der Vergangenheit (Tabus, wie z.B. Kriegsreparationen in der Sowjetischen Besatzungszone)

Überwältigung durch Vergangenheit (z.B. der Holocaust)

Überhöhung der Vergangenheit (z.B. als „vorbildhaft“ geltende Epochen wie die Antike für die Renaissance)

Wiederherstellen von Vergangenheit (z.B. die Politik der Heimatvertriebenenverbände nach dem 2. Weltkrieg)

#### **Frage 7:**

Wie geht die Ausstellung mit den durch die Öffentliche Meinung beziehungsweise zur Öffentlichen Meinung ge- und verformten Geschichtsepochen um? Wie geht die Ausstellung mit öffentlichen Deutungskonflikten um?

#### **8. Geschichtsbild und Periodisierung**

Universelle Epocheneinteilungen

*Kulturmorphologische Periodisierung (Antike, Mittelalter, Neuzeit)*

Gesellschaftsgeschichtliche Periodisierung

*(Urgesellschaft, Feudalismus, Kapitalismus, Sozialismus; oder z.B. Neolithische Sesshaftwerdung und Industrielle Revolution des 19. Jahrhunderts als Zäsuren)*

Numerisch - mnemotechnische Periodisierung  
*(Jahrtausende, Jahrhunderte, Jahrzehnte)*

Partielle kriterienbezogene Epocheneinteilungen  
*(z.B. Politische Geschichte, Rechtsgeschichte)*

Stilepochen

#### **Frage 8:**

Wie ist die Ausstellung gegliedert? Wie verhalten sich Gliederung und Periodisierung(en) von Geschichte?

#### **9. Geschichtsbild und Perspektivmodelle der Zeit**

Lineares Modell

*Fortschritt (z.B. „finsteres Mittelalter“)*

*Dekadenz (z.B. „Gute Alte Zeit“)*

Stufen- und Krisenmodelle

*„Anfang“ und „Ende“ der Geschichte)*

Zyklisches Modell

*Biozyklus (z.B. „Blütezeit“)*

*Kreislauf (z.B. Hinduismus)*

Fließmodell

*Fluss der Zeit (z.B. gleichmäßig versus dynamisch, linear versus rhythmisch, langsam versus schnell, aufsteigend versus abfallend)*

Teleologisches Modell

*Vorherbestimmung des Geschichtsablaufes insgesamt (z.B. christliches Geschichtsbild, nationalistisches Geschichtsbild)*

*Vorherbestimmtheit des individuellen Schicksals (z.B. Islam)*

*Offenheit des individuellen Schicksals (z.B. Konfuzianismus)*

#### **Frage 9:**

Welche Vorstellungen von Zeit vermittelt die Ausstellung? Gibt sie Hilfestellungen für die Reflexion des Modellhaften von Zeitvorstellungen?

#### **10. Lernen aus der Geschichte**

Isolierende Transferstrategien

*Idolisierung (z.B. „große Vorbilder“)*

*Exemplifizierung (z.B. „vorbildhafte Taten“)*

*Destrukturierung (z.B. „vorbildhafte Zeiten“)*

Kontextorientierte Erklärungsmuster

*Zeitimmanente Deutung („Vergangenheit aus der Vergangenheit deuten“)*

*Genetische Deutung („Gegenwart aus der Vergangenheit deuten“)*

*Prognostische Deutung („Gegenwart aus der Zukunft deuten“)*

*Negative Deutung („Kein Lernen möglich“)*

#### **Frage 10:**

Unterstellt die Ausstellung die Möglichkeit des Lernens aus der Geschichte? Welche Relativierungen nimmt sie vor? Welche Strategien werden als legitim unterstellt?

### DIE HISTORISCHE ZEIT

#### **11. Historische Formen der Zeitmessung**

Maßeinheiten

Messinstrumente und Messgenauigkeit

Gesellschaftliche Relevanz der Zeitmessung

Zeit als Faktor gesellschaftlicher Organisation

#### **Frage 11:**

Macht die Ausstellung die Verschiedenartigkeit der Zeitmessung und der gesellschaftlichen Relevanz der Zeit in anderen Epochen erfahrbar?

#### **12. Die Zeitstruktur der Geschichte**

Relativität von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft

*Zeiten und Geschichten*

*Überzeitliche Zusammenhänge*

#### **Frage 12:**

Wird die Binnenperspektive einer Epoche erkennbar?

#### **13. Die gedeutete Zeit**

Besondere Epochen (siehe 7)

Periodisierung (siehe 8)

Zeitdeutungen (siehe 9)

Lernen aus der Geschichte (siehe 10)

#### **Frage 13:**

Werden in der Ausstellung Geschichtsbild und Zeitverständnis einer Epoche sichtbar?

### FAKTOR ZEIT

#### **14. Die Prozesshaftigkeit der Geschichte**

Genetisch - kausale Strukturen und Mechanismen

Mikrochronologie (z.B. Ausbruch des 1. Weltkrieges)

#### **Frage 14:**

Wird an einzelnen Beispielen die Zeitstruktur von Ereignissen und Entscheidungen deutlich?

#### **15. Die Inhomogenität historischer Zeit**

Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen

Zeitmentalitäten (z.B. Fortschritt oder Tradition)

„Systemzeiten“ (z.B. Fabrikzeit versus Kirchenzeit)

Zeiten und Geschichten

#### **Frage 15:**

Wird die Komplexität der Zeitstruktur einer Gesellschaft deutlich?

#### **16. Die Faktizität der Vergangenheit**

Die prinzipielle Fremdheit der Vergangenheit

Die Abgeschlossenheit der Vergangenheit

Fragmentarische Überlieferung

Einfühlung und Interpretation

#### **Frage 16:**

Wird deutlich, dass die Vergangenheit im Vergleich zur Gegenwart eine prinzipiell fremde Welt ist?

### ZEITKONSTRUKTIONEN DER AUSSTELLUNG

#### **17. Konstruktionsbereiche**

Gesamtbereiche

Schwerpunktbereiche

#### **Frage 17:**

Welche Zeiträume referiert die Ausstellung? Wo und wie setzt sie Schwerpunkte?

## 18. Konstruktionsprinzipien

Ablaufprinzipien

*Prospektiv/analog (Chronologie)*

*Retrospektiv/invers (Rückblick)*

Bündelungsprinzipien

*Diachron (Längsschnitt)*

*Synchron*

Gesamtspektrum (Querschnitt)

Punktuell (Momentaufnahme)

### Frage 18:

Wie setzt die Ausstellung die Konstruktionsprinzipien der Zeit ein?

## 19. Gegenwartsbezug

Gegenwartsprobleme als Leitfaden (z.B. Ökologie)

Relevanz der Zeitgeschichte (z.B. 3. Reich oder Nachwendezeit)

Verzerrung der Gegenwart durch Vergangenheit (z.B. Betonung von Tradition, Betonung von Kontinuität)

Verzerrung der Vergangenheit durch Gegenwart (z.B. Betonung von Fortschritt)

Gegenwart als Resultat der Geschichte

Gesellschaftliche Konflikte und Deutungskonflikte

### Frage 19:

Wie verknüpft die Ausstellung Vergangenheit und Gegenwart?

## 20. Zukunftsbezug

Prognosen

Visionen

Problematisierung

Denkanstöße

### Frage 20:

Ist Zukunft als Dimension der Geschichte in die Ausstellung einbezogen?

## Arbeitsgruppe 3: Perspektivität

*Felicitas Fuchs, Brigitte Heck, Gisela Lixfeld: Die Perspektivität der historischen Ausstellung: Anschauung des Objektes und Wahrnehmung der Geschichte*

„Und wie eine und die selbe Stadt, von verschiedenen Seiten betrachtet, immer wieder anders und gleichsam perspektivisch vervielfältigt erscheint, so geschieht es auch, dass es wegen der unendlichen Menge der einfachen Substanzen gleichsam ebenso viele verschiedene Welten gibt, die gleichwohl nichts anderes sind als die perspektivischen Ansichten des einzigen Universums je nach den verschiedenen Gesichtspunkten jeder einzelnen Monade.“ (Gottfried Wilhelm Leibniz, *Monadologie*, 1714) <sup>1</sup>

Perspektivität ist mathematisch als „besondere projektive Abbildung, bei der alle Geraden eines Punktes zu seinem Bildpunkt durch einen festen Punkt gehen“ definiert. Die mathematische Beschreibung von Perspektivität gibt anschaulich wieder, was bei der Einrichtung einer Ausstellung passiert: Die Präsentation der Objekte ist eine Projektion, die über „den festen Punkt“ der MacherInnen, deren Wahrnehmung und Ansichten gespiegelt wird. Die Perspektivität von AusstellungsmacherInnen ist durch soziale Gruppenzugehörigkeit und Faktoren wie Geschlecht, Beruf oder Religion und Weltanschauung geprägt. Sozialisation bedeutet Lernen, in bestimmter Weise mit Dingen umzugehen, Dinge einzuschätzen, Urteile und „Peergroupmythologien“ zu transportieren. Studienfächer und -richtungen, die dort erlernten Arbeits- und Interpretationsmethoden, lassen sich besonders gut in der Praxis stadt- und heimatgeschichtlicher Museen und ihrer Ausstellungspräsentationen erkennen: KunsthistorikerInnen entwickeln gemäß ihrem Studiengegenstand oft einen Hang zur Ästhetisierung, bei der die sogenannte Aura des Exponats in den Vordergrund gestellt ist, die sozialhistorischen und politischen Spuren aber bis zur völligen Ignorierung in den Hintergrund gedrängt werden können.

HistorikerInnen lieben den Text, der alles zu erklären vermag, und die illustrierende Archivalie, die die

Erklärung „veranschaulichen“ soll. ArchäologInnen sind gemäß den Forschungsmethoden ihres Faches häufig geneigt, Kulturen durch typologische Reihungen zu erklären und darzustellen. VolkskundlerInnen verfahren ähnlich und geben sich gern Zeit und Raum enthobenen Generalisierungen hin. Dies alles führt im schlimmsten Fall zu schulischem Reproduzieren statt erneutem Hinterfragen (weswegen den Museumsleuten gerne der Forschungsdrang abgesprochen wird). Geschichtsbilder entstehen aus einem speziellen Interesse, aus einer speziellen Zugangsweise. Die Herstellung von Wirklichkeit in einer Ausstellung ist ein Entscheidungsprozess, dessen Kriterien kenntlich bleiben oder kenntlich gemacht werden sollten. Schon das gedruckte Wort erhält einen Absolutheitsanspruch, der nicht zu rechtfertigen ist. Die bereits antike Frage, ob die durch Schrift mögliche Abstraktion vom Sprecher, die für denselben auch die Pflicht der Argumentation entfallen ließ, nicht zu einer unzulässigen Verselbständigung und „Objektivierung“ der Inhalte führe, trifft auch auf Ausstellungen zu: „... die Verselbständigung der verschrifteten Aussage zum Faktum, seiner Immunisierung gegenüber der Diskussion seiner Geltungsansprüche einerseits und ... andererseits die Erkennung der Möglichkeit, eine egozentrische Einstellung gegenüber einer Aussage aufzuheben“<sup>2</sup> entzündete die Geister.

Ähnlich ist es bei Geschichtspräsentationen: Die Ausstellung scheint Wahrheit zu vermitteln, wo sie nur aus verschiedensten Blickwinkeln interpretiert. „Die Stilisierung des Geschriebenen [Ausgestellten] zum Faktum, zum Gemachten ohne Reflexion der Bedingungen des Machens“<sup>3</sup> ist zu kritisieren und zu verändern. Wir müssen wissenschaftliche Kriterien für Ausstellungen erarbeiten, damit durchsichtig gemacht werden kann, wie Ausstellungen entstehen und wirken. Das Bewusstsein der Perspektivität von Information ist also das, was zu fordern und sichtbar zu machen ist. Die Perspektivität des Publikums (der Zielgruppe) ist ein nicht minder wichtiger Teil der Vermittlung und somit der Perspektivität von Ausstellungen.

Die Perspektivität des Publikums wird ebenfalls geprägt von der Zugehörigkeit zu sozialen Gruppen, durch Vorwissen und Geschichtsbilder. Erst die Verknüpfung der Projektionen ihrer Geschichtsbilder mit denen unserer Ausstellungen entscheiden darüber, ob unsere didaktischen Intentionen wirksam werden. Jede Form der Präsentation ist eine Geschichtsinterpretation: Die Projektion des eigenen Verständnisses des Themas fließt in dessen Darstellung ein. Dies soll in der Ausstellung durchschaubar gemacht werden. Das heißt aber auch, dass der wissenschaftliche Diskurs in unsere Ausstellungen Eingang findet.

Nehmen wir Beispiele, die bereits auf dem letzten Fachgruppentag in Plauen Anfang November 1995 diskutiert wurden:

1. Die Einführung der Kategorie „Geschlecht“ in Sammlungsstrategien und als Inventarkategorie, wie dies Brigitte Heck (Badisches Landesmuseum, Karlsruhe) referierte als sie den Arbeitsstand der Museums - AG des Baden - Württembergischen Museumsverbandes „Frauen und Geschichte“ skizzierte, der eben dies voranzutreiben sucht und als notwendige Ergänzung der sozialhistorischen sowie lebensgeschichtlichen Exponat - Dokumentation versteht.
2. Der Streit um Frauengeschichte als Bestandteil kulturhistorischer Museen oder separiert in eigenen Frauenmuseen präsentiert tobt bereits seit Anfang der achtziger Jahre, aus dem auch die inzwischen allseitsbekannten Frauenmuseen in Bonn und Wiesbaden datieren.

Beiden Paradigmen ist gemein, dass die Behandlung zuallererst eine Machtfrage ist. Wohl deshalb hat die Diskussion streckenweise resignative Züge. In aller Kürze seien die Stichworte genannt, die uns im Zusammenhang mit diesen Erörterungen in unseren eigenen Diskussionen begegnen:

- Die Fundamentalperspektive: Generalmuseum contra Spezialmuseum
- Zielgruppenorientierung
- Spezialausstellungen
- Anschauung des Objekts: die Polyvalenz des Objekts und deren Vermittlung in der Präsentation

Als Beispiel sei die Präsentation der „Zitzenhauser Figuren“ im Badischen Landesmuseum Karlsruhe näher beschrieben. Die Objekte erscheinen wiederholt in der Ausstellung und werden in immer neue Kontexte eingebunden: Dahinter steht die Forderung, die Polyvalenz der Objekte sichtbar zu machen. Zu Schürze und Kopftuch als Kleidungsstück fallen uns zunächst Frauenbilder in den unterschiedlichsten Zusammenhängen ein: Frauen auf dem Lande und in der Stadt, die beides als Arbeitskleid oder in Schutzfunktion tragen. Trachtenbilder zeigen beide als Bestandteile von Festtagsgewändern. Nimmt Frau den Wechsel in andere Kulturen vor, wird das Kopftuch (bei uns exklusiv weiblich besetzt) ein dezidiert männliches Kleidungsstück (Palästinensertuch, Turban, Tuch unter Hut in männlichen und weiblichen Trachten Europas). Die Schürze ist als Trachtenbestandteil bei Bergleuten zu finden und in männlichen Arbeitszusammenhängen als Schutzkleidung. Thora-zeiger und Schwurhand sind Beispiele für die Uneindeutigkeit der Dinge, Beispiele für Dinge gleicher Ausprägung in jüdischer und nichtjüdischer Kultur, Beispiele für die Entwicklung ähnlicher Ideen in unterschiedlichen Kulturen. Inwieweit können solche Kategorisierungen und Differenzierungen in einer Ausstellung überhaupt sichtbar gemacht werden? Handwerk (Arbeit) ist auf verschiedene Art aus- und darzustellen: technische Abläufe und/oder Organisation (Zunftwesen und Bruderschaften), Einbettung und Standort im Gemeinwesen. Die Fragestellungen sind oft implizit da, ohne wirklich sinnfällig zu werden. Die Perspektivität der Ausstellung drückt sich in der Objekterschließung (wissenschaftliche Erarbeitung und Präsentation) aus. Objektbezogene Kategorien sind Material und Funktion, Konstruktion (Technik), Produktion (HerstellerIn, KünstlerIn). Kontext dokumentierende Kategorien sind Geschlecht (geschlechtsspezifischer Produktions-, Gebrauchs- und Traditionszusammenhang), soziale Bindung von ProduzentIn und KonsumentIn, religiöse Bindung und Weltanschauung, Musealisierung (Weg ins Museum). Die Perspektivität der Ausstellung kommt in der ausstellungsmäßigen Objektver-

mittlung (Architektur, Grafik, Didaktik, Pädagogik) zum Ausdruck: Welche Absicht wird verfolgt? Was sind die Erkenntnisziele? Vollziehen die „Aussagen“ der architektonischen und grafischen Mittel die Absicht nach? Werden Fragen provoziert oder nur Antworten gegeben? Ist die Darstellung einseitig (eindimensional) oder polyvalent?

Ein Empfehlungskatalog zur Reflexion der Perspektivität jeden Umgangs mit Themen bei der Einrichtung einer Dauerausstellung kann folgendermaßen skizziert werden:

- a) Der Standpunkt, von dem aus der historische Teilaspekt, das Objekt, betrachtet wird, soll nachvollziehbar sein: Geschlecht, Studien- und Sozialisierungsschwerpunkte beziehungsweise die Forschungsmethodik, die Betrachtungsweise: positivistisch, philosophisch, mathematisch, technikhistorisch, wirtschaftshistorisch...
- b) Objekte sollten wenigstens ansatzweise auf ihre mehrdimensionalen Aussagemöglichkeiten befragt (und erschlossen) werden und nicht allein mit einer einzigen ihrer Dimensionen und Valenzen als Illustration einer Idee missbraucht werden, da grundsätzlich davon auszugehen ist, dass sie in ihrer Mehrdimensionalität oder Polyvalenz Bedeutung hatten.
- c) Museale Ausstellungen sollten das Objekt im Zentrum lassen, auch bei thematischen Ausstellungen, in denen allseits die Neigung besteht, dem Wort oder (Ab-)Bild oder Film den Vorrang zu geben. Sonst stellt sich schnell die Frage, ob nicht Buch oder Dokumentation oder Film das bessere Medium gewesen wären.

#### **Anmerkungen:**

- 1 Zitiert nach Carl Friedrich Graumann: Grundfragen einer Phänomenologie und Psychologie der Perspektivität. Berlin 1960, S. 34
- 2 Rüdiger Weingarten (Hg.): Information ohne Kommunikation? Die Loslösung der Sprache vom Sprecher. Frankfurt 1990, S. 10
- 3 Ebenda, S. 12

#### **Arbeitsgruppe 4: Konstruktivität**

*Karl Georg Kaster* Die Konstruktivität der historischen Ausstellung: Authentizität, Interpretation, Inszenierung

Das spezifische unserer Tätigkeit, das uns von keiner Fachwissenschaft streitig gemacht werden kann, sind die Objekte. Sie sind das Pfund, mit dem wir wuchern (oder auch nicht) und aus denen wir unser museologisches Selbstbewusstsein schöpfen. Sie sind das konstruktive Prinzip. Deshalb ist es unsinnig, auf dem Feld museologischer Theorie mit den mannigfachen historischen Einzelwissenschaften konkurrieren zu wollen. Zentrum unserer Arbeit sind historische Objekte, nicht Wissenskonstruktionen. Fehlende oder mangelhafte Überlieferung von Objekten ist selbst eine historische Tatsache. Objekte, die ich nicht habe, kann ich nicht ausstellen. Ob und in welchem Medium ich fehlende Objekte im Interesse der Gesamtargumentation substituieren kann, ist eine andere Frage.

Die stadt- bzw. heimatgeschichtliche Dauerausstellung ist eine „Schnittmenge“. Im Typus des Kulturgeschichtlichen Museums ist Stadtgeschichte in aller Regel eine Abteilung des Museums ohne eigene Sammlung. Unter Stadtgeschichte kann figurieren, was im ästhetischen und/oder fachwissenschaftlichen Raster nicht zu verorten ist und übrig bleibt. Stadtgeschichte hat dann das Implikat des minder Bedeutungsvollen oder des nur implizit Bedeutenden. Objektlogisch ist dies von erheblichem Belang: Ist das Authentische des Objekts als „historisches“ Objekt einzelwissenschaftlich oder gattungsspezifisch hinreichend rekonstruierbar? Stadtgeschichte ist als Politische Geschichte wissenschaftlich hinreichend geklärt und legitimiertes Paradigma. Das Paradigma einer stadt- oder heimatgeschichtlichen Dauerausstellung ist unsicher:

- Ist Stadtgeschichte die Geschichte der Ereignisse?
- Ist es die Kunst- und Kulturgeschichte der Stadt?
- Ist es die Geschichte des Alltags?
- Ist es die Geschichte der „einfachen“ Leute?

Wie gehen wir überhaupt mit der Mehrdimensionalität und Polyvalenz der Dinge, also mit dem, was ihre

Authentizität ausmacht, ausstellungsmäßig um, wenn wir nur eindimensionale Fragen zulassen? Die Gliederung des Osnabrücker Kulturgeschichtlichen Museums in autonome Abteilungen (Volkskunde, Vor- und Frühgeschichte, Kunstgewerbe) führt im Zusammenhang mit dem neugegründeten Museum Industriekultur zu tiefgreifenden Vorentscheidungen hinsichtlich des uns gegebenen Paradigmas stadtgeschichtlicher Ausstellungsbedeutung. Die stadt- oder heimatgeschichtliche Dauerausstellung ist eine „Schnittmenge“. Eine Ausstellung ist zudem immer Vermittlung zwischen den zur Verfügung stehenden Räumen, den (vorhandenen) Objekten, dem historischen Zusammenhang, der zur Darstellung kommen soll, und den wissenschaftlichen Theoremen über Geschichte, ihrer Überlieferung und ihrer Erforschbarkeit. Grundsatzentscheidung und Leitgröße für das Konzept der Ausstellung ist die Thematik, unter der die vorhandenen Objekte befragt und ausgestellt werden sollen. Die Zahl möglicher Themen ist sicher nicht unendlich, aber doch beträchtlich. Gängige und bewährte Themen sind etwa: die Stadtentwicklung, die Entwicklung der Gesellschaft (Sozialgeschichte), die Geschichte der Produktionsverhältnisse, Frauengeschichte. Methodisch höchst problematisch ist das Missverständnis von „Stadtgeschichte“ als bloßer Thematisierung einer vom Zufall der Überlieferung oder der wissenschaftlichen Organisation des Museums abhängigen Objektmenge.

Nicht minder problematisch ist Stadtgeschichte als bloße Summe von Einzelthemen. Die Zielgruppe ist eine wichtige Leitgröße der Ausstellung, weil das Museum als Institution nicht auf bestimmte Zielgruppen verpflichtet sein kann. Dadurch unterscheidet es sich von allen gesellschaftlichen Bildungseinrichtungen. Die stadtgeschichtliche Abteilung soll durch die Breite ihrer Argumentation und Vielzahl der Objekte möglichst viele Einzelinteressen (Kompetenzen) ansprechen: heimatkundliche, ästhetische, antiquarische, technologische, kunstgeschichtliche, politische, feministische sowie Interesse an Design und Architektur. Die strikte Einhaltung der Regionalität der Exponate ergibt sich aus dem

lebensweltlichen Grundbezug der stadt- und heimatgeschichtlichen Ausstellung. Abgesehen davon, dass die geläufige Typologie historischer Ausstellungen nach „chronologisch“, „genetisch/entwicklungsgeschichtlich“, „assoziativ“ (musée sentimental) und „argumentativ“ nicht übermäßig produktiv ist, ist jede geschichtliche Ausstellung, die die Genese der Gegenwart thematisiert, argumentativ. Die Wahl der Methode(n), nach der (denen) die Objekte befragt, gedeutet und in einen erklärenden Zusammenhang gebracht werden sollen, hat die enge Verknüpfung von Methodik und einzelwissenschaftlichen Gegenstandsbereichen zu beachten. Volkskundliche, struktur- oder sozialgeschichtliche, kunstgeschichtliche, alltagsgeschichtliche, geistesgeschichtliche, feministische oder zivilisationstheoretische Bedeutung kann nicht einfach mit historischer (stadtgeschichtlicher) Bedeutung gleichgesetzt werden. Auch forschungsstrategisch sanktionierte Deutungsmuster wie „Hochkunst“ versus „Volkskunst“, „Überbau und Unterbau“, „Kunst und Geschichte“, „Kultur und Zivilisation“, „Original und Reproduktion“ sind unter diesem Vorbehalt zu reflektieren. Die vorhandenen Räume bestimmen die Gliederung der Ausstellung. Die Gliederung kann je nach Betrachtungsweise und Generalthema nach zentralen Ereignissen, Epochen, nach Produktionszusammenhängen oder gesellschaftlich - lebensweltlichen Strukturen und Zusammenhängen erfolgen.

Mit dem Raumbezug der Ausstellung und der strukturellen Verflechtung von Raum und Zeit ist in jedem Falle ein wie auch immer beschaffener Gang durch die Ausstellung festgelegt. Der Ausstellungsraum hat einen Anfang und ein Ende. Die Vermittlung der Raum/Zeitstruktur der Ausstellung mit der Raum - Zeitstruktur des Ausstellungsraumes bestimmt den Gang durch die Geschichte. Ob linear, parataktisch, gegen den Uhrzeiger, über mehrere Stockwerke von unten nach oben oder umgekehrt, es liegt auf der Hand, dass der Gang selbst bereits Deutungsmuster ist, nicht weniger wie die Architektur. Die Dauerausstellung des Museums für Geschichte hat die anschauliche Geschichte der Stadt

oder der Region als Paradigma. Sie konzentriert sich auf die Epochen prägenden Strukturen und Strukturbrüche. Das Problem, das gewöhnlich als Kritik an Dauerausstellungen formuliert wird (nicht nur vom Publikum, sondern auch in der wissenschaftlichen Kritik), wonach relevante Themen nicht genügend berücksichtigt würden, wird neuerdings durch die Unterscheidung von Epochenräumen und Vertiefungsräumen zu lösen gesucht. Die Frage nach der Geschichte der Familie, Kindheit, Erziehung, Schule, Arbeit, Sexualität, Sitten, Kunst, Medien oder Natur und die Frage ihrer jeweiligen historischen Bedeutung in der Geschichte von Stadt und Region führt nicht nur zu verschiedenen Forschungs-, sondern auch Darstellungs- und Ausstellungskonzepten. Es ist deshalb falsch, von Vertiefung zu sprechen. Tatsächlich geht es um zwei konkurrierende Ansätze, die ihre je eigene Legitimität haben. Mit der Festlegung der Raumabfolge, der Auswahl der Themen, der Exposition der Objekte oder der Ausstellungsarchitektur wird argumentiert. Argumentiert wird durch Hervorhebung (Beleuchtung, Hintergrund, Vergrößerung), argumentiert wird durch Quantität. Wovon viel gezeigt wird, das ist wichtig. Die Proportionalität der Ausstellung, die Objektmenge pro Zeitabschnitt oder Thema prägt die Perspektive der Ausstellung. Gleichmäßiges Licht ohne jede Lichtregie ist erklärte Absicht des Osnabrücker Konzeptes. Insoweit sind die Objekte naturbelassen, als ihnen weder etwas hinzugefügt wird, noch ihnen etwas in ihrer Authentizität als historische Quelle (durch die inszenatorische Aufwertung anderer Objekte) weggenommen wird. Alle Objekte sind als historische Objekte gleich. Die Bedeutung erschließt sich im Kontext der Ausstellung als Darstellungszusammenhang geleisteter Objektinterpretationen.

Im Unterschied zur ästhetischen Präsentationsweise, die auf der formal gleichen Hängung oder Positionierung der Objekte besteht, argumentiert die historische Ausstellung mit unterschiedlichen Raumbezügen. Insofern besitzt sie eine Topologie. Diese Topologie kennt ein Oben (Überbau) und Unten (Unterströ-

mung), Zentrum und Peripherie, horizontale, vertikale und räumliche Achsen. Auch die Interpretation der Geschichte (Geschichtsbilder) gehört zur Geschichte der Stadt und Region. Wir haben nicht die Geschichte selbst vor uns, sondern Fragmente vergangener Wirklichkeiten (auch die Akten und Urkunden sind aus ihrem traditionellen Archivzusammenhang entnommen). Wir interpretieren bereits, wenn wir sie als historische Objekte bezeichnen. Obwohl es unmöglich ist, den Schweiß, die Ängste, Armut, das Lebensgefühl oder das Bewusstsein vergangener Generationen wieder lebendig zu machen und durch die „toten“ Objekte anschaulich zu vergegenwärtigen, sind synthetische oder „naturalistische“ Environments der Arbeitswelt oder des Wohn- und Lebenszusammenhanges überaus beliebt. Zitate des Formates: „Hier kann man wirklich in die Geschichte hineintreten“, sind hinlänglich bekannt.

Aber auch vollständig und maßgenau ins Museum translozierte Ensembles vergangener Wirklichkeiten erhalten mit dem Übergang ins Museum eine neue Realität, werden museal. Weder der Staub einer Fabrikhalle, noch der Lärm eines Niethammers oder einer Reihe von Webstühlen, noch der Granatendonner oder die Erschütterungen von Bombeneinschlägen, noch der Brandgeruch eines Scheiterhaufens oder erst recht nicht der Gasgeruch von Auschwitz sind rekonstruierbar, geschweige denn die Gefühle der Menschen. Im Ausstellungskontext ist das Objekt Zeichen der anschaulichen Geschichte, die die Ausstellung präsentiert.

Als Medium ist die Ausstellung unverwechselbar. Andere Medien, die wir zur Darstellung von Geschichte nutzen, sind zu der spezifischen Leistung des Mediums Ausstellung nicht fähig und umgekehrt. Hinsichtlich Text, grafischer Mittel, Ton- und Bildmedien sowie Multimedia in Ausstellungen ist ihre Funktion der kardinale Punkt. Anschauliche Geschichte bewusster zu machen, ist etwas anderes als die Vielfalt des Anschaulichen durch monolithische Kommentare wegblenden zu wollen. Ausstellungen sind an erster Stelle Orte historischer Erfahrung.

Kommentierender Text ist nicht gleich Text, der die Anschaulichkeit als Gelegenheit nutzt, unanschauliche Geschichten zu erzählen und dabei zum Beispiel der Relevanzstruktur der politischen Geschichte folgt.

Die Anschaulichkeit der Objekte kann nur im Medium der Ausstellung zur Geltung kommen. Das ist das konstruktive Prinzip.

### **Arbeitsgruppe 5: Präsentation**

*Jürgen Scheffler: Die Präsentationsform der historischen Ausstellung: Ästhetische Qualität und argumentative Triftigkeit*

Unter den strukturbildenden Kategorien, die heute morgen vorgestellt und in den Arbeitsgruppen diskutiert werden sollen, ist die Präsentation in besonderer Weise zum Gegenstand der museumswissenschaftlichen Diskussion geworden. Der vielzitierte Museums- und Ausstellungsboom der letzten Jahre ist von einer intensiven Debatte über das Medium Ausstellung begleitet worden. Tagungen, Vorträge und daraus hervorgegangene Publikationen, wie beispielsweise „Geschichte sehen“ (1988), „Geschichte - Bild - Museum“ (1989), „Kult und Kultur des Ausstellens“ (1992) oder „Wie zu sehen ist“ (1994), spiegeln den Stand der Theoriebildung über die Ausstellung und das Ausstellen. Ich werde im folgenden nicht den Versuch unternehmen, museumstheoretische Positionen über die Ästhetik historischer Museen oder über die Grundfrage, ob Geschichte im Museum überhaupt darstellbar ist, vorzutragen. Vielmehr will ich einige Überlegungen zur Kategorie Präsentation vorstellen, die von einem konkreten Ausstellungsbeispiel ausgehen. Auf die Auseinandersetzung mit den Präsentationsformen des Historischen Museums Bielefeld und der Stadtgeschichtlichen Abteilung des Kulturgeschichtlichen Museums Osnabrück werde ich verzichten, weil diese Diskussion in den Arbeitsgruppen geführt werden soll. Als Beispiel habe ich eine Sonderausstellung gewählt, die für unser Tagungsthema von besonderem Interesse ist. Im Anschluss an dieses Beispiel will ich den Wandel



der Präsentationsformen im Stadt- und Heimatmuseums nachzeichnen. Abschließend sollen dann einige Fragestellungen für die Diskussion in der Arbeitsgruppe formuliert werden. Zu den großen historischen Ausstellungen, die im Jahre 1996 zu sehen waren, gehört die Ausstellung „Hanse - Städte - Bünde“, die zunächst im Kulturhistorischen Museum Magdeburg zu sehen und noch bis Anfang Dezember im Braunschweigischen Landesmuseum zu sehen war. Die Ausstellung, die einen Überblick über die spätmittelalterliche Stadtkultur an und zwischen Elbe und Weser vermittelt, beruht in nicht geringem Umfang auf Leihgaben aus den Stadt- und Heimatmuseen in Sachsen - Anhalt, in Niedersachsen sowie in den angrenzenden Bundesländern. Für Dirk Schümer, den Rezensenten der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“, war dies Anlass, die Bedeutung des Stadt- und Heimatmuseums als Ort der Sammlung und Bewahrung von historischen Sachzeugen hervorzuheben: „Ungemein originelle, doch nahezu unbekannte Schaustücke kamen aus Lokalmuseen von Stade bis Tangermünde, von Bockenem bis Nordhausen zusammen; sie beweisen, welche Schätze in Deutschland außerhalb der Metropolen zu finden sind.“<sup>1</sup> Folgt man den Rezensionen, sind es Exponate wie der Pranger aus Seehausen, der Eichenstock aus dem Rathausgefängnis in Göttingen, der Käfig, in dem ein Delinquent zur Abschreckung an einem Stadtturm in Einbeck aufgehängt wurde, sowie die abgeschnittene Hand eines Ermordeten aus Wismar, die den besonderen Reiz dieser Ausstellung verkörpern.

Diese Objekte haben, um Gottfried Korff zu zitieren, eine „sinnliche Anmutungsqualität“, weil sie einerseits fern, das heißt Zeugnisse einer vergangenen und durch den historischen Wandel fremd gewordenen Mentalität und Rechtswirklichkeit, und andererseits als Ausstellungsstücke nah sind.<sup>2</sup> Harald Eggebrecht, dem Rezensenten der „Süddeutschen Zeitung“, drängte sich der Eindruck auf, dass bei ihrem Anblick „...einem heute noch Schauer über den Rücken“ laufen.<sup>3</sup> Gegenüber der Anmutungsqualität dieser Rechtsaltertümer wurde die Wirkung anderer

Exponate der Ausstellung auf die historische Einbildungskraft der Besucherinnen und Besucher als deutlich geringer beurteilt. Nach Ansicht von Harald Eggebrecht ging beispielsweise von den zahlreichen Urkunden, die in der Ausstellung zu sehen waren, oder den Münzen und Prägestempeln nicht die Wirkung aus, „die Phantasie ... so anzuregen, dass diese einen in die ‘Lebenswelt’ der sächsischen Städte entführte.“ Für den Rezensenten der „Süddeutschen Zeitung“ standen die spektakulären Objekte im Zentrum der Ausstellung; demgegenüber rückte die gesamte Präsentation in den Hintergrund.

Vergleicht man die Magdeburger Ausstellung mit anderen historischen Ausstellungen des Jahres 1996, wie der stadtgeschichtlichen Ausstellung „Die Mauer der Stadt“ im Ruhrlandmuseum Essen, wird deutlich, dass in Magdeburg auf eine inszenierende Präsentation verzichtet worden ist. Die Ausstellung lehnt sich stark an den Typus der Historikerausstellung an, in der durch die Texte ein Interpretationsrahmen vorgegeben wird, dem die Objekte als Exponate zugeordnet sind. Überlegungen zum Konzept und zur Gestaltung der Ausstellung sucht man im zweibändigen Katalog ebenso vergeblich wie eine Auseinandersetzung mit anderen Formen der Darstellung von Geschichte im Museum. Neben der Sonderausstellung Hanse - Städte - Bünde war im Kulturhistorischen Museum Magdeburg noch die alte Dauerausstellung zu sehen.

Der Vergleich beider Ausstellungen zeigt die Bedeutung der Präsentationsform für die Geschichtsdarstellung im Museum und wirft die Frage nach den historisch - politischen Prägungen sowie den zeit-spezifischen Einflussfaktoren einer jeden Ausstellung auf.

So ist die alte Dauerausstellung heute selbst zu einem Zeugnis der DDR - Zeit- und Museumsgeschichte geworden, und zwar sowohl im Hinblick auf ihr Deutungsmodell, wie beispielsweise dem Bezug auf das historiographische Konzept der „frühbürgerlichen Revolution“, als auch im Hinblick auf ihre von großen Texttafeln dominierte Präsentation.

Für den Rezensenten der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ gehörten diese Tafeln zu den interessantesten Exponaten der alten Dauerausstellung. Mit Blick auf die geplanten Umgestaltungen im Magdeburger Museum appellierte er am Schluss seiner Besprechung an die Museumsleitung, diese Tafeln „...bloß nicht wegzuwerfen...“ Dass in einem Museum unterschiedliche Darstellungsformen aufeinander treffen, ist natürlich keine ausschließliche Besonderheit des Kulturhistorischen Museums in Magdeburg. Allerdings ist in der derzeitigen Museumslandschaft ein solches Nebeneinander unterschiedlicher Präsentationsweisen für die Situation in den neuen Bundesländern wohl besonders charakteristisch. Man denke beispielsweise nur an den Vergleich zwischen dem neu eingerichteten Stadtmuseum Erfurt und dem Museum für Thüringer Volkskunde mit seiner alten Dauerausstellung. Aber auch in den Stadt- und Heimatmuseen der alten Bundesländer stehen nicht selten Darstellungsformen aus unterschiedlichen Entwicklungsphasen des Museums nebeneinander, was nicht zuletzt auf die jeweiligen personellen und finanziellen Rahmenbedingungen für die Umgestaltung beziehungsweise die Neueinrichtung von Dauerausstellungen zurückzuführen ist. Gerade das stadthistorische Museum ist in besonderer Weise durch den Wandel von Ausstellungszielen und -formen geprägt. Dabei sind die Veränderungen der Präsentationsweisen historischer Ausstellungen immer auch Ausdruck des zeitgenössischen Diskurses über das Museum und dessen Bedeutung für die Bewahrung und Ausstellung von historischen Sachzeugen. Am Anfang stand bei vielen Heimatmuseumsgründungen der Rettungsgedanke, der sich sowohl auf Objekte als auch auf historische Gebäude bezog. Die Präsentation beschränkte sich häufig darauf, den Ertrag dieser Rettungsarbeit auszustellen. Auf alten Fotos, die einen Blick in den Saal eines Heimatmuseums gestatten, findet man Aneinanderreihungen von historischen, volks-, heimat- und naturkundlichen sowie bisweilen sogar ethnografischen Objekten auf engem Raum. Diesem

frühen Stadium folgte in der Regel die Aufstellung der gesammelten Objekte zu räumlichen Ensembles, die ein Gesamtbild einer vergangenen Lebenswelt vermitteln sollten. Das Biedermeier- oder das Meisterzimmer einer Handwerkerzunft waren die verbreitetsten Beispiele einer solchen malerischen Präsentationsweise, in der ein stark romantisierendes, statisches Bild der Lebenswelt städtischer Bürger seinen Ausdruck fand.<sup>4</sup> In vielen Stadt- und Heimatmuseen sind diese malerischen Ensembles bis weit in die Nachkriegsjahre, ja bis in die Gegenwart hinein erhalten geblieben, wobei sich die Frage stellt, wie bei der Umgestaltung einer Dauerausstellung mit solchen, von den Besucherinnen und Besuchern geschätzten Ensembles umzugehen ist.

Die Rekonstruktion als Gestaltungsprinzip setzte, natürlich zum Teil fachwissenschaftlich stärker fundiert, diesen Präsentationsstil in den sechziger und siebziger Jahren fort, so dass neben dem Biedermeierzimmer nun auch die Schusterwerkstatt und später die Arbeiterküche Einzug ins Stadtmuseum hielten. In den ersten Nachkriegsjahrzehnten sahen sich die Stadt- und Heimatmuseen in eine kulturpolitische Randlage gedrängt. Im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses standen Kunstmuseen und Kunstausstellungen, die mit ihrem die Autonomie des einzelnen Kunstwerks hervorhebenden Präsentationsstil das Ausstellungsgeschehen prägten. Anfang der siebziger Jahre wurde diese Präsentationsform Gegenstand heftiger Debatten. Der Verzicht auf den Kontext wurde dabei ebenso kritisiert wie die Beschränkung auf künstlerisch besonders herausragende Exponate. Mit der Wiederentdeckung des Museums als Ort historischen Lernens, wie sie beispielhaft in der vielzitierten Kontroverse „Lernort contra Musentempel“ zum Ausdruck kam, begann sich die Ausstellungsgestaltung zu verändern:

An die Stelle einer objektbelassenen trat eine stärker textorientierte Präsentation. Zwar wurde das Historische Museum Frankfurt, Vorreiter der neuen Präsentationsweise, zur Zielscheibe heftiger Kritik, aber das Konzept der kommentierenden Präsentation

fand mit zeitlicher Verzögerung bei der Umgestaltung vieler Stadt- und Heimatmuseen Berücksichtigung. An die Stelle der malerischen Präsentation trat eine fachwissenschaftlich und didaktisch begründete Ausstellungsform. So wurde beispielsweise aus dem romantisierenden Arrangement der vorindustriellen Spinnstube die didaktisch konzipierte Ausstellungseinheit „Vom Flachs zum Leinen“. Die Umgestaltung der Dauerausstellung vollzog sich in vielen kleinen Museen nach einem ähnlichen Muster. Nachdem die Objekte in einem ersten Schritt inventarisiert worden waren, wurde im Anschluss daran ein neues Ausstellungskonzept erarbeitet, häufig von Historiker(inne)n und Volkskundler(inne)n, die mit befristeten Verträgen eingestellt wurden. Die Umsetzung des Konzeptes erfolgte durch Ausstellungsgestalter und -architekten. Viele dieser neu eingerichteten Museen ähneln sich nicht nur im Hinblick auf die Exponate und die Themen, sondern häufig bedienen sich die Ausstellungsgestalter auch ähnlicher Präsentationsformen. Gottfried Korff hat diesen „Trend zur Uniformierung“ in den Stadt- und Heimatmuseen als „...eine der negativen Folgen der um sich greifenden Musealisierung...“ kritisiert.<sup>5</sup>

Angesichts der finanziellen und personellen Restriktionen in den Kommunen werden weitere Umgestaltungen in den Stadtmuseen, die in den achtziger Jahren neu eingerichtet wurden, nur schwer zu finanzieren sein, so dass der von Korff kritisierte uniforme Präsentationsstil das Bild vieler Stadt- und Heimatmuseen bis weit ins 21. Jahrhundert hinein prägen wird. In die achtziger Jahre aber fällt auch ein Wandel in der Museumsdiskussion, der das Nachdenken über die Geschichtsdarstellung im Museum sowie die Ausstellungspraxis in neueren Museumsgründungen, wie dem Historischen Museum Bielefeld, stark beeinflusst hat. Mit den großen kulturhistorischen Ausstellungen der achtziger Jahre rückten sowohl das Objekt als historischer Sachzeuge als auch die Inszenierung als Präsentationsform in das Zentrum der museumstheoretischen Diskussion und der Ausstellungsgestaltung.

Die Objektbezogenheit wurde als wesentliches Merkmal der Geschichtsdarstellung im Museum definiert, das zu einem Ort sinnlicher Erfahrung und historischen Lernens werden sollte. Objekte aber, ich verkürze die beispielsweise von Gottfried Korff und Heinrich Theodor Grütter formulierte Argumentation, sind Fragmente, die, um zum Exponat einer historischen Ausstellung zu werden, der Redimensionierung bedürfen. Eine solche Redimensionierung von Objekten ist auf verschiedene Weise möglich: mit Hilfe textlicher Erläuterung, aber auch durch Inszenierungen, die mit Mitteln der Montage oder der ironischen Brechung arbeiten. Nach Ansicht der österreichischen Kulturwissenschaftlerin Anna Schober liegt „...ein Charakteristikum des Konzeptes Inszenierung ... im Experimentieren, im Suchen nach ‘Bildern’ für einen historischen Sachverhalt.“<sup>6</sup> Inszenierungen in historischen Museen und Ausstellungen vermitteln weder den Anschein authentischer Rekonstruktion noch beanspruchen sie den Status eines abschließenden Deutungsmodells. Das historische Museum, so hat es Cornelia Foerster nicht zuletzt mit Blick auf das Historische Museum Bielefeld formuliert, „...präsentiert keine fertigen Geschichtsbilder, sondern lädt den Besucher ein, die Bruchstücke aus der Vergangenheit zusammensetzen und zu beurteilen.“<sup>7</sup> Wobei natürlich die Frage zu diskutieren bleibt, wie der Besucher und die Besucherin in die Lage zu versetzen sind, auf diese Einladung auch reagieren zu können. Ein Blick auf Ausstellungen der letzten Jahre zeigt das breite Spektrum von Inszenierungsmöglichkeiten: von der Bildhaftigkeit der Dauerausstellung im Essener Ruhrlandmuseum über die Orientierung an Präsentationsformen der Kunst beziehungsweise des Theaters, wie in der vielzitierten Bochumer Ausstellung „Vom Trümmerfeld ins Wirtschaftswunder“, bis hin zur Verknüpfung von originalem Objekt, Inszenierung und Medieneinsatz im Historischen Museum Bielefeld.

Präsentationsformen müssen, darauf hat Jürgen Steen hingewiesen, argumentativ triftig sein und ästhetischen Ansprüchen genügen, das heißt sowohl der

fachwissenschaftlichen Kritik standhalten als auch zeitgenössischen ästhetischen Standards genügen.<sup>8</sup> Das Beispiel der Bielefelder Ausstellungseinheit „Armut und Erweckungsbewegung“ bietet eine Reihe von Anknüpfungspunkten, um an einem Beispiel diese Frage intensiver zu diskutieren.

Was die Verwendung künstlerischer Gestaltungsformen anbetrifft, kann eine Ausstellung, die wie die Bochumer Ausstellung in einem Kunstmuseum gezeigt wird, natürlich auch künstlerisch experimenteller sein, weil das Publikum eines Kunstmuseums andere Seh- und Rezeptionsgewohnheiten mitbringt als beispielsweise der Tourist, der zufällig auf einer Reise ein Stadt- beziehungsweise Heimatmuseum aufsucht. Dennoch ist gerade auch mit Blick auf das Beispiel der Bochumer Ausstellung die Frage gestellt worden, ob die dort entwickelte visuelle Rhetorik bei den Ausstellungsbesuchern nicht zuviel voraussetzt.

In der Diskussion über die Konsequenzen einer Ästhetisierung der Präsentation im historischen Museum muss auch darüber debattiert werden, welche Zielgruppen das historische Museum mit seinen Darstellungsformen erreichen will und welche Erschließungsmöglichkeiten den Besucherinnen und Besuchern angeboten werden. Die Bochumer Ausstellung einerseits und die Magdeburger Ausstellung andererseits sind Beispiele für das Spektrum unterschiedlicher Konzepte und Präsentationsweisen gegenwärtiger historischer Ausstellungen. Ähnliches gilt für das Historische Museum Bielefeld und die Stadtgeschichtliche Abteilung des Kulturhistorischen Museums Osnabrück. Die Frage danach, ob und wie Konzept und Präsentation die ihnen zugeordnete Vermittlung gegenüber Besucherinnen und Besuchern leisten, ist eine Leitfrage der Diskussion in der Arbeitsgruppe Präsentation. Problematisiert werden sollen verschiedene Aspekte, die für die Beurteilung von Ausstellungen wichtig sind: die personellen,

finanziellen und politischen Rahmenbedingungen des Ausstellens, die Mittel der Gestaltung, Zusammenarbeit und Konflikte zwischen Museumswissenschaftlern, Architekten und Designern, die Wahrnehmungsformen, Verhaltensmuster und Handlungsmöglichkeiten der Besucherinnen und Besucher, sowie schließlich der spezifische Status von Dauerausstellungen im Stadt- und Heimatmuseum. Die finanzielle Misere birgt die Gefahr, dass die Präsentationen der Stadt- und Heimatmuseen erneut versteinern.

#### **Anmerkungen:**

- 1 Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 176 vom 31. Juli 1996
- 2 Gottfried Korff: Lässt sich Geschichte musealisieren? In: Museumskunde, Bd. 60, 1995, S. 19
- 3 Süddeutsche Zeitung Nr. 194 vom 23. August 1996
- 4 Cornelia Foerster: Zwischen malerischer Präsentation und historischer Dokumentation. Darbietungsformen in Geschichtsmuseen des 20. Jahrhunderts, In: Museumskunde, wie Anm. 2, S. 88 - 89
- 5 Gottfried Korff: Der gesellschaftliche Standort der Heimatmuseen heute, In: Joachim Meynert und Volker Rodekamp (Hg.), Heimatmuseum 2000. Ausgangspunkte und Perspektiven, Bielefeld 1993 (= Texte und Materialien aus dem Mindener Museum, H. 10), S. 20 - 21
- 6 Anna Schober: Montierte Geschichten. Programmatisch inszenierte historische Ausstellungen, Wien 1994 (= Veröffentlichungen des Ludwig - Boltzmann - Instituts für Geschichte der Gesellschaftswissenschaften, Bd. 24), S. 20
- 7 Cornelia Foerster, wie Anm. 5, S. 94
- 8 Jürgen Steen: Ausstellung und Text, In: Wie zu sehen ist. Essays zur Theorie des Ausstellens, Wien 1994 (= Museum zum Quadrat, Nr. 5), S. 58f.

Eva Berger

Norbert Credé

Sabine Diemer

Brigitte Heck

Stefan Heitzmann

Michael Hütt

Rainer Karneth

## Berichte der Arbeitsgruppen

Lebenswelt, Historische Zeit, Perspektivität

Konstruktivität, Präsentation

### Arbeitsgruppe Lebenswelt

Konsens bestand in der Arbeitsgruppe, dass stadt- und heimatgeschichtliche Museen nicht gattungsmäßig oder fachwissenschaftlich, sondern durch Regionen und deren anschauliche Überlieferungen „definiert“ sind. „Lebenswelt“ wird als Leitkategorie vorgeschlagen, weil sie geeignet scheint, die Vermittlung von regionaler Definition und Museologie (Einheit von Sammeln, Forschen, Ausstellen) begrifflich schlüssig darzustellen. „Lebenswelt“ bezeichnet als Begriff das gemeinsame museologische Leitfossil. „Gegenüber“ der Museen vor Ort sind die jeweiligen Lebenswelten als regionale und insofern konkrete Paradigmen. Im Vergleich zu „Stadt“ und „Dorf“ oder auch „Heimat“ hat die Kategorie „Lebenswelt“ den Vorteil, dass sie gegenüber historisch bedingten Strukturunterschieden, gesellschaftlich sanktionierten Generalisierungen und Deutungskonflikten gleichsam neutral ist.

So ist es fraglos legitim, großstädtische Lebenswelt kritisch als Heimat zu reflektieren, eine ganz andere Sache ist es, das Museum an einem Heimatbegriff zu orientieren, der qua Begriff nur „Vorwelten“ gegenwärtiger (und zukünftiger) Lebenswelten als „Heimat“ zu identifizieren vermag.

Ein Paradigma „Das Leben in seiner Gesamtheit und Vielfältigkeit“ ist nicht zuletzt angesichts der Museumsgeschichte prekär. Sie legt nahe, dass das Museum diesen Anspruch nur um den Preis einlösen kann, dass es sich selbst zum Ort des Lebens erklärt. Lebenswelt reflektiert die Gesamtheit der Lebensbedingungen und -umstände der uns umgebenden

Nah - Welten in ihrer fraglosen Vielschichtigkeit, Widersprüchlichkeit und Komplexität einschließlich der Tatsache, dass sie gegenüber Fern - Welten und Welt nicht einfach als autonom vorausgesetzt werden können. Das Museum selbst ist ein besonderer Teil der Lebenswelt, in dem es die Aufgabe einer spezifischen „Aufklärung“ gegenwärtiger Lebenswelten wahrnimmt. Insofern kann man das Museum als „Organ der Lebenswelt“ bezeichnen. Anschaulichkeit ist Bedingung dafür, dass Lebenswelt überhaupt Lebenswelt sein kann. In genau diesem Bezug ist das Museum Ort des Anschaulichen. Zugleich ist für das „historische“ Museum von Belang, dass die Lebenswelt bereits in der für sie konstitutiven Anschaulichkeit offenbart, dass sie nicht an einem Tag entstanden sein kann.

Die Probleme, Lebenswelt als Leitfossil des Museums einsichtig zu machen, haben damit zu tun, dass erst einmal jeder seine eigene Lebenswelt hat. Lebenswelt ist ebenso wenig wie die Geschichte selbst auf einen Nenner zu bringen. So wurde die Frage gestellt, ob es nicht besser sei, von Wirklichkeit oder Realität zu sprechen. Der lebensweltliche Grundbezug des Museums ist in zweifacher Hinsicht wirklichkeitsbezogen. Zum einen ist Lebenswelt eine bestimmte Wirklichkeit oder „Konstruktion“ von Wirklichkeit im Sinne eines Resultats menschlich - gesellschaftlicher Praxis. Zum anderen ist die Lebenswelt zugleich so etwas wie die „oberste Instanz“ dessen, was als wirklich oder real konsensfähig ist. Die Frage nach Lebenswelt als Leitkategorie hat kein neues Thema, sondern die besondere museologische Problemstellung des

Regionalmuseums im Sinn. Lebenswelt ist zugleich Bezugsgröße und Paradigma. Mit der besonderen, museologisch und lebensweltlich legitimierten Paradigmatisierung der Geschichte leisten wir „Aufklärungsarbeit“ in den regionalen Lebenswelten. Was es mit der Bezugsgröße auf sich hat, lässt sich an den Begriffen Multiperspektivität, Polyvalenz und Mehrdimensionalität näher erläutern. Das Theorem der Multiperspektivität der Geschichte akzentuiert zwei Sachverhalte: die Vielzahl der Gegenstandsbereiche und Themen sowie die Vielzahl der Betrachtungsweisen, Methoden und Darstellungsformen. Beides multipliziert sich zur Vielzahl der Geschichten, die erforscht, gelehrt, erzählt, dokumentiert und ausgestellt werden. „Polyvalenz“ unterstellt, vereinfacht gesagt, die Multiperspektivität als Eigenschaft der anschaulichen Überlieferung.

Die „Überreste“ oder Fragmente sind „anschaulich“, weil sie „mehrdimensional“ sind. Die Unterscheidung der Dimensionen ist eine wissenschaftliche Entscheidung. Nur weil die Dinge „mehrdimensional“ sind, können sie „polyvalent“ sein. Die Mehrdimensionalität ist eine fundamentale Eigenschaft. Wir unterscheiden gewöhnlich drei Dimensionen: die materielle, die formale oder ästhetische und die intentionale oder pragmatische Dimension. Mehrdimensionalität ist Bedingung dafür, dass etwas überhaupt anschauliche Wirklichkeit für uns haben kann. Das merken wir, wenn wir versuchen, eine der Dimensionen experimentell „wegzudenken“. Dann verstehen wir auch, weshalb Anschaulichkeit eine grundlegende Bedingung dafür ist, dass Welt Lebenswelt für uns „ist“ oder überhaupt sein kann. In diesem Sinne sind die Museumsobjekte erst einmal „Fragmente“ der Vorwelten gegenwärtiger Lebenswelt. Objekte werden sie im Zugriff der Wissenschaften. Die Wissenschaften sind in genau der Weise Wissenschaften, als sie die Welt (Lebenswelt) unter dem Primat des Wissens betrachten. Als gegebene Bedingung für die Möglichkeit von Wissenschaft überhaupt ist das erst einmal wenig aufregend. Problematisch wird es, wenn im gleichen Vollzug die Mehrdimensionalität der Lebenswelt

wissenschaftlich irrelevant wird. Das ist von der Tatsache zu unterscheiden, dass Welt für uns immer gedeutete Welt ist und wir uns ohne Wissen in ihr nicht zurechtfinden würden. Wissenschaftlich irrelevant heißt, dass für die Mehrdimensionalität selbst im System der Fachwissenschaften kein Platz ist.

Das „narrative Prinzip“ der Geschichte, wonach die Erzählung die Darstellungsform von Geschichte schlechthin ist, schließt systematisch aus, dass Nicht - Erzählbares Geschichte sein kann. Nun kann fraglos „über“ Anschauliches erzählt werden, das Anschauliche selbst ist durch Erzählung nicht substituierbar. Nach Auffassung von Steen ist der kritische Punkt der Ausstellungspraxis der, dass Ausstellungskonzepte in aller Regel in genau der Weise wissenschaftlich geprägt sind, wie sie die wissenschaftliche Entdimensionalisierung und Aufteilung der Welt stillschweigend als gegeben (und richtig) voraussetzen. Der oft beschworene Konflikt zwischen dem exponierten (mehrdimensionalen) Objekt und den wissenschaftlichen Geschichten, die erzählt werden müssen, gründet letztlich im Verhältnis von Wissenschaft und Lebenswelt. Insofern setzt die geläufige These, dass Geschichte immer nur das Wissen von Geschichte ist, die Überlegenheit von Wissen und rationaler Wissenschaft als gegeben voraus.

Dass die Dinge durch Musealisierung Museumsobjekte werden, ist unbestreitbar. In der Museumspraxis wird indes die Verwissenschaftlichung des Museums als Strukturelement der Musealisierung virulent. Die wissenschaftlichen Fächer und die ihnen eigenen Betrachtungsweisen sind indes nur eine Variable des Musealisierungsvorganges, erst in ihrem Zugriff werden die Objekte „eindimensional“, nicht bereits durch den Vorgang der Musealisierung selbst. Wissenschaften sind auf bestimmte Dimensionen verpflichtet.

Die Forderung der „Re - Dimensionalisierung“ ist deshalb gegenüber dem Fragment als „Re - Kontextualisierung“ zu verstehen. Sonst wird nichts anderes unterstellt oder gefordert als die Rücknahme

oder Aufhebung einer aus internen wissenschaftlichen Gründen längst erfolgten Entdimensionalisierung.

Das grassierende Missverständnis von „Re - Dimensionalisierung“ als Aufhebung des „autonomen“ Museumsobjektes unterschlägt in jedem Falle die Definitionsmacht der Museumswissenschaften bereits an der Basis der Museumsarbeit. Wenn wir die Mehrdimensionalität des Fragments als Folie seiner lebensweltlichen Bedeutung verstehen, dann wird unumwunden deutlich, dass keine Einzelwissenschaft dem Fragment als Fragment gerecht werden kann. Wir musealisieren lebensweltliche Fragmente und verwandeln sie in wissenschaftliche Objekte. Das ist legitim, wenn bewusst bleibt, dass Wissenschaft begrenzten Fragestellungen folgt. Das ist der Preis ihrer Rationalität. Gerade Literatur über „das“ Museum oder „das“ Objekt leistet das Gegenteil dessen, was sie verspricht, wenn sie gleichsam automatisch eine Definition von Museum hervorbringt, die stillschweigend unterstellt, dass alles, was mit den Kriterien einzel- oder fachwissenschaftlichen Selbstverständnisses nicht konvergiert, nicht „Museum“ ist.

Wenn wir darüber streiten, ob sich Geschichte musealisieren lässt, ist der Vorbehalt zu machen, dass auf der Objektebene (den einzelwissenschaftlich „konstruierten“ Geschichten) logisch konsequent mit den Objekten auch „ihre“ Geschichte musealisierbar ist. Geschichten der Kunst, der Kultur oder der Technik sind wissenschaftliche Konstruktionen. Das Fragment gibt Zeugnis, dass es eine Geschichte der Lebenswelt gibt: Eine Geschichte, die so real ist wie die Lebenswelt selbst. Die reale Geschichte lässt sich ebensowenig wie die Lebenswelt selbst musealisieren. Das Fragment legt Zeugnis ab von einer realen Geschichte und zugleich davon, dass Geschichte nicht allein das Wissen von ihr ist. Mehrdimensionalität kann unverkürzt allein im Medium der Ausstellung zur Kenntnis genommen werden. In diesem Sinne ist die Ausstellung gegenüber den anderen Darstellungsformen von

Geschichte entweder einzigartig oder sie eignet sich nicht zur Darstellung von Geschichte. Der Fragmentbegriff schließt ein, dass das Museum Ort von Wissenschaft ist. Wissenschaft kann das Verhältnis des Museums zu Lebenswelt indes nur in soweit definieren, wie das eigene Verhältnis zur Lebenswelt geklärt ist.

Anfang und Ende der Ausstellung haben den Charakter von „Schnittstellen“ mit der gegenwärtigen Lebenswelt. Das Graffiti „Wat nu?“ an der Ausgangstür der Osnabrücker Stadtgeschichtlichen Abteilung wird dieser Anforderung formal gerecht. Der Anfang der Ausstellung thematisiert die Gründung Osnabrücks um 800 n.d.Z. und Karl den Großen als Stadtgründer anhand älterer wissenschaftlicher Literatur zu den Sachsenkriegen als „Objekt“. Die Geltung Karls als Stadtgründer gehört zu den Ikonen des städtischen Geschichtsbewusstseins. Der Anfang einer historischen Ausstellung ist als Schnittstelle problematisch, weil dem Publikum gleichsam der Sprung in jene Vorwelt zugemutet wird, der die gegenwärtige Lebenswelt am weitesten „entfremdet“ ist.

In Osnabrück spiegelt sich in der Gestaltung des Anfangs der Stadtgeschichtlichen Ausstellung die Struktur des Kulturgeschichtlichen Museums in einer Weise, die die oben angesprochene Definitionsmacht des Systems der wissenschaftlichen Fächer anschaulich belegt. Das Museum hat die in Landesmuseen übliche Abteilungsstruktur. Die Stadtgeschichtliche Abteilung ist eine Abteilung unter anderen. Die Prähistorische Abteilung präsentiert die Objekte der Osnabrücker Frühgeschichte und Bodenfunde (einschließlich Modelle) bis zum 2. Weltkrieg. Nicht zufällig beginnt die Stadtgeschichtliche Abteilung mit der ersten schriftlichen Erwähnung. Sie markiert die im ausgehenden 19. Jahrhundert konventionalisierte Grenze zwischen Geschichte und Vor- und Frühgeschichte, die heute so nicht mehr gilt, weil zum Beispiel archäologische Funde bis zum 19. Jahrhundert (Industriearchäologie) wissenschaftlich

relevante Quellen geworden sind. Stadtgeschichte darf im Kulturgeschichtlichen Museum Osnabrück nur werden, was nicht zu den Objektbereichen der etablierten fachwissenschaftlichen Abteilungen gehört. In der Logik des lebensweltlichen Ansatzes ist eine Gliederung der Sammlungen und Zuständigkeiten nach fachwissenschaftlich definierten Kriterien durchaus legitim, die schlichte Wiederholung dieses Gliederungsprinzips auf der Ausstellungsebene indes nicht. Die Struktur des Museums bringt das Paradoxon hervor, dass wissenschaftliche Bedeutung stadthistorische Bedeutung überspielt oder ausschließt. Man kann auch sagen, Stadtgeschichte ist genau das, was für die Museumswissenschaften belanglos ist. So gesehen ist der Anfang der stadthistorischen Ausstellung eine wissenslogische, durch Definitionsmacht bedingte Schnittstelle. Das Ende der Ausstellung, das schon angesprochene Graffiti „Wat nu?“, stellt rhetorisch den Gegenwartsbezug her und impliziert die Frage nach den Folgen der Exkursion durch die Geschichte der Stadt für die Sicht auf die Lebenswelt der Gegenwart (und der Zukunft). Der Anfang der Ausstellung folgt dem Modus der Ereignisgeschichte in zweierlei Weise. Einmal werden die durch das Geschichtsbild als wichtig sanktionierten Ereignisse thematisiert. Das auftretende Problem ist hinlänglich bekannt und wird in der Regel unter dem Stichwort „fehlende Überlieferung“ thematisiert. Man könnte aber auch sagen, dass ältere historische Literatur Objektstatus erhält.

Auf der anderen Seite werden Objekte mit Ereignissen assoziiert, was unabhängig von der Einhaltung quellenkritischer Kriterien (zeitliche und sachliche Entsprechung) das Problem aufwirft, ob ein Objekt Stellvertreter eines Ereignisses sein kann. Die Prähistorische Abteilung oder auch die Ausstellung Alter Kunst sind diachron konstruiert und verfahren im Modus der Ereignisgeschichte. Hier ist das Objekt Ereignis der wissenschaftlichen Konstruktionen Vor- und Frühgeschichte und Geschichte der Kunst. Der lebensweltliche Ansatz differenziert die Vergangenheit als Abfolge von Vorwelten, die nach den

Kriterien des Eigentümlichen und des Anderen, des Ähnlichen und des Innovatorischen unterschieden sind.

Die Osnabrücker und Bielefelder Ausstellungen arbeiten ohne Zäsuren, die das Kontinuum der Ausstellung nach auf Epochen bezogenen Strukturvorstellungen gliedern sollen. In Bielefeld ist die Schnittstelle zwischen Lebenswelt und Ausstellung ein Environment, das aus Fragmenten, Reproduktionen und Zitaten die Industrielle Revolution als Zäsur der Geschichte der Stadt collagiert. Das Environment ist Schnittstelle im doppelten Sinne. Der Weg hinein und der Weg hinaus führt am Environment vorbei. Anfang und Ende der Ausstellung und Anfang und Ende der Geschichte der Stadt sind (im Unterschied zu Osnabrück) nicht synchronisiert. Der Vergleich zwischen Bielefelder „Zeitsprüngen“ und Osnabrücker (strenger) Diachronie führt zu der interessanten Überlegung, dass strenge Diachronie nicht Bedingung für die Inszenierung von Geschichte ist, wie es in der erzählenden Darstellung der Fall ist, wo die Verletzung der Diachronie das Kontinuitätsprinzip der Darstellung von Geschichte gefährdet. Für die historische Erzählung ist ausgeschlossen, dass Anfang und Ende gleich sein können.

Zeit hat offenbar ebenso wie Raum eine ausstellungsdramaturgische Funktion. Effekte sind auch bei strenger Diachronie möglich, wie Osnabrück belegt. Im Raum mit der Präsentation Spätes Mittelalter bis 19. Jahrhundert sind die gegenüberliegenden Stirnseiten mit dem Jungfrauenportal und einer mächtigen industriezeitlichen Transmission besetzt. Der Ausstellungsweg führt sozusagen permanent die Zukunft der jeweiligen „Ausstellungsgegenwarten“, die der Besucher passiert, vor Augen.

Die das Blickfeld beherrschende Dominanz interpretiert die Industrielle Revolution ebenso wie das Bielefelder Eingangs- und Ausgangs - Environment als „Bruchstelle“ zwischen Vergangenheit und Gegenwart. In der Osnabrücker Ausstellung sind es



die „langen“ Blicke in die Vergangenheit und in die Zukunft der jeweiligen Ausstellungsgegenwart, an der die Frage, ob die Inszenierung von Geschichte möglich und eine legitime Darstellungsform ist, diskutiert werden muss. Auch in Bielefeld schafft die Ausstellungsarchitektur solche Blicke in die Zukunft und in die Vergangenheit, die Einsichten in Kontinuität und Wandel bieten, wenn zum Beispiel am Ende der Präsentation des Leinenhandels in der alten Stadt der Blick auf die Textilindustrie möglich wird, aber noch ein Stück „Weg durch die Geschichte“ zurückgelegt werden muss, bis ihre Zeit gekommen ist. Solch spezifische Verschränkung von (Ausstellungs-) Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ist in der Erzählung nicht möglich. Nur in der Ausstellung können Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleichzeitig wahrgenommen werden.

Lebenswelt hat eine räumliche Struktur. Zeit und Raum sind miteinander verschränkt. Zugespielt gesagt könnte das Problem der historischen Dauer- ausstellung darin bestehen, dass die zeitstrukturelle Anordnung im „Nacheinander“ plausibel ist, die zeitgleiche im „Nebeneinander“ aber nicht, weil lebensweltliche Bedeutung an Räume gebunden ist. Das ist vor allem bei überzeitlichen auf Raum bezogenen Ordnungsprinzipien zu beachten, die so selbstverständlich sind, dass wir sie in ihrer Bedeutung verkennen (zum Beispiel Drinnen und Draußen). Vielleicht müssen wir sehr viel stärker darauf achten, dass in den Raumbezügen, die wir in unseren Ausstellungen mit der Positionierung der Exponate schaffen, die ursprünglichen Raumbezüge reflektiert sind. Lebensweltliche Kompetenz schließt ein, dass wir mit Zeit und Raum ohne viel Federlesen souverän umgehen können. Im lebensweltlichen Bezug des Museums ist die lebensweltliche Kompetenz der Angelpunkt der Reflexion der Rolle des Besuchers. Wir reflektieren die Besucherrolle oft in der paradoxen Weise, dass Besucher all das schon wissen müssten, was die Ausstellung als potentielles Wissen präsentiert. Der ideale Besucher wäre dann der, dem die Ausstellung nichts Neues bietet. Der Grund der Paradoxie liegt in der wissenschaftlichen

Form, in der gearbeitet und gedacht wird. Lebensweltliche Kompetenz schließt die Fähigkeit ein, Gegenwart als „Geworden“ zu relativieren oder sich auf Zukunft einzurichten. Diese Tatsache wird leicht übersehen, weil die Standards wissenschaftlicher Geschichte zum Maßstab dessen gemacht sind, was als Geschichte Gültigkeit haben soll. Im lebensweltlichen Zusammenhang der Ausstellungsarbeit setzt die Reflexion der Rolle des Besuchers bei dessen lebensweltlicher Kompetenz an.

### **Arbeitsgruppe Historische Zeit**

Die Arbeitsgruppe wählte entsprechend den Interessen der Teilnehmerinnen und Teilnehmer aus dem vorgelegten Raster des Statements Fragen aus. Aus dem Frageblock „Das heutige Geschichtsbild“ diskutierte die Arbeitsgruppe die Frage 5 und untersuchte die Osnabrücker Ausstellung unter den Aspekten vorausgesetzten Geschichtswissens und ihres Verhältnisses zu den üblichen Darstellungsformen von Geschichte. Es wurde zunächst nach der Existenz von Wissen, das als Standardwissen vorausgesetzt werden könne, gefragt.

Die Arbeitsthese lautet, dass die primäre Vermittlung von Geschichtskennntnissen über die textliche Darstellung oder Präsentation schriftlicher Quellen vor allem im schulischen Geschichtsunterricht erfolgt. Die Vermittlung in Massenmedien wurde nicht diskutiert. In Massenmedien (Fernsehen) dürfte eine ähnliche Vermittlung wie im Geschichtsunterricht erfolgen, auch hier werden Quellen präsentiert, statt schriftlicher Darstellung erfolgt die Darstellung mündlich.

Die Osnabrücker Ausstellung folgt diesem durch den Text dominierten Präsentationsmodus. Die Texte sind Übersichtsdarstellungen, die die Besucher in die historischen Zusammenhänge einführen und die oft allgemein historisch gehalten sind. Die Objekte illustrieren die textliche Darstellung und stellen den regionalen Bezug zu Osnabrück her. Auffällig ist, dass Objekte nicht „in ihrer Zeit“ ausgestellt und zur

Darstellung von Epochen verwandt werden, zu denen sie nicht gehören. Bilder des frühen 19. Jahrhunderts werden zur Erläuterung des Mittelalters benutzt. Das Alter der Objekte wird erst ersichtlich, wenn sich der Besucher intensiver mit der Ausstellung befasst. Hinsichtlich der Geltung „Historischer Zeit“ in der Ausstellung heißt dies, dass die sonst streng diachrone Ordnung ihre Stringenz oder Plausibilität verliert, wenn zeitgebundene Wahrnehmung unter der Hand die gleiche Authentizität erhält, wie die unter Beachtung ihrer Zeit ausgestellten benachbarten Objekte.

Das Gestaltungsprinzip, das für den Besucher den Umgang mit nicht zeitgenössischen Quellen durchschaubar machen soll, ist die besondere Farbe für Grafikrahmen. Frage bleibt, in wie weit das wirklich durchschaubar ist. In Zusammenhang mit Frage 7 und der Frage, wie die Osnabrücker Ausstellung mit öffentlichkeitswirksamen Vorstellungen über Epochen der Geschichte und deren Besonderheiten umgeht, welche Kriterien für Periodisierung angelegt werden und wie sie sich zu elementarisierten Geschichtsbildern (Geschichte als „Fortschritt“, Geschichte als „Zerfall“) verhält, ging die Arbeitsgruppe hypothetisch von „dem“ Osnabrücker und „seinem“ Bild der Geschichte der Stadt aus.

An besonderen Epochen wären zu erwarten: Stadtgründung und Karl der Große, Standort für Leinenhandel und Hansezugehörigkeit, Spätmittelalter, Westfälischer Friede, 3. Reich, Nachkriegszeit und Wiederaufbau. Alle Epochen kommen vor, sind aber, wie schon gesagt, oft durch spätere Objekten dargestellt. Der Leinenhandel konnte als Ausstellungsthema nur mit Mühe gefunden werden. Ein Hinweis auf Hansezugehörigkeit fehlt. Die Arbeitsgruppe musste sich erst einmal schlau machen, ob Osnabrück überhaupt Hansestadt war. Der „Westfälische Friede“ wird zweimal thematisiert, einmal in seinen epochalen Dimensionen und einmal als Ereignis. Das 3. Reich ist präsent als Epoche des Zeitalters der Ideologien

und Form der bürgerlichen Gesellschaft. Präsentiert werden allein Zeugnisse des Regimes, keine Zeugnisse der Opfer und des Widerstandes. Zusammenfassend stellt die Arbeitsgruppe fest: Die Osnabrücker Stadtgeschichtliche Abteilung orientiert sich konzeptionell an der „allgemeinen“ Geschichte. Sie gibt den Rahmen für die Präsentation der Objekte. Insofern erscheint die Osnabrücker Geschichte als Illustration der allgemeinen Geschichte.

Die Fragen 11, 12 und 13 akzentuieren die historische Relativität von Zeit und Zeiterfahrung beziehungsweise der gesellschaftlichen Bedeutung von Zeit und historischer Zeit. Historische Zeitmessung und gesellschaftliche Bedeutung von Zeit werden durch historische Messinstrumente thematisiert (von der Turmuhr bis zur Stechuhr). Jeder Ausstellungsabschnitt ist durch Messgeräte oder Zeitteilungsinstrumente charakterisiert, was zugleich impliziert, dass der Zeitbegriff sich ändert. Das bleibt indes implizit. Das moderne Zeitverständnis des Besuchers wird nicht deutlich relativiert und ebensowenig relativiert sich der zeitimmanente Horizont der Ausstellung als Resultat „modernen“ Geschichtsverständnisses. Die Ausstellung bietet keine Deutungen und somit keine Hilfen zur Erschließung.

Im Ansatz sind damit die Fragen 17 - 19 nach der Zeitkonstruktion der Stadtgeschichtlichen Abteilung bereits beantwortet: Auffällig ist die Trennung von Stadtgeschichte und Archäologie. Die Darstellung beginnt mit dem Jahr 800, schließt aber die Archäologie aus. Die zeitliche Deckung von Text und Objekt ist am Anfang der Ausstellung geringer als an ihrem Ende. Hinsichtlich Frage 18 (nach zeitlichen Konstruktionsprinzipien) kommt die Arbeitsgruppe zu dem Ergebnis, dass die Ausstellung nicht chronologisch konstruiert ist, völlig unabhängig davon, dass sie dem Besucher bereits dadurch eine Chronologie vermittelt, dass Zeit in jedem Fall Konstruktionsprinzip einer historischen Ausstellung ist. Fünf Hauptthemen erscheinen auf Leittafeln

jeweiliger Epochenräume. Ihre Abfolge ist durch die Abfolge der Ausstellungsräume vorgegeben. In Wirklichkeit stützt sich die Ausstellung aber auf die klassische Epochalisierung von Mittelalter, Früher Neuzeit, Neuzeit und Zeitgeschichte. Die Epochen sind querschnittartig (synchron) dargestellt, eine diachrone auf Epochen bezogene „innere“ Chronologie kommt in der Ausstellung nicht zum Tragen. Lediglich an den Schnittstellen der Epochen ist ein strengeres diachrones Vorgehen zu konstatieren. Allein das 20. Jahrhundert ist streng diachron konstruiert. Als Bündelungsprinzip sind Längsschnitte erkennbar, Themen oder Objekte, die in einzelnen Abschnitten mehrfach auftreten: Uhren, Stadtansichten, Wohnformen. Dies bietet dem Besucher immer wieder die Möglichkeit, sich mit Themen in den epochalen Ausprägungen auseinander zu setzen.

Die Dauerausstellung in Bielefeld bietet keine in gesellschaftlich konventionalisierten Geschichtsbildern vorgeprägten Epochengliederungen. Die bevorzugten Zeiten sind das 19. Jahrhundert und das 20. Jahrhundert. Es fehlt die Einordnung des „Ausstellungsgeschehens“ in seinen historischen Rahmen. Er wird als Wissen vorausgesetzt. Geradezu als Leitfossil des regionalen Geschichtsbewusstseins erscheinen Leinenhandel und Textilindustrie. In der Wahrnehmung von außen ist das Image Bielefelds geprägt durch Oetker, Bethel und Arminia Bielefeld. Oetker ist umfassend präsent, Bethel eingeschränkt, und Arminia ist nicht präsent.

Die Arbeitsgruppe hat von einer Analyse der Konzepte abgesehen. Sie fragte, was erwartet der Besucher, nicht, was erwartet den Besucher. Der Anfang der Ausstellung in Bielefeld ist von der Zeitkonstruktion her eindeutig. Das Ende ist offen. Der Anfang der fünfziger Jahre ist eingeblendet, eine Darstellung der Epoche nach dem Krieg fehlt. Das Bielefelder Konstruktionsprinzip ist chronologisch mit einigen Längsschnittbündelungen. Der Gegenwartsbezug ist durch das Luftbild im Eingangsbereich gegeben. Einzelne Objektgruppen zitieren

Gegenwart. Eine Orientierung auf Zukunft ist nicht vorhanden. In Osnabrück blendet das Graffiti am Schluss („Wat nu?“) Zukunft ein.

### **Arbeitsgruppe Perspektivität**

Die Arbeitsgruppe legte die Hauptaufmerksamkeit auf die Stadtgeschichtliche Abteilung in Osnabrück. Ausgangspunkt der Analyse der Präsentation war das Eingangsreferat, mithin also die Frage, ob und wenn ja wie das Konzept in der Präsentation deutlich wird. Die Analyse der Perspektivität der Ausstellung zentrierte vor allem um die Methode des „Umgangs“ mit den Objekten als kulturgeschichtlichen Zeugnissen. Die Präsentation löste zunächst großes Befremden aus. Bei allen Widersprüchen und unterschiedlichen Auffassungen sind drei Punkte hervorzuheben:

1. Die Vielfalt der Exponate und ihre historische Qualität sind beeindruckend.
2. Die Originale stehen im Vordergrund der Präsentation. Chronologische Reihung und thematische Ordnung sind erkennbar aus ihnen heraus entwickelt. Eine Strukturierung der Ausstellung im Sinne historischer Zäsuren innerhalb des Kontinuums der Präsentation oder als Prinzip der Ordnung und Anordnung der Exponate fehlt. Die „Epochalisierung“ der Geschichte ist Thementexten überlassen.
3. Die vorhandenen und zuzuordnenden Objektbeschriftungen sowie die Thementexte sind übersichtlich und prägnant. Die Gruppe arbeitete Vorschläge aus, die bei einer neuen Dauerausstellung beachtet werden könnten und sollten.

Die Perspektivität von Objekterschließung und Objektvermittlung muss transparent und konsequent sein. Irritierend wirkt das Ungleichgewicht zwischen der Fülle der Exponate und ihrer epochalen Signifikanz. Signifikante Aspekte gehen in der Fülle gleichsam unter. Zäsuren müssen deutlicher werden, zum Beispiel, dass Westfälischer Friede oder Nachkriegszeit Zäsuren der Stadtgeschichte sind.

Die gegenwärtige Präsentation lässt den Trugschluss zu, dass Osnabrücker Geschichte ein kontinuierlicher Fluss gewesen sei. Übertragen auf Gegenwart würde dies bedeuten, dass Gegenwart nichts anderes ist als ein „Durchgangsstadium“ dieses „Fließens“. Die generelle Perspektive der Geschichte der Stadt ist dann ihre Perspektivlosigkeit ausgerechnet in Fragen, die das Interesse an Geschichte motivieren. Zäsuren können nur über die Inszenierung der Objekte veranschaulicht werden. Die erzählende Darstellung über Texte muss mit der Anschaulichkeit der Dinge vermittelt sein, sonst wird über die Dinge erzählt und statt des durch die Zuordnung des Textes offenbar gemeinten Objektes könnte auch ein anderes am Platz des ausgewählten Exponats stehen. In diesem Sinne wird zum Beispiel nicht anschaulich oder deutlich, was das Jungfrauenportal mit dem Konflikt Kirche/Bürgerschaft „zu tun“ hat.

Nach Auffassung der Arbeitsgruppe gehören auch die konservatorischen Standards einer Ausstellung zu ihrer „Perspektivität“: Konservatorische Sorgfalt kennzeichnen das Museumsverhältnis zu den Objekten nicht weniger wie Interpretationen. Als kritische Stichworte sind zur Osnabrücker Ausstellung zu nennen: Keine Verwendung des Passepartouts, die Beleuchtung entspricht nicht den Standards für Grafik, Münzen sind aufgeklebt, grafische Originale mit Nägeln befestigt. Auch Sicherheitsfragen müssen neu gestellt werden. Der Umgang mit historischen Fotografien und die Präsentation von textilen Objekten (Fahnen von der Decke abgehängt) sind in besonderer Weise bedenklich.

Die Offenlegung der historischen Interpretation ist vor allem Frage der Einhaltung von didaktischen und pädagogischen Standards. Sie ist teilweise durch Texte gegeben, gelegentlich legt die Inszenierung die Interpretation offen, etwa in der Präsentation antisemitischer Propaganda („Juda verrecke“) im Blickzusammenhang mit der Symbolik des 3. Reichs.

Die Perspektive der Inszenierung legt die Perspektive der Interpretation offen. Die gleichmäßige Ausstel-

lungsbeleuchtung ist kritisch zu reflektieren, weil sie die Objekte nur scheinbar gleich behandelt. Die durch das Format der Objekte oder ihre dingliche Dimensionalität gegebene Auffälligkeit ist im Ausstellungskontext nicht einfach mit ihrer historischen Bedeutung identisch. Bloße Monumentierung nach Regeln, die für alle Exponate gleich sind, führt dazu, dass kleine und wichtige Objekte von monumentalen „erschlagen“ werden. Lichtregie ist ebenso ein Faktor der Interpretation wie die differenzierte Gestaltung der Wände und Vitrinen, die die Dialektik von ausstellungsästhetischer Opulenz und historischer Bedeutung reflektiert oder offenlegt.

Wünschenswert ist die Berücksichtigung weiterer Kategorien, zum Beispiel Gesellschaft und Geschlecht, um im Anschaulichen das „Subjekt“ der Geschichte erfahrbar zu machen. Die zahlreichen Porträts der Osnabrücker Ausstellung bleiben unter diesem Aspekt eher anonym. Auch die Abteilung 3. Reich ist unter dem Aspekt der Perspektivität problematisch. Als Beispiel ist die nationalsozialistische Mutterideologie zu nennen, die durch die sehr assoziative Präsentation überspielt statt akzentuiert wird. Eine didaktische Präsentation wäre nicht nur an dieser Stelle angebracht.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass die Ausstellung als Zugang zur Stadtgeschichte pointiert neu zu überdenken ist. Dabei gilt es, die Möglichkeit der guten Objektlage besser zu nutzen. Vorgeschlagen wird die Kooperation mit Experten (Restauratoren, Museumspädagogen, Gestalter). Die Offenlegung der Perspektivität in der Inszenierung mehrt zudem die Chancen, dass das Publikum die Ausstellung selbständig und kritisch erschließen kann.

### **Arbeitsgruppe Konstruktivität**

In der Arbeitsgruppe war Konsens, dass Geschichte als Wissen, als Vorstellung, als Erzählung, als Bildsequenz oder als Ausstellung immer eine „Konstruktion“ ist, die maßgeblich durch die Konstruktionsprinzipien des Mediums, sowohl der Forschung wie der Darstellung mitbestimmt ist.

Geschichte als Re - Konstruktion impliziert, dass die Konstruktion nicht „frei“ und „intuitiv“ ist, sondern bestimmten (konstruktiv wirkenden) Prinzipien unterliegt.

Im Verhältnis zu den Objekten ist deren Authentizität das „konstruktive Prinzip“. Authentizität meint an erster Stelle das Objekt in seiner überlieferten Gestalt. Es geht also nicht um bestimmte Wertbegriffe, die in der Museumsgeschichte Bedeutung hatten und haben, etwa in der Identifikation des „Alten“ mit dem Authentischen oder dem Vorwurf des „Nicht - Authentischen“ an Gegenwart oder Moderne. Authentizität als Gestalt - Authentizität ist in dem Sinne Prinzip als mit dessen Vernachlässigung das Museum selbst aufgegeben würde. Auch hinsichtlich der Ausstellung gilt wie für jede historische Darstellung, dass die Methoden der Erforschung und der Darstellung nicht identisch sind. Interpretation als konstruktives Prinzip betrifft den wissenschaftlichen Forschungs- und Planungsprozess im Vorlauf der Ausstellungsplanung und Ausstellungsproduktion. Inszenierung betrifft als das dem Medium Ausstellung eigentümliche Prinzip die Beziehungen der Exponate. Die Frage ist, wie im Gesamtprozess Ausstellung die Prinzipien zu unterscheiden und zu vermitteln sind. Sowohl in Bielefeld wie in Osnabrück stehen die Dinge fraglos im Zentrum der Präsentation. Dennoch sind die Ausstellungen frappant unterschiedlich. Der Unterschied wurde diskutiert. Auch ein Rundgang durch die Osnabrücker Ausstellung mit Kaster und Foerster, die beide Mitglied der Arbeitsgruppe waren, konnte den Grund der Differenzen nicht klären. Auffällig sind die Unterschiede eben deshalb, weil in beiden Ausstellungen die Authentizität der Objekte konstruktives Prinzip ist.

Der Rundgang, der viel Aufklärung über die „geheimen“ Beziehungen der Objekte erbrachte, zeigte, dass die Unterschiede offenbar auch nicht durch divergierende Interpretationskonzepte gegenüber Geschichte und Quellen (anschaulicher Überlieferung) bedingt sind. Viele sagen, authentisch

sind Objekte im Museum, weil sie Museumsobjekte sind. Authentizität ist dann keine Qualität eines Objektes, sondern die Folge seiner Musealisierung. Dann müssten alle Objekte gleich authentisch sein. Das ist indes nicht der Fall. Besonders deutlich wird dies, wenn das Objekt in seiner Gestalt Spuren seines Kontextes oder Gebrauchs bewahrt hat. Dafür bietet die Osnabrücker Ausstellung ein anschauliches Beispiel: Ein Objekt mit Kontext - Authentizität ist der Löffel eines Arbeiters, den er jahrzehntlang zur Arbeitsstelle mitgenommen hat. Der Löffel ist völlig „abgeessen“. Er überliefert in diesen Spuren das Lebensmilieu des Arbeiters. Der Kontext hat die ursprüngliche Produkt - Gestalt des Löffels verändert. Das zeichnet ihn als überlieferten Gegenstand aus und unterscheidet ihn vom Flohmarktlöffel, der überlieferungslos als handwerkliches Produkt einer fernen Zeit vor uns liegt. Der Kontext hat anschauliche Spuren hinterlassen. Er sagt uns etwas, er „erzählt“ uns etwas, aber eben deshalb, weil seine Geschichte an ihm selbst überliefert ist.

Die Arbeitsgruppe diskutierte dann ein Beispiel, das so nicht in der Ausstellung vorhanden, aber sicherlich übertragbar ist. Gedachter Fall ist ein handelsübliches Kofferradio, das in großer Auflage produziert worden ist. Es ist insofern einzigartig, als es in einem Dorf in der Türkei als erstes Radio genutzt wurde, als Mitbringsel eines Gastarbeiters, der es als Geschenk in seine Heimat mitbrachte. Es ist ein im Prinzip überaus authentisches Objekt: Es hat Gebrauchsspuren, aber sie sind im Vergleich zum Löffel des Arbeiters unspezifisch. Sie belegen nicht die Alltag verändernde kulturelle Dimension der Geschichte des ersten Radios.

Ein drittes Beispiel ist das in Osnabrück ausgestellte Brautportal. Das Portal ist in der Ausstellung in einen bestimmten Kontext gestellt, in die Geschichte der Verbürgerlichung der Stadt und der Emanzipation kaufmännischen Denkens. Was bedeuten die törichten Jungfrauen im Kontext einer auf Vorausschauung und Berechnung irdischen Geschehens angelegten bürgerlichen Mentalität? Vertreten sie

eine bestimmte Ideologie? Im Objekt steckt eine Geschichte, die in der Ausstellung erzählt wird. Dennoch hat das Objekt im Vergleich mit dem Löffel und dem Radio weitere Dimensionen, so dass es im Unterschied zum Löffel weitere „authentische“ Geschichten erzählen kann. Die S - Linie in der Komposition der tönernen Jungfrauen hat einen Bezug zu Laszivität und Erotik. Es wird auch eine Tugendgeschichte erzählt. Dieser Aspekt wird durch den Kontext der Ausstellung unterdrückt. Man hat es hier mit dem bei komplexen Kunstwerken immer wieder auftretenden Problem zu tun, dass andere mögliche Kontexte oder erzählbare Geschichten gleichsam hervorquellen, auch wenn der Ausstellungskontext andere Festlegungen trifft.

Am Beispiel Brautportal wird zugleich klar, dass die interpretatorische Arbeit das Objekt an eine bestimmte Stelle in die Ausstellung stellt. Insofern bestimmt die Interpretation die Inszenierung. Hinsichtlich Interpretation und Inszenierung hat die Arbeitsgruppe den Vorschlag als „konstruktiv“ empfunden, den wissenschaftlich konzeptionellen Vorlauf einer Ausstellung (also das Überlegen, welche Inhalte vermittele ich wo und wie, und welche Inhalte hole ich aus welchen Objekten wie und mit welchen wissenschaftlichen Methoden heraus) als Interpretationsakt zu verstehen, den ich leiste, wenn ich mit Objekten „argumentieren“ will. Das wäre zugleich der fachwissenschaftliche Anteil. Interpretation und Inszenierung sind begrifflich radikal voneinander zu unterscheiden.

Die Arbeitsgruppe diskutierte die Frage, ob es plausibel ist, zwischen Ausstellungen, die inszenieren, und Ausstellungen, die interpretieren, zu unterscheiden. Sie kam zu dem Ergebnis, dass die Unterscheidung nicht taugt. Die Realisierung einer Ausstellung ist eine Inszenierung, ob man will oder nicht, und völlig unabhängig davon, was und wie man es macht, also unabhängig vom Bewusstsein der Produzenten.

Auch die Präsentation eines Bildes in herkömmlicher Weise inszeniert. Spätestens der Legendentext mit

Inventarnummer inszeniert das Bild als Museumsbild.

Werden Herkunft, ursprüngliche Verwendung, Intentionen der Entstehung weggeschnitten, kann man von einer „brutalen“ Inszenierung des Bildes als autonomes Bild sprechen. Ausstellungen schaffen Bilder, Blickbeziehungen, Raumbeziehungen. Das ist die Ausstellungsarbeit, die wir leisten. Das ist eine andere Arbeit als der wissenschaftliche Planungsprozess. Zugespielt kann gesagt werden: Wir sind Wissenschaftler bei der Konzeption. Wenn wir die Konzeption realisieren, sind wir „Künstler“. Wir realisieren Bilder, Objekte, Ensembles, oder wie wir es auch immer nennen wollen. Auf jeden Fall handelt es sich um eine gestalterische Tätigkeit. Wir vermitteln unsere Aussagen zu „Bildern“, das tun auch die Künstler.

### **Arbeitsgruppe Präsentation**

Die Arbeitsgruppe ging in der Kritik der Osnabrücker Stadtgeschichtlichen Abteilung in drei Schritten vor: Der erste Schritt beließ es bei spontanen Reaktionen, ohne dass zuvor Aspekte festgelegt wurden. Ein zweiter Schritt überprüfte die selbstgestellten Ziele der Ausstellung, der dritte Schritt wandte den Fragebogen der Arbeitsgruppe auf die Ausstellung an. Der zweite Schritt ist als „Kritik von Innen“, der dritte Schritt als „Kritik von Außen“ zu verstehen. Schritte 1 und 2 sind im Bericht zusammengefasst.

Der generelle Eindruck ist zugespielt und provokant: „Wirrwar“. Zahlreiche Mitglieder der Arbeitsgruppe fanden keine Antwort auf die Frage nach dem Anliegen der Ausstellung. Es gäbe keinen „roten“ Faden und besonders jugendliche Besucher seien überfordert. Kritische Äußerungen unterstellten Konzeptlosigkeit als Konzept („Wer Vieles bietet, bietet vielen etwas“ mit Betonung auf „etwas“). Die Exponate behindern einander oder machen einander zuviel Konkurrenz. Schöne oder wichtige Exponate würden durch die Präsentation nicht akzentuiert. Weiterhin wurde die Stadtgeschichtliche Abteilung als „gelungene“ Mischung zwischen Magazin und

Heimatmuseum im alten Stil ironisiert. Fragen würden aufgeworfen, für die es keine Antworten gäbe. Zum Beispiel: Was hat Coca - Cola mit Nazizeit zu tun? Gestalterische Mittel, wie die farblichen Unterschiede der Grafikrahmen blieben funktionslos, weil die Funktion nicht selbstevident ist. Die Präsentation setzt die selbstgestellten Ziele der Osnabrücker Ausstellung nicht um.

Die verschiedenen Ebenen der Hängung werden als Gestaltungsprinzip, das in der Präsentationstechnik die vertikale Gliederung der Gesellschaft anverwandeln soll, nicht erkennbar. Eine entsprechende Handreichung oder Anleitung fehlt. Die Zielsetzung, die Kämpfe des Bürgertums um politische Mitwirkung darzustellen sowie die Faktoren, die die Entwicklung des Bürgertums vorangetrieben haben und sein Selbstbewusstsein bis heute prägen, wird nicht erreicht. Für den Besucher ist dies nicht eigenständig nachvollziehbar, weil das Ziel nicht als „roter“ Faden der Präsentation umgesetzt ist. Eigenständiges Bilden ist nicht möglich. Der selbstgestellte Bildungsauftrag des Museums ist nicht realisiert.

Die Arbeitsgruppe untersuchte im dritten Schritt das Thema „Sozialdisziplinierung“ gleichsam aus der Rolle des Besuchers heraus, der mit diesem thematischen Interesse in die Ausstellung kommt. Auch hier relativiert das „Wirrwar“ die Einsichten in den Prozess. Es ist nicht erkennbar, inwiefern Sozialdisziplinierung stattgefunden hat. Einerseits sind einzelne Exponate zusammenhangslos präsentiert, weil Beschriftungen fehlen. Andererseits sind Beschriftungen oft den Exponaten nicht zuzuordnen. Überblicksinformationen oder Thementexte sind zu knapp gehalten. Über weite Strecken wirkt die Ausstellung als Ansammlung von Allerweltsexponaten, weil nicht erkennbar ist, dass die Exponate aus der Region oder dem Stadtgebiet stammen. Auch das kollidiert mit dem selbstgestellten Anspruch der Ausstellung. Die Arbeitsgruppe hält es durchaus für glaubwürdig, dass das regionale Auswahlprinzip strikt durchgehalten

wurde, aber es wird in der Ausstellung nicht erkennbar. Das ist zugleich einer der Gründe, weshalb stärker mit Text gearbeitet werden sollte.

Die Arbeitsgruppe neigt der These zu, dass grundsätzlich die Zielvorstellungen einer Präsentation nur in Texten darstellbar sind. Hinsichtlich Gestaltungsprinzipien und Determinanten der Ausstellungsplanung wie Architektur der Räume blieb aus Bielefeld in Erinnerung, dass die Mittelalterabteilung schmutzigebraune Wände hatte und so den Eindruck des „finsternen“ Mittelalters vermittelte. Unklar blieb, ob das so beabsichtigt ist. Hinsichtlich der Bielefelder Ausstellung wird das Spinnstuben - Environment kritisiert. Die „Inszenierung“ ruft nicht die Anmutungen hervor, die nach der zugrundeliegenden These beziehungsweise dem Konzept der Abteilung zu erwarten sind. Die mit dem Trümmermodell des kriegszerstörten Bielefeld assoziierte Bombe fördert qua Inszenierung das „Schimpfen“ der Besucher auf die „bösen“ Amerikaner und Engländer, da der politische Gesamtzusammenhang des 2. Weltkriegs unberücksichtigt bleibt.

Eine Ausstellung muss die Wahrnehmungsgewohnheiten und Vorurteile des Publikums berücksichtigen.

## Diskussion

Der Workshop - Charakter der Tagung schloss ein, dass Statements und Arbeitsgruppen in der Wahl ihres Vorgehens in der Weise „frei“ waren, als ihnen die Präzisierung von Methode und Problemstellungen überlassen blieb. Vor allem die Arbeitsgruppen Historische Zeit und Präsentation wählten die Sicht „des“ Besuchers als Perspektive der Kritik. Die Arbeitsgruppe Historische Zeit definierte einen Standardbesucher. In der Diskussion wurde bezweifelt, dass Besucher - Mimikry im Rahmen einer Strukturanalyse hilfreich ist. Sich professionell dumm zu stellen oder professionell geprägte Erwartungen nicht erfüllt zu sehen und daraus Aufschlüsse über die Wirkung einer Ausstellung auf **den** Besucher zu ermitteln, sei zwar ein probates Mittel der Ausstellungskritik, habe aber ob seiner Widersprüchlichkeit in einer verwissenschaftlichten Ausstellungskritik keinen Platz.

Gegenüber dem Versuch der Arbeitsgruppe Historische Zeit den Standardbesucher durch ein Standardwissen zu definieren, sei darüber hinaus zu bedenken, dass hier als gegeben unterstellt wird, dass Geschichte eine Angelegenheit des Wissens sei. Das könne sich zwar auf eine gewichtige wissenschaftstheoretische Position, wonach „Geschichte immer (nur) das Wissen von ihr sei“ berufen, eigne sich aber nicht zur Definition eines Standardbesuchers. Zudem sei „das“ Bielefelder Geschichtsbewusstsein keine fixe Größe. Bei der Vorplanung der Ausstellung wurden Arminia, Bethel und Oetker diskutiert, aber gerade Politiker hätten Bedenken gehabt, weil das Ergebnis einer bundesweiten Image - Analyse, wonach Arminia und Oetker die Image - Träger seien, für sie unerfreulich gewesen wäre. In den Besuchereinstellungen und -erwartungen zeigten sich signifikante Unterschiede. Neben dem fraglos vorhandenen „kognitiven Typ“ gäbe es auch jenen, der Wissensvermittlung (Text) in der Ausstellung als

„Einzwängung“ seines Interesses am selbstbestimmten Schauen ablehnt. Quantitativ könne er mit gleichem Recht als „Standardbesucher“ definiert werden. Kasters Hinweis auf die Vielfalt von Interessen (Prägungen), die den Besuch der Stadtgeschichtlichen Ausstellung in Osnabrück motivieren und steuern, sei richtig und bei der Reflexion des Publikums als „Zielgruppe“ zu beachten. Zu fragen sei deshalb, inwieweit in Standardisierungen nicht bereits ein bestimmtes Grundverständnis von Ausstellung (Museum) stecke oder nichts anderes als dessen Projektion auf das Publikum darstelle.

In der Diskussion wurde hervorgehoben, dass das Verhältnis von „Wissen“ und „Sehen“ das Grundthema der Museumsdiskussion im 20. Jahrhundert und in den letzten Jahren im Zusammenhang mit der historischen Ausstellung nur neu entfacht worden sei. Auf den ersten Blick paradox wirke die Tatsache, dass zeitgleich die Museen einerseits verwissenschaftlicht und auf die Universität ausgerichtet und andererseits ihre Ausstellungen strikt zum Ort des „Sehens“ (der ästhetischen Illumination) erklärt worden seien. Museumstheorie und Museumspraxis hätten indes (nur) die Trennung von Geschichte und Ästhetik nachvollzogen, also den Epochenschnitt von Historismus und ästhetischer Moderne. Die neue Konzeption des Frankfurter Historischen Museums der siebziger Jahre sei nicht von ungefähr aus dem Fach Kunstgeschichte heraus entwickelt worden. Prägend sei die Seminarerfahrung der (damals) jungen KunsthistorikerInnengeneration gewesen, dass es offenbar eines hochdifferenzierten historischen Wissens bedürfe, um den obligaten Kunstbetrachtungen gewachsen zu sein. Die Einlassung, „Man sieht nur, was man weiß...“ spiegelt diese Erfahrung wider, völlig unabhängig davon, ob das selbst zu einzelnen Kunstwerken



unüberschaubar gewordene Wissen ausstellbar sei oder nicht. Das wurde durchaus folgerichtig eine Frage der Museumsdidaktik. Die Einlassung „Man sieht nur, was man weiß...“ impliziert in der Tat den Vorrang des Wissens. Die Relation lässt sich indes auch umkehren. Demnach „Weiß man nur, was man sieht...“ Sie impliziert den Vorrang des „Sehens“ als empirischer Vergewisserung des Wissens. Die lebensweltliche Erfahrung spricht dafür, dass beides stimmt. Und es gibt von hier aus gesehen keinen Grund, hinsichtlich des Standardbesuchers ein besonderes historisches Wissen als Bedingung eines erfolgreichen Ausstellungsbesuches vorzusetzen oder anzunehmen, **der** Besucher sei „wissensorientiert“ und suche vor allem nach den anschaulichen Belegen für das, was er immer schon wusste. Angesprochen wurde, dass die jeweiligen Arbeitsgruppen in einigen Punkten extrem unterschiedliche Auffassungen referiert hätten. Sehr auffällig, weil pointiert formuliert, sei das Verdikt „Wirrwar“ seitens der Arbeitsgruppe Präsentation, während beispielsweise die Arbeitsgruppe Perspektivität festgestellt hätte: „Die Originale stehen im Vordergrund der Präsentation. Chronologische Reihung und thematische Ordnung sind erkennbar aus ihnen heraus entwickelt.“ Diese Feststellung sei zumindest im Ansatz mit Kasters konzeptionellem Anspruch, die Ausstellung aus der Mehrdimensionalität der Objekte entwickelt zu haben, vermittelbar. Kaster erläuterte, Ausgangspunkt des Konzepts sei die kritische Reflexion des bürgerlichen Geschichtsmuseums des 19. Jahrhunderts. Dessen Darstellungsweise sei „Vorbild“, aber nicht im Sinne einer Imitation, sondern ironisch gebrochen.

Die Diskussion wies darauf hin, dass der Vorwurf „Wirrwar“ insofern sehr interessant sei als er die Kritik, die im Zeichen der Verwissenschaftlichung und Ästhetisierung der Museen um 1900 das Ende der malerischen Präsentationsweise des 19. Jahrhunderts herbeiführte, wörtlich wiederholt. Die Tatsache, dass die beiden Arbeitsgruppen zu gegensätzlichen Einschätzungen kämen, erspare die Diskussion, ob „Wirrwar“ eine objektivierbare

Kategorie sei. Nach 1900 breche die Kritik vor allem dem autonomen Kunstbegriff, der individualisierenden Präsentation und der Verfachwissenschaftlichung der Museen Bahn. Otto Lauffer legt zu dieser Zeit sein „System der Altertumskunde“ vor, das Richtschnur der Präsentationsweise historischer Museen werden sollte. Worum es der Kritik um 1900 überhaupt nicht ging, war die Diskussion oder Kritik des Selbstverständnisses der malerischen Präsentation.

Die malerische Präsentation wollte Stimmungen erzeugen, argumentierte also ästhetisch. Es sei in der Tat schwer, ihre Ordnungskriterien herauszufinden, allerdings sei das auch nie versucht worden. Auch die spätere Kritik (bis heute) hätte sich in der Regel mit der Wiederholung des Vorwurfs begnügt. Als „Wirrwar“ wird die malerische Präsentation empfunden, weil sie mit den neuen wissenschaftlich geprägten Ordnungskriterien diachroner Hängung und Anordnung nach Sachgruppen mit innerer diachroner Differenzierung nicht kompatibel war.

Hinsichtlich des Tagungsthemas werfe Kasters konzeptioneller Ansatz gewisse Probleme auf, weil die malerische Präsentationsweise nicht Geschichte zur Darstellung bringen wollte, sondern die im Vollzug von Industrieller Revolution und „Modernisierung“ der Lebenswelten verlorengegangene alte Welt. Dies mit Hilfe inszenierter Stimmungen zu versuchen, hatte eine innere Logik. Nicht von ungefähr „überwinterte“ die malerische Präsentationsweise im alten Heimatmuseum, das zu recht Beispiel für die Abschottung des Museums gegen die „böse“, Lebenswelt real verändernde, Geschichte von Industrialisierung, Kapitalismus und ästhetischer Moderne ist.

Die Osnabrücker Stadtgeschichtliche Ausstellung wirke demgegenüber nun geradezu „irdisch“ und blende die „böse“ Geschichte ebenso schonungslos ein wie die Tatsache, dass die Gegenwart eben auch Zeit der Geschichte ist. In der Kasterschen Selbstreflexion komme der Begriff „Stimmung“ nicht vor, im Gegenteil insistiere er auf Erkenntnis und

Aufklärung. Die Osnabrücker Stadtgeschichtliche Ausstellung habe quer durch die Epochen eine Grundstimmung. Diese eine Stimmung nivelliere gleichsam die Exponate. Mit der alten malerischen Präsentation sei das nicht zu vergleichen. „Stimmung“ hatte damals wie „Thematik“ heute einen konstruktiven Stellenwert. Die Kritik der Arbeitsgruppe Präsentation sei dennoch heuristisch fruchtbar, unter der Bedingung, dass die konstruktiven „Ordnungskriterien“, die unausgesprochen in die Feststellung des „Wirrwarra“ eingingen, bewusst würden.

Die Diskussion widmete sich anschließend der Frage, ob und wie Ausstellungen als Produktionen zeit- und institutsgebunden seien. Dazu gehöre auch die Frage, was vorher war. Die Osnabrücker Stadtgeschichtliche Ausstellung entstand in den achtziger Jahren und ist zehn Jahre alt. In Osnabrück sei eine Voraussetzung die lange Tradition des Museums als kulturgeschichtliches Museum, die erkennbar den Rahmen abgesteckt hat. Bielefeld ist Anfang der neunziger Jahre als Museum neu konzipiert worden. Vorbild war das Museum für Industriekultur. Was hat sich in den zehn Jahren entwickelt? Was gibt es für neue Möglichkeiten? Hat die Osnabrücker Ausstellung ein Konzept, und ist das Konzept realisiert? Diese Frage sei für sich ebenso wichtig wie die Beurteilung der Ausstellung aus der Besucherperspektive. Beides müsse miteinander in Relation gesetzt und könne nicht gegeneinander ausgespielt werden. Osnabrück habe das Konzept einer historischen Lehrmittelsammlung. Das sei der bestimmende Eindruck. Begünstigt werde er durch das einheitliche Licht: Alle Objekte sind gleich wert, so sind sie präsentiert, und so soll man sich mit ihnen auseinandersetzen. Dass die Ausstellung auf eine an Epochen orientierte Gliederung verzichtet, passe hervorragend: Zeit ist ein Kontinuum, die Zäsuren setzt der Historiker. Da Epochalisierungen und Epochenvorstellungen nicht geschichtsbildneutral seien, sei es doch überlegenswert, das Publikum nicht zu „bevormunden“ und die eigenen Zäsuren finden zu lassen. Die Multiperspektivität der Objekte erschließe sich in

einer solchen Hängung am besten, weil die Präsentation nichts verbaue. Multiperspektivität sei nur durch Nachbarschaft erschließbar, die Nachbarschaft sei so beziehungsreich wie die Multivalenzen der Objekte tatsächlich sind. Zu erinnern sei auch an die Kunst- und Wunderkammer der Renaissance. Für uns mag ihr Konzept wirt erscheinen, weil sie unseren Erwartungen oder Sehgewohnheiten nicht mehr entspräche, für die Zeitgenossen boten sie eher originelle, unsystematische und subjektive Querverbindungen, und es könne großen Spaß bereiten, sie zu erschließen und aufzuspüren.

Die weitere Diskussion setzte sich mit der Frage auseinander, ob die Konzepte der Lehrmittelsammlung und der Kunst- und Wunderkammern vergleichbar und, so unbestreitbar bei letzterer die Anschaulichkeit der Dinge konzeptbildend seien, wiederum konzeptionell das „Geschichte sehen“ ermöglichen könnten oder sollten. Die Absicht der Lehrmittelsammlung komme bereits im Namen zum Ausdruck, nämlich anschauliche Mittel bereitzustellen, die in der Regel eng definiert und auf den Lehrzweck abgestimmt seien. Lehrmittel folgten der schon diskutierten hierarchischen Unterordnung des „Sehens“ unter die Wissensvermittlung. Die Erschließungs - „Freiheit“ ist im Lehren konzeptionell nicht gegeben. Besser wäre es dann von einer „Lernmittelsammlung“ zu sprechen. In der Didaktik sind Lehren und Lernen zwei konkurrierende und als gegensätzlich geltende Ansätze. Die Kunst- und Wunderkammern hätten sehr wohl eine eigene „vorwissenschaftliche“ Systematik gehabt, die zeitgenössisch in mehrfacher Hinsicht dem traditionellen Welt- und Geschichtsbild widersprochen hätte. In den Kunst- und Wunderkammern wurde die Auf- oder Ausstellung nach „arteficialia“, „antiquitaria“ und „naturalia“ entwickelt, also nach Kunst, Geschichte und Natur, den Fundamentalkategorien des bürgerlichen Weltverständnisses und Weltzuganges. Nicht von ungefähr lasse sich die heutige Museumslandschaft immer noch nach Kunst-, Geschichts- und Naturkundemuseen systematisieren.

Geschichte sei als säkulare Geschichte an die Stelle der traditionellen „Heilsgeschichte“ getreten und bis in das 19. Jahrhundert bürgerliche Emanzipationsgeschichte mit dem Anspruch gewesen, im wissenschaftlichen Nachvollzug der wirklichen Geschichte zu stehen. Die Utopie des „Paradieses auf Erden“ (als Ende der Geschichte) sei als „Versöhnung“ von Kunst, Geschichte und Natur denkbar gewesen. Der „Crash Down“ der Utopie im 19. Jahrhundert habe die Relationen von Kunst, Geschichte und Natur völlig verändert. Für Museen und Museumsdiskussion bis heute folgenreich seien das geisteswissenschaftliche Konzept der historischen Fächer und die Trennung von Ästhetik und Geschichte. Die malerische Präsentation sei bereits ein Krisensymptom. Prägnant gesagt war fortan nur noch relevant, was Werk des Geistes oder Kunst sei. Aus Gründen, deren Ausführung zu weit führten, waren Geist und Kunst nur noch als Geistes- oder Kunstgeschichte darstellbar, sowohl im Museum wie auch sonst.

Mit der „sozialgeschichtlichen Betrachtungsweise“ der siebziger Jahre waren nicht nur ein Paradigmenwechsel, sondern zugleich ein Konzeptwandel des Museums und eine geschichtstheoretische Revision verbunden. Gegenüber den anschaulichen Geschichten, die wie der Geist über dem Wasser schwebten und den unanschaulichen Geschichten, die auf der Autonomie ihrer „Gegenstandsbereiche“ und ihren Geschichten beharrten, steckte in der „sozialgeschichtlichen Betrachtungsweise“ der Anspruch, die wirkliche Geschichte einzublenden. Eben dies taten und tun die traditionellen Museumswissenschaften nicht. Symptomatisch für die Inrechnungstellung einer wirklichen Geschichte ist die Tatsache, dass der sozialgeschichtliche Ansatz sich als gegenwarts- und handlungsorientierter Ansatz verstand. Dass dieser Ansatz aus der Mode gekommen ist, könne museologisch damit erklärt werden, dass „Gesellschaft“ letztlich eben auch nur eine von Lebenswelt abstrahierende „eindimensionale“ Wissenskonstruktion sei. Insofern lege die durch die dankenswerte Polemik der Arbeitsgruppe

Präsentation und die offen gegensätzlichen Deutungen der Arbeitsgruppen ausgelöste Diskussion den Schluss nahe, dass eine Ausstellung, die aus der Mehrdimensionalität ihrer Objekte entwickelt ist, nicht einfach mit den Wissenskonstruktionen der historischen Fächer kompatibel ist, weil diese um den Preis ihrer Wissenschaftlichkeit notwendig eindimensional seien. Das sei als Problem nicht mit dem auch diskutierten Problem der Ausstellung als Veranschaulichung von Wissen zu verwechseln, das in der Tat den Eigensinn anschaulicher Überlieferung negiere und unterstelle, dass Geschichtsbilder Wissenskonstruktionen seien.

Auf der Tagung sei, das zeigten auch die Berichte der Arbeitsgruppen, das Verhältnis der Wissenschaften zur Mehrdimensionalität oder Polyvalenz der Objekte immer wieder angesprochen worden. Waidacher zum Beispiel bezeichnet die Museumswissenschaften als „Quellwissenschaften“, was ja nicht ihrer Wichtigkeit Abbruch tut, sondern sie im „System“ Museum verortet. Zu beachten ist eben, dass wissenschaftliche Aussagen immer begrenzte Aussagen sind. Wissenschaften haben eine je eigene Perspektive. Die Frage beispielsweise, was eine mittelalterliche Keramik, das Porträt eines Freiwilligen der Befreiungskriege und eine Stechuhr des späten 19. Jahrhunderts als Beispiele für die Sammlungen eines Museums miteinander verbinde, wäre aus der Perspektive der Wissenschaften und Disziplinen sehr verschieden zu beantworten: Der Geschichtstheoretiker könnte etwa sagen: Es wird unterstellt, dass sie einem raum- und zeitbezogenen menschlich - gesellschaftlichen Handlungs- und Leidenszusammenhang entstammen. Der Kulturanthropologe könnte sagen: Nichts, außer dass sie im Museum sind. Der Kunsthistoriker könnte gegebenenfalls sagen, das Porträt gehöre in ein Kunstmuseum, weil seine Bedeutung nur dort zum Tragen kommen könne, der volkskundliche Kulturhistoriker das gleiche mit ähnlicher Argumentation für die Keramik verlangen. Ersterer könnte auch sagen, alles seien ästhetische Gebilde, sich im weiteren dem Geschichtstheoretiker anschließen und

den Vorwurf der Missachtung der Kunst mit der These konterkarieren, dass nur in diesem Kontext die historische Bedeutung der Kunst anschaulich werde. Ein europäischer Ethnologe, der den erweiterten Kulturbegriff vertritt, sagt kurz und bündig: Alltagsgeschichte. Dem politischen Historiker käme das Porträt als Abbildung gelegen, auch je nach Thema die Keramik oder die Stechuhr, und er nutzt ohne schlechtes Gewissen Abbildungen der Objekte zur „Popularisierung“ seiner historischen Erzählungen.

Wenn unterstellt wird, alle reden über das Gleiche, eben nur unter verschiedenen Perspektiven, ist das unter dem Gesichtspunkt der Forschung durchaus legitim und der Konflikt, welche der Perspektiven wichtiger als andere sei, gehört zum Diskurs über die Bedeutung von Wissenschaft. Aus den einzelnen Wissenschaften heraus ist das nicht entscheidbar, auch wenn oft genug so getan wird.

Schwierig wird es, wenn alle von „Geschichte“ reden und tatsächlich jeder nur seine Perspektive meint. In Ordnung sei das, wenn Perspektive und Geschichtsbegriff vermittelt sind. In der Ausstellung stellt sich das Problem, dass mit der Wahl einer der skizzierten Perspektiven die Mehrdimensionalität des Objektes geopfert wird, aber dennoch präsent bleibt. Die ebenfalls unterschiedlichen bis widersprüchlichen Feststellungen über den Umgang mit Zeit in den Ausstellungen seien vielleicht darauf zurückzuführen, dass die Fächer, denen wir unsere Ausbildung verdanken, mit den eigenen Geschichten eine je eigene Chronologie präsentierten. Das sei auch völlig in Ordnung, weil die Chronologie sich nach der Geschichte richte und nicht umgekehrt. Das gälte auch für **die** Geschichte, die auch nur eine besondere Geschichte sei, allerdings mit dem Anspruch, der Realgeschichte oder **der** Geschichte oder der Geschichte an sich besonders nahe zu stehen. Es sei immer problematisch, Chronologien auf andere Geschichten zu übertragen. Hinsichtlich des Umgangs mit historischer Zeit in Osnabrück und Bielefeld wird ausgeführt, in Osnabrück decke sich

die innere Struktur nicht mit den fünf Räumen. In den beiden ersten Räumen werde zunächst ein breiter Mittelalter - Querschnitt geboten. Dann kommt ein wichtiges Gelenk, sehr kurz, Reformation, Gegenreformation, Westfälischer Friede, danach ein Querschnitt 17./18. Jahrhundert, dann fast nahtlos 19. Jahrhundert, in sich nicht diachron strukturiert, dann 20. Jahrhundert ‚diachron strukturiert. Zweiundzwanzig Einzelthemen seien nach unterschiedlichen chronologischen Prinzipien durchaus geschickt strukturiert, die Mischung von Struktur - Gelenk - Struktur ist sehr plausibel. In Bielefeld werde ähnlich die Vormoderne als Strukturquerschnitt geboten, dann käme ein sehr starkes Gelenk, das schon im Eröffnungsraum mit dem Dampfmaschinenenvironment vorhanden sei. Dann werde die Chronologie sehr locker. Der Besucher findet nun Einzelthemen, die in sich geschlossen sind und Einzelthemen mit geringen Querschnittcharakter.

Kasters „authentische Präsentationsweise“ und seine Neigung, sie deutlich von der Inszenierung abzusetzen, werfe weitere Fragen auf. Die Arbeitsgruppe Konstruktivität habe die Inszenierung als generelle Kategorie der historischen Ausstellung vorgeschlagen. Das ist die Aufforderung vom bisherigen Begriff Inszenierung Abschied zu nehmen, der gegen die „authentische“ und „textlastige“ Präsentation die Inszenierung setzte und den „fiktionalen“ Mitteln die besondere Veranschaulichungsleistung zuspricht.

Inszenierung wäre nach Vorschlag der Arbeitsgruppe bereits die Einbringung der Objekte in einen räumlich - zeitlichen Strukturzusammenhang, völlig unabhängig davon, wie er beschaffen ist und ob die Ausstellung weitere Mittel verwendet. Der Vorschlag wird begrüßt, weil damit eine das Medium historische Ausstellung konstituierende Kategorie identifizierbar sei, analog zum Verhältnis von Text und Erzählung. Das Eigentümliche und Unverwechselbare der Inszenierung wäre dann die Konstruktion anschaulicher historischer Bedeutungsrelationen, die die Authentizität der Dinge zur Wahrnehmung der

Geschichte vermitteln. In diesem Zusammenhang seien geläufige Metaphern kritisch zu hinterfragen, wie vor allem jene, wonach Ausstellungen „Bilder“ erzeugen würden und die Dinge oder Objekte „erzählten“. Bilder sind zweidimensional und analog, Erzählungen eindimensional und sequentiell. Die Ausstellung nutze indes die zweite und die dritte Dimension, also die Möglichkeit, im Nebeneinander Zeit analog und im Nacheinander Zeit sequentiell zu inszenieren. Bilder sind analog, haben „eine“ Zeit. Selbstgestellte Aufgabe der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts ist nicht von ungefähr das Festhalten des historisch bedeutsamen Augenblicks. Das Problem der Metapher des Geschichte „erzählenden“ Objektes liegt in der Frage, ob damit nicht genau weggeblendet wird, was die Authentizität des Objekts ausmacht, nämlich die Anschaulichkeit, die nicht erzählbar ist.

Kaster führt aus, dass ihn die Diskussion schon in der Arbeitsgruppe Konstruktivität „verwirrt“ habe, die These also, dass Osnabrück noch viel gigantischer als Bielefeld inszeniert, weil die Inszenierung des bürgerlichen Museums ironisch gebrochen nach-inszeniert werde. Er konzidiert, dass auch seine Methode der „authentischen Präsentation“ Inszenierung sei, und er müsse demzufolge die Annahme eines „relativ geringen Eingriffs“ revidieren. In der Tat ist die in Osnabrück vorgenommene Inszenierung des „bürgerlichen Geschichtsmuseums“ nicht weniger Inszenierung wie die üblichen Environments und Collagen.

Die Frage der Inszenierung sei nicht eine Frage des (zulässigen oder unzulässigen) „Eingriffs“ in das „originale“ Objekt, sondern die Grundtatsache der Ausstellung. Mit dieser Erkenntnis wirke selbst der Gedanke der Arbeitsgruppe Konstruktivität, dass wir in Ausstellungen auf der Basis wissenschaftlicher Argumente mit unseren Inszenierungen selbst „Bilder“ erschaffen, die auf eine nicht begriffliche und ganzheitliche Weise Erkenntnisse vermitteln, keineswegs mehr „radikal“. Das impliziere, dass unsere Tätigkeit zumindest ebenso eine künstlerische

wie wissenschaftliche Tätigkeit sei. Von der Kritik an der Beliebtheit der Objekte („Allerweltsobjekte“) und der mangelnden Evidenz ihre Herkunft zeigte sich Kaster „beeindruckt“. Alle Objekte stammen aus Stadt und Region. Die Tatsache allein wird offenbar weder von selbst evident, noch stellt sie sich wie selbstverständlich ein, wenn die Stadtgeschichtliche Abteilung des Kulturgeschichtlichen Museums Osnabrück besucht wird. Der Begriff der austauschbaren Allerweltsobjekte macht sehr nachdenklich, weil eben die Provenienz eindeutig sei, die Exponate also nicht „in aller Welt“, sondern in der Region Bedeutung hatten. Nachdenklich stimme auch, dass die Arbeitsgruppe Perspektivität die Qualität der Exponate wiederum positiv gewürdigt habe. Offenbar gibt es sehr unterschiedliche „Blicke“ auf gleiche Objekte, die nicht aus der Besucherperspektive zu klären seien, sondern aus der Museumsperspektive der spezialisierten Blicke. Zur Unterstellung, dass das Konzept den Besucher mit einem, vorsichtig gesagt, „freundlichen Desinteresse“ behandle, die mehrfach geäußert worden sei, verwies Kaster auf die gleichfalls erhobene Kritik, wie man in die erste Vitrine der Ausstellung eine wissenschaftliche Publikation präsentieren könne. Das Problem des Anfangs sei unglücklich gelöst, aber zum Osnabrücker Geschichtsbewusstsein, vielleicht sogar Elementarwissen gehöre unverbrüchlich Karl der Große als Stadtgründer. Die Ausstellungsentscheidung sei an dieser Stelle fraglos eine Entscheidung aus der Besucherperspektive. Kritik an fehlenden Paradigmen, auch zum Beispiel Verfolgung im 3. Reich hat zu berücksichtigen, dass keine Überlieferung mit Objektstatus vorhanden ist. Hinsichtlich einer stärkeren Präzisierung durch Texte, gab Kaster zu bedenken, dass sie von den Objekten ablenkten. Was sollen Überschriften leisten? In den konzeptionellen Vordiskussionen hat sich auch das Stadtarchiv entsprechend geäußert. Zur Kritik an fehlenden Zäsuren, fragte Kaster, wie man „Knotenpunkte“ deutlich machen solle? Jede Wand, jede Vitrine stelle eine Zäsur dar. Natürlich sei leicht einsichtig zu machen, dass eine Lehrmittelsammlung

der Geschichte in besonderer Weise der personalen Vermittlung bedürfe. Thematische Führungen könnten (müssten?) die Möglichkeiten einer solchen „Lehrmittelsammlung“ ausreizen. Kritik von Einzelbesuchern, die sich alleingelassen fühlten, weise durchaus in die Richtung auf Informationserwartungen, denen die Ausstellung nicht gerecht werde.

Über zwei Jahre sind Sonntagsführungen angeboten worden, die am Donnerstagabend wiederholt wurden. Die Resonanz war, von wenigen spektakulären Themen abgesehen, eher dürftig. Von der Reihe „Streifzüge durch das Museum“ zu je einem bestimmten Thema konzipiert, ist bisher erst einer erschienen („Vom handwerklichen Eigensinn zum industriellen Gewissen. Zur Entstehung der Industriearbeiterschaft in Osnabrück“). Weitere sollen jeweils mit einer sozialen Gruppe (im vorliegenden Fall mit dem Deutschen Gewerkschaftsbund) entwickelt und herausgegeben werden und speziell zielgruppenspezifische Interessen berücksichtigen. Es sei ein Allgemeinplatz, dass Inhalt und Arbeit des Museums der Öffentlichkeit ständig vermittelt werden muss. Das Museum hatte die Möglichkeit, durch den „Museums - tip“, der in der Samstagausgabe der hiesigen Zeitung ein Objekt des Museums beschrieb und erläuterte, für das Museum zu werben. Wir haben diesen Stress über zwei Jahre durchgehalten. Ergebnis war, dass der „Tip“ zwar gern gesammelt wurde, aber in die Ausstellung kam deshalb niemand. Bürgerbeteiligung bei der Entstehung der Ausstellung fände in der Regel durch Vertreter interessierter gesellschaftlicher Gruppen statt.

In Osnabrück waren es vor allem Mitglieder des Museums- und Kunstvereins, interessierte Politiker und Historiker des Staatsarchivs, die in einem Arbeitskreis über mehrere Jahre diskutierten. Gefahr ist, dass gesellschaftliche Gruppen (Parteien oder diesen nahestehende Vereinigungen, Kirchen und andere Interessengruppen) ihre spezielle Sicht von historischen Ereignissen oder ihre Geschichtsbilder in der Ausstellung wiederfinden wollen und dies mit

politischem Druck durchzusetzen suchen. Das führt in letzter Konsequenz zu „Geschichten“ statt Geschichte. Deshalb ist „Offenheit“ in Hinsicht auf die uneingeschränkte Freiheit des einzelnen Besuchers im Umgang mit den Objekten unumgänglich und wichtig. Es gibt kein „hermetisches“, geschichtsphilosophisches oder didaktisches Konzept, mit dem der Besucher auf ein Geschichtsbild oder einen bestimmten Umgang mit den Dingen festgelegt wird. Abschließend meinte Kaster, die Tendenz, die Diskussion der Präsentationsweise ausschließlich unter dem Gesichtspunkt der „modernen“ Präsentation zu führen, resultiere in der Uniformierung und Austauschbarkeit stadthistorischer Ausstellungen.

Politiker forderten aus kulturpolitischen Imagegründen für ihr Museum das gleiche Ausstellungsstyling wie sie es in anderen Städten als „zeitgemäß“ gesehen hätten, weil sie fürchten, sonst kulturell und fremdenverkehrsmäßig nicht mehr konkurrenzfähig zu sein.

In der weiteren Diskussion wurde ausgeführt, hinsichtlich des Diktums „Allerweltsobjekte“ sei deutlich zu machen, ob es sich um eine ästhetische Kritik handele, oder ob gemeint sei, die Objekte wirkten wie Allerweltsobjekte, weil die Ausstellung die Provenienz nicht prägnant verdeutliche. Wenn man durch die stadthistorische Ausstellung gehe, „vergessen“ habe, in welcher Stadt man sei, sich „weigert“ auch nur einen Text zu lesen und sich nach Abschluss des Rundganges frage: „Wo bin ich?“, dann wisse man, man ist in einer ehemaligen Bischofsstadt, die zu einer Industriestadt geworden ist. Bielefeld käme deutlich besser weg. Die Diskussion hob hervor, dass die Osnabrücker Präsentation Texte nicht verachte. Wahrscheinlich gäbe es mehr Text als zum Beispiel in Bielefeld. Kastens Widerspruch meint offenbar nur bestimmte Textsorten, die in der kommentierenden Präsentation einen hohen Stellenwert hätten, neben Überschriften eben großformatige und die Ästhetik der Präsentation bestimmende kommentierende Texte, die in der Tat den Rang des Wissens monumentierten. Die dezi-

dierte Auffassung, Text würde von den Objekten ablenken, gehöre indes auch in die Rubrik: Jeder backt sich sein Publikum selbst. Auch an diesem Punkt gäbe es in der empirischen Besucherforschung widersprechende Feststellungen. Wenn Text erst einmal formal als Medium verstanden werde, also unabhängig von seiner Funktion (Legende, Gruppentext, Headline) sei es schon interessant, dass keine Museumsausstellung ohne das Wissensmedium Text auskomme. Die Legenden in Kunstmuseen sind Text. In der Theorie der ästhetischen Präsentationsweise komme er nicht vor und deren Diktum, dass alles zu unterbleiben habe, was den Blick auf das Kunstwerk verstelle, irritiere oder sonst beeinflusse, sei beim Museumsbesuch in der körperlichen Gymnastik erfahrbar, die notwendig ist, um die tiefgehenden oder auf transparentes Material gedruckten Texte entziffern zu können. Warum die raffiniertesten Versuche, Text zu verstecken, anstatt ihn einfach wegzulassen? Die Texte sind Konzession an das Publikum. Die fraglos kleinformatigen Texte der Osnabrücker Ausstellung stellten in dieser Perspektive eine geradezu ungeheure ästhetische Ablenkung von den Objekten da. Zu konzedieren sei, dass die Präsentation von Text keinen Zweifel am Primat der Anschaulichkeit lasse. Textpräsentation und die ausstellungsstrategische oder argumentative Funktion von Text seien nicht das gleiche. Interessant sei, dass auch hier Arbeitsgruppen zu einander widersprechenden Auffassungen gekommen seien. Die Arbeitsgruppe Historische Zeit hat festgestellt, das Konzept der Ausstellung sei textorientiert und danach seien die Objekte angeordnet, die Arbeitsgruppe Perspektivität dagegen sagt, die Texte folgten der aus der Mehrdimensionalität der Objekte entwickelten Struktur der Ausstellung. Beides kann nicht Konstruktionsprinzip einer Ausstellung sein.

Hinsichtlich der Historiker - Ausstellung gibt es die Anekdote, wonach der für das Projekt federführende Historiker ein ziegelsteindickes wissenschaftliches Manuskript auf den Tisch legt und verkündet, das, was in diesem Text dargestellt sei, sei ausstellungs-

mäßig umzusetzen. Das bedeutet konstruktiv Textorientierung oder Veranschaulichung einer der anschaulichen Überlieferung medial fremden Geschichte. Im umgekehrten, dem Museum zweifellos gemäßen Fall, ist Text als Ausstellungsmedium konstruktiv kognitives Medium der „Verarbeitung“ der anschaulichen Wirklichkeit der Ausstellung. Als Exponate sind die Objekte „Argument“, nicht „Beleg“. Die Forderung, dass die Ausstellung „nachvollziehbar“ sein müsse und nicht Wahrheiten „monumentieren“ dürfe, ist, wenn überhaupt, wohl nur in dieser Relation zur empirischen Präsenz der Dinge und ihrer Inszenierung erfüllbar. Problem des Museums als Institution sei an erster Stelle, dass jede Veranschaulichungsstrategie, die die Geschichte nicht aus der anschaulichen Überlieferung entwickelt, das Museum zur Agentur des Aufspürens „geeigneter“ Objekte verfälscht. Wissenschaftlich und museologisch sei das nicht legitimierbar. Dass es dennoch möglich sei, sei eine Frage gesellschaftlicher, kulturpolitischer und wissenschaftlicher Definitionsmacht. Das oben angesprochene „dicke“ Manuskript könne durchaus hilfreich oder gar unverzichtbar sein, die fachhistorische Angemessenheit von Ausstellungsentscheidungen zu reflektieren. Das sei indes etwas anderes als beispielsweise die Kritik, die Ausstellung verfehle „die“ Geschichte oder sei (in diesem Sinne) historisch falsch. Eine solche Einlassung zeige nur, dass der Kritiker „seine“ Geschichte für die einzig wichtige und deshalb richtige Geschichte halte.

Im folgenden konzentrierte sich die Diskussion auf die mit der Unterscheidung von Wissen und Sehen angesprochenen weiteren Probleme und Zusammenhänge. „Anschaulichkeit“ hat in der Didaktik der Geschichte einen letztlich nur propädeutischen Stellenwert. Geschichtsbilder hätten wohl immer einen rationalen Kern, rational in dem Sinne, dass ihr Kern oder Prinzip, also das, was als Bewegungsprinzip modelliert ist, unanschaulich ist. Aus der Ausstellungsdiskussion ist die Frontstellung Rationalität versus sinnlicher Erfahrung in Erinnerung, die das Museum im Grundkonflikt unserer Zivilisation

oder Kultur so oder so zu verorten sucht. Wichtig sei an erster Stelle immer, auch weitreichende Theorien nicht mit der lebensweltlichen Wirklichkeit zu verwechseln, unabhängig davon, dass Wissenschaft(en) und Lebenswelt nicht gegeneinander separiert sind. Zum anderen ist von Belang, dass Theorien und Erklärungsmodelle immer eine historische Dimension haben, einmal weil sie unter bestimmten Bedingungen in der Vergangenheit entstanden sind und zum zweiten, weil sie hinsichtlich der Lösung der diagnostizierten Probleme mit Zukunft rechnen.

Es spricht einiges dafür, die wissenschaftlichen und museologischen Kontroversen um Wissen, Anschauung, Vernunft, Rationalität und sinnlicher Erfahrung als Ausdruck lebensweltlich nicht entschiedener Konflikte zu interpretieren. Hinsichtlich der von der Ausstellung anzubietenden Rezeptionsweise wäre es dann konsequent, die „Versöhnbarkeit“ der verschiedenen Zugänge zur Welt zu antizipieren. Dafür gibt es eine recht alte, zwischenzeitlich aus der Mode gekommene Kategorie, nämlich die des „Bewusstseins“. Die gegenläufigen Feststellungen der Arbeitsgruppen Präsentation und Perspektivität, Wirrwarr versus konsequente Interpretation, hätte auch deshalb ihren Reiz, weil sie offenkundig Folge unterschiedlicher Blickwinkel seien. Die eine Arbeitsgruppe hätte sich mit dem „Umgang“ mit den Objekten beschäftigt und wäre sozusagen von Objekt zu Objekt vorgegangen, die andere hätte das Augenmerk wohl eher auf die Präsentation als konsequente Gestaltung gerichtet. Die Interpretation ist fraglos die im engeren Sinne wissenschaftliche Arbeitsleistung. Wenn unterstellt wird, dass Inszenierung die zentrale Ausstellungskategorie ist und alles, was wir ausstellungsmäßig treiben, Inszenierung ist, dann lässt sich schon fragen, weshalb Folge einer konsequenten Interpretation nicht eine konsequente Inszenierung ist. Provokativ gefragt: Ist Wirrwarr Folge einer konsequenten Interpretation, das heißt also Entwicklung der Ausstellung aus der Mehrdimensionalität der Objekte, und wenn ja, weshalb? Eine mögliche Antwort, die in der Diskussion schon

angedeutet worden ist und ironischerweise für unser Publikum genauso gilt wie für uns, wäre: Der Eindruck des Wirrwarrs ergibt sich, weil „Ordnungsvorstellungen“, die wir „im Kopf“ mitbringen und auf die Ausstellung projizieren, von der Ausstellung nicht zurückgespiegelt werden. Das würde bedeuten, dass wir uns gleichsam unbelastet durch uns selbst auf Ausstellungen einzulassen haben. In der weiteren Diskussion wurde betont, dass mit der grundsätzlichen Unterscheidung von Interpretation und Inszenierung zugleich die wissenschaftliche Arbeitsleistung und die besondere Form der Darstellung deutlich würden. Die Frage, ob die Beziehung zwischen beiden modellhaft nach Wissenschaft und Kunst gesehen werden kann, blieb umstritten. So wurde geltend gemacht, dass die Kunst sich als autonome „Sinnprovinz“ verstehe und das Verlangen, wissenschaftliche Ergebnisse umzusetzen, dem Künstler letztlich zumute, sich als Künstler aufzugeben.

Kasters Rede von der Topologie der Ausstellungweise vielleicht den Weg, wenn man unter Topologie grundsätzlich verstehe, dass jedem Exponat ein Platz oder Ort zugewiesen werde und der Platz oder Ort des Exponats nicht zufällig, sondern Ergebnis einer interpretatorischen Leistung ist. Topologie meint also nicht allein Reihung, sondern individualisierende Positionierung, bestimmte Nachbarschaft, synchrone oder diachrone, perspektivische oder serielle Aufstellung. Es liegt auf der Hand, dass so zugleich der Weg durch die Ausstellung strukturiert wird. Vergleichbar der Rolle der Chronologie habe auch der Gang durch die Ausstellung der Geschichte zu folgen und nicht umgekehrt. Die so verstandene Topologie ist die Vorgabe an die Gestaltung. Damit könnte es möglich sein, die wissenschaftliche Angemessenheit der Ausstellung unabhängig vom Design zu diskutieren. Oder andersherum: Das Design kann nicht mehr der tatsächliche Interpretator dessen sein, was als Geschichte wahrnehmbar werden soll. Hinsichtlich des „Modernisierungskonfliktes“ (Aktualität versus Uniformität) sei dann wenigstens unterscheidbar, ob Modernisierung gebo-



ten sei, weil die „Geschichte gleichsam die Gegenwart überholt habe“ und neue Fragen wichtig werden oder das Design nicht mehr den Ansprüchen genügt.

Theoretisch hat auch die Ausstellungsgestaltung so individuell zu sein, wie die Geschichte, die mit der Inszenierung der Objekte zur Darstellung kommt.

## Zusammenfassung

Neue Ausstellungskonzepte, die Reflexion des Museums als Bildungseinrichtung und der Paradigmenwandel der historischen Wissenschaften in der alten Bundesrepublik der 70er Jahre focusierten merkwürdig genug im historischen oder Stadtmuseum. Merkwürdig deshalb, weil diese Museen mit ihrer Verpflichtung auf Regionalität, auf Lokalhistorisches, Heimat und Tradition traditionell die „verstaubte“ Nische der Museumslandschaft bildeten.

Der Avantgardecharakter, den der Museumstyp in der Wahrnehmung der Öffentlichkeit und in kulturpolitischen Strategien „urplötzlich“ erhielt, hatte Geschichte zum Stichwort. Den Museen ist das auf der einen Seite gut bekommen: Professionalisierung, Museumspädagogik als Vermittlungswissenschaft und der Schub an Museumsneugründungen oder Revitalisierungen sind ebenso wie die heftig umstrittenen „großen“ historischen Ausstellungen der achtziger Jahre gleichwohl Ausdruck des „neuen“ Interesses an Geschichte. Die Ausstellung als neue (und bis dahin aus welchen Gründen auch immer abgelehnte) Darstellungsform von Geschichte hat die Zahl der Museumswissenschaften vermehrt, interessante Wege initiiert, zugleich indes die traditionelle Konkurrenz unter den Museumswissenschaften um Geschichte im Museum nicht beendet, sondern mit den je eigenen Perspektiven der historischen Fächern den Problemhorizont, ob und wie das Ausstellen von Geschichte möglich ist, insgesamt beträchtlich

erweitert. Unterschiedliche Standpunkte, konkurrierende methodische Ansätze, differierendes Verständnis von Wissenschaft, unterschiedliche lebensweltliche Relevanz, unterschiedliche „Geschichtsbilder“ sind nicht das Problem. Das gehört zum Alltag der scientific community. Problem ist, dass das Museum als Institution eben nicht unverwechselbar zur scientific community gehört. Die Ausstellung als Strukturelement des Museums hat einen doppelten Charakter. Sie ist einmal in die museologisch unverzichtbare Einheit von Sammeln, Forschen und Ausstellen eingebunden, und sie ist zugleich „Forum“, soll heißen Ort eines „allgemein Bedeutsamen“ ohne dezidierte Zugangsbeschränkungen. Der wissenschaftliche Charakter des Museums ist implizit zugangsbeschränkend. Deshalb gibt es die Museumspädagogik, und es ist kein Zufall, sondern Phänomen gerade unserer Museumsgeschichte, dass Geschichte als (vermeintlich) neues Leitparadigma und Museumspädagogik zeitgleich in die Museumswelt kamen.

Geschichte meint gemeinhin in erster Linie Wissen, als Wissenschaft ist Pädagogik Vermittlungswissenschaft. Systematisch gesehen ist sie die Instanz, deren Leistung darin besteht, die impliziten Zugangsbeschränkungen zu relativieren, um auf diese Weise den „Forum“-Charakter des Museums und den wissenschaftlichen Charakter des Museums zugleich zu wahren. Der angesprochene Problem- und Konflikthorizont wirkt sich in der Museumslandschaft im Nebeneinander unterschiedlicher und

widersprüchlicher Ansätze und Konzepte aus, denen allein der Anspruch gemein ist, Geschichte auszustellen.

Die Konkurrenz der Museumswissenschaften wird so zur Konkurrenz der Museen um Geschichte und Geschichten. Der gemeinsame Anspruch, der tatsächlich nichts anderes widerspiegelt als die Konkurrenz um allgemeine Deutungskompetenz und Bedeutung, wird dem „Forum“ - Charakter des Museums nur noch formal gerecht, tatsächlich schlagen die ungelösten Probleme der Fachwissenschaften auf die Ausstellung durch. Thema und Programm des Fachgruppentages reagierten auch auf die Erfahrung der 90er Jahre. Diskussionen über historische Ausstellungen sind Ritual des Austausches längst bekannter Positionen geworden. Insofern war die Skepsis gegenüber dem Tagungsthema gerechtfertigt. Die Vorbereitung der Tagung hatte zu beachten, dass nicht bereits mit Thema und Programm ausgefahrene Pfade anvisiert wurden.

Auch die Form der Tagung hatte sicherzustellen, dass die selbst bei einem mit der Bielefelder und der Osnabrücker Ausstellung gegebenen, für alle gleichen empirischen Ansatz zu erwartenden Widersprüche und Meinungsverschiedenheiten gleichberechtigt diskutiert werden konnten. Das Diskussionsprotokoll belegt ein beträchtliches Stück an Vermittlungarbeit. Als Ergebnis des Fachgruppentages ist die Identifizierung des theoretischen Kerns des Problems „Geschichte sehen“ festzuhalten. Er fixiert, was das Publikum „inhaltlich“ erwarten kann.

Die oberste Leitkategorie des Museums muss demnach anschaulich, als „Vergegenständlichung“ (Forschungs- und Vermittlungsgegenstand) tragfähig und von allgemeiner Bedeutung sein. Zugleich muss sie dem Grundverständnis des Museums als „Ort des Authentischen“ genügen. Deshalb wird „Lebenswelt“ vorgeschlagen. Entscheidend für die Frage „Geschichte sehen“ ist die Vermittlung der Mehrdimensionalität der Objekte und ihrer wissenschaftlichen Polyvalenz (realhistorischen Bedeutung) zur räumlich - zeitlichen Perspektive der Ausstellung. Im Ergebnis bedeutet dieser Schritt „Inszenierung“. Dies ist zugleich ausschlaggebend für die besondere Konstruktivität des Mediums historische Ausstellung. Die Präsentation ist als „Vergegenwärtigung“ das, was gewöhnlich Umsetzung genannt wird. Insofern hat sie dem wissenschaftlichen Konzept der Inszenierung zu folgen und ist zugleich autonom in der Wahl der Mittel. Für die stadt- und heimatgeschichtlichen Museen ist der status quo auch deshalb nicht einfach, weil eine kontinuierliche und reflexive Ausstellungstätigkeit konsistente und konsensfähige museologische Konzepte verlangt. Nicht von ungefähr stellt sich das Problem verschärft in fachwissenschaftlich und pädagogisch professionalisierten Museen. Museum, Geschichte und Ausstellung sind die „Eckpunkte“, die den Museumsbesuch motivieren und die Erwartungen des Publikums bestimmen. Die Museen sind gehalten, die „Versprechungen“ des „Geschichte Sehens“, die in die kategorialen „Eckpunkte“ eingebunden sind, einzulösen. Sie bestimmen die Erwartungen des Publikums.