

2001 – „Die Ausstellung als Medium“ Resümee, Vorträge, Statements

Fachgruppentag Halle a.d. Saale

3.–5. November 2001

Teilnehmerinnen und Teilnehmer, Resümee, Vorträge, Statements

Teilnehmerinnen und Teilnehmer

Jutta Barthel, Stadtmuseum, Bahnhofstraße 53, 04688 Mutschen, Dr. Tobias Böhm, Stadtmuseum, Poststraße 13–14, 10178 Berlin, Dirk Brassel, Stadtmuseum, Am Markt 5, 33034 Brakel, Thorsten Buchholz, Bismarck-Museum, Bismarckstraße 2, 39524 Schönhausen / Elbe, Béatrice Busjan, Stadtgeschichtliches Museum, Schweinsbrücke 8, 23966 Wismar, Christine Credé-Rehberg, Stadtgeschichtsmuseum, Großer Moor 38, 19055 Schwerin, Norbert Credé, Stadtgeschichtsmuseum, Großer Moor 38, 19055 Schwerin, Dr. Ulrike Evers, Kreismuseum, Stederdorfer Straße 17, 31224 Peine, Dr. Kirsten Fast, Stadtmuseum, Hafemarkt 7, 73728 Esslingen, Dr. Cornelia Foerster, Historische Museen, Ravensberger Park 2, 33607 Bielefeld, Gerlinde Fritzsche, Museum, An der Mauer 2–4, 04552 Borna, Lothar Gebertsheim, Deutsches Maler- und Lackierermuseum, Wogemannsburg 22, 22457 Hamburg, Romana Geißler, Städtisches Zentrum für Geschichte und Kunst, Poppitzer Platz 3, 01589 Riesa, Joachim Germann, Deutsches Maler- und Lackierermuseum, Wogemannsburg 22, 22457 Hamburg, Christine Hannemann, Museum Schloß Hartenfels, Schloßstraße 27, 04860 Torgau, Thorsten Heese, Kulturgeschichtliches Museum, Lotter Straße 2, 49078 Osnabrück, Dr. Eva Heller-Karneth, Museum, Ernst-Ludwig-Straße 52, 55232 Alzey, Dr. Christian Hirte, Museumsverband Brandenburg, Schloßstraße 1, 14467 Potsdam, Falko Hohensee, Kreisagrarmuseum, Rambower Weg, 23972 Dorf Mecklenburg, Gabriele Kämpfner, Museum, An der Mauer 2–4, 04552 Borna, Dr. Rainer Karneth, Museum, Ernst-Ludwig-Straße 52, 55232 Alzey, Juliane Keil, Kreismuseum, An den Erbsländern 5, 14712 Rathenow, Steffen Krestin, Stadtmuseum, Spreestraße 10 a, 03050 Cottbus, Dr. Henriette Kühl, Landesmuseum, Festung Ehrenbreitstein, 56077 Koblenz, Sonja Langkafel, Goethestraße 49, 32049 Herford, Petra Larass M.A., Franckesche Stiftungen, Franckeplatz 1 Haus 37, 06110 Halle, Rolf Maraszeky, Landesmuseum für Vorgeschichte, Halle, Dr. Martin Müller, Stadtmuseum, Heinrichstraße 2, 07545 Gera, Dr. Thomas J. Müller-Bahlke, Franckesche Stiftungen, Franckeplatz 1 Haus 37, 06110 Halle, Dr. Olaf Mußmann, Universität Hannover, Davenstedter Straße 3 30449 Hannover, Elke Neu, Saarländischer Museumsverband, Lixweiler Straße 5, 66564 Ottweiler, Erik Neumann, Stadtmuseum Christian Wolff Haus, Große Märkerstraße 10, 06108 Halle, Marita Pesenecker, Kreismuseum, Paul-Gerhard-Straße 43, 04668 Grimma, Gerhard F. Philipp, Museum des Landkreises Osnabrück, Stifftorf 4, 49593 Bersenbrück, Maritta Prätzel, Städtisches Zentrum für Geschichte und Kunst, Poppitzer Platz 3, 01589 Riesa, Dr. Peter Pretsch, Stadtmuseum, Karlstraße 10, 76133 Karlsruhe, Rainer Raber, Saarländischer Museumsverband, Lixweiler Straße 5, 66564 Ottweiler, Dr. Rolf Rehberg, Stadt- und Brauereimuseum, Magazinplatz 8, 16928 Pritzwalk, Friedrich Reichert, Sächsischer Museumsbund, Wilsdruffer Straße 2, 01067 Dresden, Dr. Volker Rodekamp, Stadtgeschichtliches Museum, Markt 1, 04109 Leipzig, Jürgen Scheffler, Städtisches Museum, 32655 Lemgo, Elmar Scheuren, Siebengebirgsmuseum, Kellerstraße 16, 53639 Königswinter, Peter Schmerenbeck, Schloßmuseum,

Schloß Jever, 26441 Jever, Jana Scholze, Jessnerstraße 31, 10427 Berlin, Martina Schröder, Heimatmuseum, Oberamteistraße 32, 72764 Reutlingen, Kerstin Schumann, Solingen, Dr. Thomas Schwark, Historisches Museum, Pferdestraße 6, 30159 Hannover, Dr. Gesa Snell, Museum, Osterstraße 9, 31785 Hameln, Dr. Jürgen Steen, Historisches Museum, Saalgasse 19, 60311 Frankfurt am Main, Dr. Steffen Stuth, Kulturhistorisches Museum, Klosterhof, 18055 Rostock, Judith Vater, Museum, Breiter Gang, 39340 Haldensleben, Dr. Rolf Voß, Regionalmuseum, Treptower Straße 38, 17033 Neubrandenburg, Dr. Markus Walz, FB Buch und Museum HTWK Leipzig, Postfach 300066, 04251 Leipzig, Steffen Wamstedt, Stadt- und Brauereimuseum, Magazinplatz 8, 16928 Pritzwalk, Heiko Weber, Museum Alte Pfarrhäuser, Kirchberg 3, 09648 Mittweida, Bernd Werner, Stadtmuseum Christian Wolff Haus, Große Märkerstraße 10, 06108 Halle, Cornelia Zimmermann, Stadtmuseum Christian Wolff Haus, Große Märkerstraße 10, 06108 Halle

Statements Norbert Credé, Cornelia Foerster, Steffen Krestin, Thomas Schwark, Jürgen Steen
Stadtmuseum Halle

Resümee

Die Dauerausstellung als „begehbare Bilderbuch“

Bernd Werner, Cornelia Zimmermann und Erik Neumann

Zur Dauerausstellung des Stadtmuseums Halle referierten unter dem Titel „Die Dauerausstellung als „begehbare Bilderbuch“ Leiter und Mitarbeiter des Stadtmuseums. Die Ausstellung versteht sich als „multimedial“. Sie verwendet gleichrangig „authentische“ Objekte, Nachbildungen und Replikate, Figurinen, Reproduktionen, moderne Historienmalerei, inszenierte Ensembles und erzählende Texte. Die Objektlegenden verzichten auf Informationen zum Status, zur Zeitstellung oder zur Herkunft. Auch die Nennung von Inventarnummern wird konsequent vermieden. Die inszenatorische Betonung durch Licht oder Vitrinenwahl ist an der Themenstruktur und der bestimmten Themen zugesprochenen Bedeutung, wie zum Beispiel Recht oder Religion im Mittelalter, orientiert. So sucht die Inszenierung die Bedeutung mittelalterlicher Heiligenverehrung völlig unabhängig davon „nachempfindbar“ zu machen, ob die Objekte jemals Gegenstand solcher Verehrung gewesen oder nur moderne Replikate sind. Der Wert der Replikate erweist sich vor allem in ihrer „Benutzbarkeit“, da konservatorische Vorbehalte entfallen. Beispielhaft dafür ist der Nachbau eines Foltergeräts, auf das sich der Besucher „setzen“ kann, um so die Methoden zeitgenössischer Rechtsfindung gleichsam „hautnah“ nacherleben zu können. Solche Angebote würden vor allem von Schulklassen dankbar angenommen.

Der medienneutrale Zugriff auf Bildüberlieferungen weit über Halle hinaus und die Neuproduktion von Bildern (als historisierende Gemälde) und Exponaten (als Replikationen) wird als „Notbehelf“ fehlender Überlieferung verstanden. Die „Multimedialität“ legitimiert sich durch das Ausstellungsziel, die „Veranschaulichung“ der Stadtgeschichte. Die Ausstellung hat eine thematische Struktur, die der („erzählten“) Stadtgeschichte entnommen ist. Stadtgeschichtliche Bedeutung ist an erster Stelle aus der Bedeutung in regionalen und überregionalen Prozessen abgeleitet. Dabei ist es relativ unerheblich, ob die Stadt Akteur oder „Opfer“ ist. Stadtgeschichte ist in ihren epochalen Paradigmen unterschiedlich festgelegt, im Mittelalter Recht und Religion, in der frühen Neuzeit Reformation, im 19. Jahrhundert Industrielle Revolution und im 20. Jahrhundert das Politische System.

Die räumliche Anordnung der Themen legt die Topografie der Exponate fest. Oberste Darstellungsebene der Themenstruktur sind die stichwortartigen Head – Lines. Ihnen wiederum sind erzählende Texte zugeordnet, die in keinem Vermittlungsanspruch gegenüber den Exponaten (im Sinne von Wissen zu den Objekten) stehen. Die Objektlegenden, die in der Museumsgeschichte des 20. Jahrhunderts zur Darstellungsebene der wissenschaftlich gesicherten Objektdaten geworden sind, belassen es im Allgemeinen bei der Mitteilung der Bezeichnung oder der Nennung eines zum Beispiel druckgrafisch oder fotografisch dargestellten Ereignisses. Multimedialität ist quer durch alle Ausstellungsepochen allein durch Möglichkeiten des Mediengebrauchs der Gegenwart begrenzt. Das heißt unter anderem auch, daß die den Medien eigene Historizität für das Konzept belanglos ist. Strukturbildend für die Wahrnehmung der Ausstellung ist der konzeptionelle Verzicht auf die Unterscheidung zwischen „authentischen“ Zeugnissen und „Medien“. Zwischen Exponat und Dokumentation wird ausstellungstopografisch nicht unterscheiden. Auch authentische Zeugnisse sind nur Medien unter anderen Medien. Im hierarchischen Aufbau der „Information“ besetzen die dreidimensionalen Zeugnisse im Allgemeinen die untere Ebene und sind ohne Zäsuren in der Architektur und im Design in den medialen Kontext gestellt oder gehängt. Die oberste Ebene der Information besetzen die Head – Lines, die mittlere Ebene die erzählenden Texte. Die „multimediale“ Ausstellung veranschaulicht so die Geschichte der Stadt. Ihr Konzept legitimiert sich aus dem didaktisch motivierten Ziel, Stadtgeschichte zu popularisieren.

Statement **Medienabhängigkeit historischer Forschung**

Die Medienabhängigkeit historischer Forschung wird schlagartig klar, wenn wir an die übliche Einteilung in Vor- und Frühgeschichte und die spätere Geschichte denken, die offenbar erst die „richtige“ ist.

Kriterium für die Abgrenzung ist das Vorhandensein einer schriftlichen Überlieferung. Die Schriftlichkeit kennzeichnet eine Hochkultur! Ohne Schrift sind die Menschen Primitivlinge und haben ihre Möglichkeiten noch nicht voll entwickelt.

Ist diese Grundannahme unserer hiesigen Zivilisation die Ursache für eine Hierarchie der Quellen, der Überlieferung in Texte und Dinge? Die alte klassische Historiographie unterschied zwischen Traditionen, die für die Nachwelt bestimmt waren (z.B. Urkunden) und Überresten, die quasi unbeabsichtigt erhalten blieben und als Quelle dienen können (z.B. Kleider oder Hausrat). Aber sind nicht die Kathedralen auch für die Nachgeborenen gebaut worden? Sind nicht die unbeabsichtigten Quellen die mehr authentischen Zeugnisse vergangener Wirklichkeit?

Da es neben der Geschichtswissenschaft eine Archäologie, eine Vor- und Frühgeschichte, eine Volkskunde, eine Ethnologie und eine Anthropologie gibt, die ebenfalls als Wissenschaften für bestimmte Felder oder Quellen oder Materialien zuständig sind, scheint es eine offenbar pragmatische Einteilung bzw. Unterscheidung zu geben.

Vielleicht beruht diese Einteilung auf der Erkenntnis, dass unterschiedliche Quellen unterschiedliche Konzepte und Methoden zu ihrer Erforschung verlangen. Dass die einen Quellen einen „besseren“ Zugang zur Welt (zum Erklären und Verstehen der Welt) vermitteln als die anderen, ist damit noch nicht behauptet, ist aber für viele Wissenschaftler wohl eine Voraussetzung ihrer Fächerwahl. Es stellt sich die Frage nach den Kriterien für eine solche Entscheidung. Hans-Ulrich Wehler hat unlängst das Relevanz– Kriterium wieder nach vorn gebracht (auch gegen postmoderne Beliebigkeit).

Innerhalb derselben scientific community wird man sich schnell darüber verständigen können, was relevant ist und was nicht, aber außerhalb? Außerhalb kommt es auf die Frage des „Standpunktes“ und des „Erkenntnisinteresses“ an, dann kann alles wichtig werden, auch die Geschichte des Fingerhutes.

Das stadt- und heimatgeschichtliche Museum zielt bekanntlich auf die Totalität menschlichen Lebens (in Raum und Zeit) mit der Leitfrage, warum und wie ist die Stadt so geworden wie sie heute ist (oder erscheint). Von daher bemißt sich die Aussagekraft und Bedeutung einzelner Quellen, sei es eine Stadtrechtsurkunde, ein Hausgrundriss, ein „Kunstwerk“ oder ein Wintermantel. Es scheint deshalb nicht geboten, im stadt- und heimatgeschichtlichen Museum eine Quellenpurismus zu pflegen, allerdings muss der Besucher die Geschichte durch Anschauung erkennen können, der berühmte rote Faden muss im Kopfe des Betrachters entstehen, sonst bleibt die Präsentation ein Nebeneinander von Relikten der Geschichte. Auch wenn wir davon ausgehen, dass der realen Geschichte keine Steuerungs- und Ordnungskriterien zugrunde liegen, so kommen wir in der musealen Darbietung wohl nicht umhin, solche anzuwenden: Geschichte wird hier unmittelbar als Konstruktion sichtbar.

All dies erklärt und begründet keineswegs die Dominanz der schriftlichen Quellen für unser Geschichtsbild. Inzwischen scheint mir, diese Dominanz beruht nicht auf einer überlegenen Aussagekraft der Texte, sondern auf einer schlichten Konvention. Wissenschaftler im Museum und anderswo, aber auch Politiker als Produzenten von Archivgut lernen von Kindesbeinen den Umgang mit Worten und Texten als vorrangiges Kommunikationsinstrument über Räume und Zeiten. So wird der philologische Scharfsinn und die elaborierte Quellenkritik verständlich, welche die Textexegese seit Jahrhunderten anbietet.

Ich habe den Satz „Quod non est in actis, non est in mundo“ immer im Sinne einer rationalen Verwaltung des 18./19. Jahrhunderts verstanden: was nicht in den Akten ist, kann nicht (vor Gericht) verwendet werden und ist deshalb wie nicht vorhanden, zumindest irrelevant, aber dennoch ist es natürlich da, und darin liegt wohl eine leise Ironie des Autors, der wusste, dass es eine Welt außerhalb der Akten gibt. Dass die unterschiedlichen Quellen einschließlich der Kunst sich gegenseitig als Hilfsmittel, Ergänzungen, Relativierungen und Korrekturen dienen, ist in Ordnung. Vielleicht läßt sich dann als Museumswissenschaftler/in damit leben, dass die Dinge „stumm“ sind und wirklich „nur zeigen“.

Jedoch die Besucher wollen im stadt- und heimatgeschichtlichen Museum die ganze Geschichte, nicht nur die Geschichte im Spiegel der Dinge oder der Urkunden.

Statement **Die Medienabhängigkeit historischer Ausstellung und die Sammlung als Medium**

Kommunikationstheoretisch ist ein Medium der Träger von Informationen, die in einer konkreten Situation von einem Kommunikationsteilnehmer einem anderen vermittelt (gesendet) wird. Museale Kommunikation beschreibt formal die Beziehung zwischen Objekt, Publikum und Museum, inhaltlich die kontextgebundene Vermittlung von Wissen über Dinge und/oder Zeiten mittels musealisierter Gegenstände. Das Medium ist Träger von Informationen mit dem Ziel, diese zu vermitteln. Für das Gelingen von Kommunikation müssen bestimmte Maxime beachtet werden:

- Quantität: (so viel wie nötig, so wenig wie möglich) Qualität (Wahrhaftigkeit) Relevanz (nur das für das Ziel der Kommunikation wesentliche vermitteln) Ausdruck (Verständlichkeit, Präzision usw.)

Die traditionelle Form der Vermittlung von Geschichte ist die Darstellung vergangener Ereignisse, Entwicklungen oder Zustände in mündlicher oder schriftlicher Form, das „narrative Prinzip“. Darauf beruht gleichfalls das Prinzip wissenschaftlicher Vermittlung von Geschichte, das als Interpretation schriftlicher Hinterlassenschaften vergangener Zeiten (Archivgut) ebenfalls die schriftliche Form, das Medium Text, bevorzugt, teilweise nur diesem Medium Wissenschaftlichkeit zuspricht.

Zum einen trägt dazu unter anderem bei, daß das Medium Text seit der Alphabetisierung der Gesellschaft zur Medienkompetenz nahezu jedes Menschen gehört, zum anderen die besonderen Eigenschaft des Textes, selbsterklärend sein zu können.

Die narrative Form der Geschichtsvermittlung suggeriert eine abgeschlossene, Vollständigkeit erreichende Darstellung, nicht nur weil ihr eine quasi unendlich größere Quellenfülle zur Verfügung steht als etwa einer Ausstellung, sondern vor allem wegen der Möglichkeiten einer dichten, umfassend erscheinenden und geschlossenen Darstellung. Insofern können Texte ohne weitere mediale Zugaben (z.B. Bilder) die Maximen der Kommunikation optimal erfüllen. Neben der relativen Dichte der Überlieferung von Schriftgut als Quellenmaterial begründet dies die Dominanz des Narrativen in der historischen Darstellung.

Die historische Ausstellung im Museum steht als Form der Vermittlung von Geschichte auf einer breiteren Grundlage als die narrative, da ihre neben dem Wissen aus der schriftlichen Darstellung von Geschichte die Überlieferung von Sachgütern zur Verfügung steht. Das authentische Objekt bestimmt die Besonderheit der musealen Kommunikation und unterscheidet sie von allen anderen Arten der Vermittlung von Geschichte. Da jedes Medium der Text wie das Objekt Informationen in unterschiedlichen Graden verschlüsselt transportiert, bedarf das Verstehen/die Interpretation jeweils anderer Fertigkeiten beim Empfänger, also unterschiedlicher Medienkompetenz.

Die historische Ausstellung zeichnet sich gegenüber narrativer Geschichtsdarstellung vor allem durch zwei Merkmale aus, welche die Einzigartigkeit musealer Vermittlung unterstreichen:

- die Zufälligkeit der Überlieferung und der fragmentarische Charakter der Objekte bzw. Objektzusammenstellung. Für Stadt- und Heimatmuseen bedingt dies jeweils andere Überlieferungen und eine Spezifik und Einzigartigkeit der Darstellung der jeweiligen Geschichte wie der Geschichte selbst. Während die schriftliche Geschichte aufgrund der Quellenbasis (Archivgut) und der Besonderheiten textlicher Darstellung eine ›amtliche‹ – i. S. von auf Verwaltungshandeln beruhender Überlieferung –, in der Regel eine rechtlich-politische Entwicklungsgeschichte eines Ortes abbildet, kommt die materielle Objektüberlieferung meistens aus anderen, alltäglichen Lebenszusammenhängen (z.B. Mobiliar, Kleidung, Werkzeuge etc.).

Die Exponate der historischen Ausstellung sind im Gegensatz zu Texten nicht bzw. nur für Fachleute selbsterklärend. Sie erfordern Interpretationshilfen, um die Maximen der Kommunikation erfüllen und die Kommunikation im Sinn des Museums erfolgreich gestalten zu können.

Dazu dienen weitere Medien, die das Exponat erläutern, zeitlich einordnen und im Sinne des Ausstellungs- (Kommunikations-)ziels verstehbar machen. Dies leisten in der Regel Texte oder historische Bilder, Objektkombinationen (z.B. in Inszenierungen) oder Einordnung in räumliche Zusammenhänge.

Die historische Ausstellung läßt sich damit als Kombination verschiedener Medien fassen, die erst in ihrem Gesamtzusammenhang das Erreichen des Kommunikationsziels, die Vermittlung von Geschichte, ermöglichen. Diese Möglichkeit der medialen Kombination unter Wahrung der Authentizität der materiellen Überlieferung, die auch verschiedene Wahrnehmungsweisen und damit Verstehensebenen beim Adressaten anspricht, ist gleichfalls nur der historischen/musealen Ausstellungen eigen.

Das Ausstellungsobjekt wirkt als Medium der Kommunikation zwischen Museum/Ausstellungsmacher sowohl auf affektiver wie auf kognitiver Verstehensebene, d.h. Ein Betrachter nimmt eine ästhetische Komponente des Exponats wahr (Aura) wie auch eine materielle und sachlich-inhaltliche. Diese unterschiedlichen Wahrnehmungsebenen entstehen durch die Authentizität des Objekts. Das Medium Text, wie übrigens auch anschaulichere Medien wie Film oder multimediale Präsentationen, kann diese auratische Dimension nicht oder nicht in dem Maß vermitteln wie das Original, da die Unmittelbarkeit der gleichzeitigen, mehrdimensionalen Wahrnehmung mit mehreren Sinnen fehlt.

Die Kombination unterschiedlicher Medien in der Ausstellung eröffnet Möglichkeiten der Geschichtsvermittlung, die monomediale Darstellungen nicht oder nicht in dem Umfang haben:

- Eine historische Ausstellung kann die Exponate entweder der „Archivgeschichte“ zuordnen, sie kann sozusagen – bezogen auf Stadt- und Heimatmuseen – die Ortsgeschichte erzählen und mittels der materiellen Überlieferung illustrieren (Schlagwort: „begehbare Geschichtsbuch“) oder sie kann die materielle Überlieferung selbst sprechen lassen und damit „aus der Geschichte“ das erzählen, was aufgrund der Zufälligkeit der Fragmente möglich ist.

Die Entscheidung dazwischen sollte didaktisch und von der Art und Menge der materiellen Überlieferung her bestimmt sein.

Geschichte im Museum wird durch Anschauung im eigentlichen Sinn vermittelt, durch das Anschauen von originaler Überlieferung wird historische Zeit mit einem von keinem anderen Medium erreichbaren Grad an Wirklichkeitsnähe vermittelt.

Statement **Ausstellungszeit und historische Zeit**

Geschichte hat es mit Zeit zu tun. Das gilt für die Geschichte, wie für alle möglichen und denkbaren Geschichten und unabhängig davon, ob sie erzählt, gedreht oder ausgestellt werden. Der Aufklärung verdanken wir die Säkularisierung der Zeit und zugleich die Vorstellung, dass die fortschreitende Zeit ein qualitatives Korrelat, den Fortschritt, hat. Geschichtsbilder unterstellen immer die qualitative Korrelierung von Zeit mit einem Prinzip, das die Zeit sprichwörtlich richtet und ihre Zeithorizonte – Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – vermittelt. Diese Vermittlung halten wir für möglich, weil wir mit Kontinuität rechnen. Das schließt zugleich das Problem ein, ob es sie realgeschichtlich gibt oder nur eine Erfindung der Historiker ist.

Zeitvorstellungen sind geometrisch: Fortschrittsbezogener Optimismus zeigt immer in aufsteigender Linie nach rechts oben, Pessimismus in abfallender Linie nach schräg unten und die Vorstellung, dass Geschichte ziellos ist, bedient sich der Figur des Kreises. Die anschauliche Vorstellung gerichteter Zeit ist offenkundig unentrinnbar nur räumlich möglich. Die Zukunft liegt immer „vorn“.

Im Zeichen der großen Revolutionen im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert und im 19. Jahrhundert ist die Zeit gleichsam in Gang gekommen und historisch geworden. Der Bruch mit der Vergangenheit

etabliert vice versa die Zukunft als offene Dimension. Die großen geschichtsphilosophischen Kontroversen um das Ziel der Geschichte lassen sich unschwer als unterschiedliche Hierarchisierungen der Zeithorizonte lesen, als Ausrichtung von Vergangenheit und Gegenwart auf die Zukunft oder als Ausrichtung von Gegenwart und Zukunft auf die Vergangenheit. Beides wäre nicht möglich ohne die zugrundeliegende Perspektivität der historischen Zeit.

Empirisch kritische Wissenschaft verweigert sich der Vorstellung einer qualitativ gerichteten Zeit. Zeit ist eine Funktion des Gegenstandsbereichs. Die Zukunft kann zwar nicht in der Gegenwart konstruiert werden, aber nicht weniger ist wissenschaftlich Konvention, daß der Gegenstandsbereich eines Faches nur abgeschlossen ist, wenn er vollkommen der Vergangenheit angehört. Insofern kommt auch hier Zukunft als Zeithorizont ins Spiel, der als real unterstellt wird und aus Gründen, die ich hier nicht erörtern will, werden muß.

Zeiterfahrung meint die Tatsache, daß Daten, die uns bewußt sind, eine zeitliche Ordnung haben. Die Fähigkeit, Daten nach Zeit, nach Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, ordnen zu können, ist, wenn nicht alles täuscht, dem Menschen gemein. Die perspektivische Unterscheidung nach Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft prägt unser Zeitbewußtsein. Alltag und Wissenschaft unterscheiden sich hier nicht. Sie unterscheiden sich ebenfalls nicht in der Unterstellung, daß die Erfahrungswelt, die wir zeitperspektivisch nach Zeithorizonten ordnen, real in Fluß ist. Ob die epochale Darstellung der Geschichte der Kunst, der Kultur, der Natur, der Stadt, die Geschichte des Fingerhuts oder die Lebensgeschichte, Vergangenheit ist Reihung von Vergangenheiten und die letzte Vergangenheit hat eine andere Beziehung zur Gegenwart als die vorletzte. Der Ausblick in die Zukunft ist in aller Regel auf die nächste Zukunft, also jene, die unmittelbar vor der Gegenwart liegt, beschränkt. Auch Wissenschaften ordnen in der Zeit. Quellenkritik, Fragen der Authentizität und der Echtheit implizieren Datierungsfragen. Offenkundig ist, daß wir die zeitliche Anordnung der Daten, die uns bewußt sind, als „sinnvoll“ unterstellen. Zwar kann sein, daß erst, wenn das „Ende“ bekannt ist, der Sinn des „Anfangs“ erschlossen werden kann, daraus folgt indes nicht, daß es sinnvoll ist, Anfang und Ende als Zeitpunkte auszutauschen.

Jede Wissenschaft hat ihre eigene Zeit. Wenn wir Wissenschaft als systematisch geregelte Produktion von Wissen verstehen, wird schnell einsichtig, daß jede Wissenschaft als System eine eigene Zeit hat: Die Zeit der Kunst, die Zeit der Technik oder die Zeit des Fingerhuts in einer diesbezüglichen Museumsausstellung. Der Verdacht liegt auf der Hand, daß die je eigene Zeit nicht weniger wesentliche Bedingung für die Autonomie einer wissenschaftlichen Disziplin ist wie die Einheitlichkeit ihres Gegenstandsbereiches und diese Eigenzeitlichkeit zugleich Voraussetzung ist für die erzählende Darstellung der Ergebnisse wie für eine ausstellungmäßige Präsentation.

Die Ordnung nach Zeit ist konventionelles Mittel der Museumsausstellung quer durch alle Gattungen und Typen. Ein gewisses Problem tritt in der Konfrontation der Praxis mit dem traditionellen Begriff des Museums als Stätte des Bedeutungsvollen auf. Das Bedeutungsvolle und mithin Ausstellungswürdige hat für viele den Agout des Überzeitlichen, des zeitlos Gültigen. Historische Zeit ist sogesehen Feind oder Absage des wirklich Bedeutungsvollen und die Unterstellung von Bedeutung nur in der Zeit gehört zur weithin konventionalisierten Kritik an der historischen Ausstellung.

Gottfried Korff hat, wie ich finde, glücklich, von der „Anmutungsqualität“ des Objekts gesprochen. In der Ausstellung gibt es nicht nur ein Objekt oder Exponat, sondern zahlreiche Exponate und mithin Vergangenheiten, die als Zeitmerkmale zur Anmutungsqualität des Objekts gehören. Zu sehen ist das

erst, wenn ich mindestens zwei Objekte in Szene setze. Das heißt eben auch, daß Ausstellungstheorie, die von einem oder dem Objekt ausgeht, die Fragen, die ich hier diskutiere, bereits ausgeklammert hat. Zeit blitzt unentrinnbar und aufdringlich zwischen den zumeist diachron gehängten und gestellten Exponaten auf und die Frage, weshalb das bedeutungslos sein soll, was sich nicht weniger aufdrängen kann wie die Unterstellung zeitloser Bedeutung jeden einzelnen Exponats, wird in aller Regel nicht beantwortet. Daß auch noch so raffinierte Versuche, die Zeit zu verbannen, nicht erfolgreich sein können, hat den einfachen Grund eben darin, daß die Exponate nicht einer Vergangenheit angehören, sondern verschiedenen Vergangenheiten. Sie codieren diese Differenz jeweils für sich in ihrer Gestalt. Sie sind in bestimmten Zeiten geschaffen und genutzt worden. Die Ausstellung setzt sie in Szene und schafft die Beziehungen, die als Zeitdifferenz erkennbar wird. Ausstellungstheorie, die meint alle Aspekte an dem Objekt erörtern zu können, ist nicht Ausstellungstheorie, sondern ein Sonderfall, der zur Klärung bestimmter Fragen wissenschaftlich sinnvoll sein kann. Ausstellungen inszenieren zeitdifferente Objektwelten.

Die Inszenierung ist ein fundamentaler Vorgang, völlig unabhängig davon, ob das Ausstellungskonzept miserabel oder genial ist und unabhängig von der Betrachtungsweise. Das räumliche Neben- und Nacheinander der Exponate, die Topografie der Objekte, macht historische Zeit anschaulich, weil abgesehen von Anfang und Ende der Ausstellung jedes Exponat seine eigene Zeit und die Vergangenheit und Zukunft seiner Nachbarn vorzeigt.

Anknüpfend an die obige Bemerkung zur systematischen Bedeutung von Zeit, liegt auf der Hand, daß Museen, die, wie es die Regel ist, auf eine Wissenschaft ausgerichtet sind, deren Systemzeit übernehmen. Für das stadt- und heimatgeschichtliche Museum ist die Situation komplizierter. Die Unterstellung der Sammlungen unter die verschiedenen „zuständigen“ Museumswissenschaften hat die wissenschaftliche Unmöglichkeit einer integrierten, die Genese der Stadt nachvollziehenden historischen Ausstellung zur Folge, weil wissenschaftlich nicht entscheidbar ist, welche Systemzeit Ausstellungszeit sein soll und kann.

Die These lautet, daß die historische, die die Entstehung gegenwärtiger Stadt präsentierende, Ausstellung eine spezifische und authentische Erfahrung unter der Bedingung bietet, daß die Ausstellungszeit, also die Zeit als Faktor der Konstruktion jeder Ausstellung, die zeitlichen Beziehungen der Exponate als anschauliche Überlieferung der Geschichte der Stadt abbildet. Dies ist zugleich die Voraussetzung dafür, Geschichte sehen zu können, wohlgemerkt die Voraussetzung, und zugleich konstitutiv für die mediale Eigenart der historischen Ausstellung. Authentisch meint die verbürgte Herkunft der Exponate als Überlieferung der Geschichte der Stadt.

Die großen Kontroversen um Text und Inszenierung der Vergangenheit, auch die neuere Tendenz zur Betonung des einzelnen Objekts, sind unter diesem Aspekt keine Auseinandersetzungen, die das stadt- und heimatgeschichtliche Museum mit sich selbst führte und führt, sondern Auseinandersetzungen um die Frage, welche Einzelwissenschaft die relevante Museumswissenschaft ist und welche „hilfswissenschaftliche“ Zubringerdienste zu erfüllen haben. Das entscheidet, wer die Definitionsmacht besitzt. Wissenschaftlich ist dies nicht zu entscheiden. Begründungen erweisen sich durchweg als „Vorurteile“. Auch belustigend wirkt dies im Zusammenhang mit Museumstheoremen wie dem Theorem des Museums als „Schule des Befremdens“, wenn die relevante Museumswissenschaft sich gleichzeitig beharrlich zeigt gegenüber anderen Wissenschaften, die etwas zur Überlieferung zu sagen haben. Für den

Propagator gilt das Prinzip nicht. Dieses logische Paradoxon ist weit verbreitet und hat seinen Ursprung im Problem der Allmacht Gottes.

Wie für die historische Erzählung die Zeit der Erzählung immer die Gegenwart ist, so gilt auch für die Ausstellung als Ausstellungsunternehmen der Gegenwartsbezug. Die Vermittlungsfrage, also, was zu tun ist, um es beim bloßen Sehen nicht zu belassen, stellt sich im Gegenwartsbezug. Wesentlich ist, daß alles, was hinzugetan wird und werden muß, nicht das relativiert, was an authentischer Zeiterfahrung möglich ist. Die Reflexion der Ausstellung als spezifisches Medium kann sich immerhin darauf verlassen, daß die Zeiterfahrung, die sie bietet, oder das Zeitbewußtsein, das sie voraussetzt, von Produzenten und Besuchern geteilt wird. Zudem ist sie wirklichkeitsbezogen. Zumindest rechnet die Annahme, daß eine Stadt eine eigene realgeschichtliche Zeit hat, mit einer anderen Realität als die Zeit, die gemeint ist, wenn wir von der Geschichte des Fingerhutes reden oder Kunst diachron hängen.

Theoretisch ist die strenge Unterscheidung zwischen Zeit als Merkmal der anschaulichen Überlieferung, also als eine Dimension ihrer Gestalt, und der anschaulichen Überlieferung als bloßer Veranschaulichung von Zeit wichtig. Im Ausstellungskontext wird historische Zeit als Dimension der anschaulichen Überlieferung zur Anschauung gebracht. Das Exponat veranschaulicht Zeit exakt in der Weise, in der es als ein Exponat in der Relation zu seinen Nachbarn und zur gesamten Ausstellung die eigene Zeit zur Anschauung bringt. Wenn die Topografie der Exponate zum Beispiel an der politischen oder Verfassungsgeschichte einer Stadt orientiert ist, bestimmt die Zeit die als Systemfaktor der politischen oder Verfassungsgeschichte der Stadt eigen ist, die Topografie der Exponate. Relevant ist allein die Gleichzeitigkeit oder Zeitähnlichkeit des Ereignisses mit dem Exponat. Damit erübrigt sich die Frage des „Geschichte Sehens“. Das bedeutet zugleich, daß der Ausstellung als Medium die eigene Dignität abgesprochen wird. Zu Ende gedacht bedeutet dies eben auch, daß die anschauliche Gegenwart einer Stadt, das ist ihre Lebenswelt, historisch belanglos ist. Die anschauliche Überlieferung vergangener Lebenswelten ist indes mit Sicherheit nicht entstanden, um erzählten Geschichten ein Publikationsalibi in Form einer Ausstellung zu ermöglichen. Die eigene, unverwechselbare Zeitkonfiguration der anschaulichen Überlieferung ist Bedingung des „Geschichte Sehens“ und des spezifischen und unverwechselbaren Charakters des Mediums historische Ausstellung.

Resümee

Die Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen

Die Kunst- und Naturalienkammer des halleschen Waisenhauses aus dem frühen 18. Jahrhundert. Zur Entstehungsgeschichte der Ausstellung als Medium

Dr. Thomas Müller-Bahlke

„Die Kunst- und Naturalienkammer des halleschen Waisenhauses aus dem frühen 18. Jahrhundert. Zur Entstehungsgeschichte der Ausstellung als Medium.“ war der Titel des Referats von Dr. Thomas Müller – Bahlke, dem Archivar der Stiftungen, dessen bleibendes Verdienst die „Wiederentdeckung“ des Ausstellungsinventars und die archivalisch gesicherte Rekonstruktion der Kammer ist.

Die Kammer ist Mitte der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts rekonstruiert worden. Vorbild ist die 1741 fertiggestellte Kammer. Die gute Quellenlage der Entstehung, der weitgehende Erhalt der Objekte und des ursprünglichen Interieurs, die Verfügbarkeit des „originalen“ Raumes und die Tatsache, daß die

Kammer im 19. Jahrhundert in Vergessenheit geriet und nicht analog zur wissenschaftlichen Entwicklung „modernisiert“ wurde, erlaubt einen einmaligen Blick in die Entstehungsgeschichte der Ausstellung. Im Rahmen des Franckeschen Pädagogiums entstand seit 1698 eine Lehrmittelsammlung. Mit dem 1741 fertiggestellten Projekt schwindet dieser Bezug. Die „Kunst- und Naturalienkammer“ ist öffentlich. Gottfried August Gründler, der den Museumsauftrag erhält, ist Künstler, wissenschaftlich gebildet (1740 finanziert er die deutsche Erstausgabe der Linnéschen Tabellen) und handwerklich versiert. Die Objekte sind nach „von Menschenhand gemacht“ und Natur räumlich links und rechts der mittig liegenden Eingangstür geschieden. Die im Grundaufbau gleichen Schränke sind paßgenau in den Raum gebaut. Der Innenaufbau der für die Aufstellung konzipierten Vitrinenschränke ist auf die Objekte zugeschnitten. Gründler hat ein Konzept entwickelt, eine „Ordnung“, die den Ort der Exposition im Gesamtkontext der Exponate festlegt. Die Ausstellungstechnik folgt dem Konzept. Die Bekrönungen der Schränke sind mit Motiven bemalt, die für sich auf den Inhalt der Schränke verweisen und miteinander als Visualisierung des Konzepts verstanden werden können. Schränke und Objekte – nach Schrankzugehörigkeit und Abfolge in den Schränken – sind durchnummeriert. Dieses Raster dient der Erschließung durch den Katalog und ist zugleich als Dokumentationsverfahren zu verstehen, das museologische Grundprinzipien sichert (Kontrolle der Einhaltung der Ordnung, Feststellung von Verlusten, gezieltes Aufsuchen einzelner Objekte). Der Ausstellungsraum ist nicht nur Hülle oder formale Bedingung, genaugenommen auch nicht inszenierter Raum, er ist Teil der Komposition und auf die Welt draußen bezogen. So beachtete Gründler bei der Gestaltung der Vitrinenschränke das durch den Lauf der Sonne bedingte wechselnde Schattenspiel im Ausstellungsraum.

Gegenüber der Kammer ist die Welt als Schöpfung Gottes. Die Naturalien belegen eine erstaunliche, dem Alltagsbewußtsein entzogene, Vielfalt der Schöpfung, mechanische Modelle den Auftrag, an der Schöpfung gleichsam weiterzuarbeiten, die Franckesche Stiftung wird in ihrem Selbstverständnis und in ihren Zielen Teil dieser Welt. Die Ausstellung verläßt sich auf die authentische Zeugniskraft der Objekte. Text als schriftliches Zeugnis ist in der abschließenden Vitrine Exponat, als Rekurs auf Heilige Schrift und Mission. Ausstellungenkonzeptionell bestand offenkundig kein Anlaß, Erläuterungen in die Ausstellung einzubeziehen.

Es fällt nicht allzu schwer die Ausstellung als Medium zu verstehen und die Tatsache, daß Gründler beim „Zusammenstricken“ des Mediums (seiner „Materialität“) so gut wie alle auch heute geltenden museologischen Prinzipien der Ausstellung (Synästhetische Vermittlung von Konzept, Objekt, Information, Architektur, Licht, Raum) beachtete, kann auch verblüffen. Ist die Ausstellung als „Gesamtkunstwerk“ „Medium“ der Welt dann fallen sofort die spezifischen Merkmale auf, die das „Medium“ materiell einzigartig machen: Begehbarkeit, im Zeugnissinne „authentische“ Objekte und Primat der Anschaulichkeit. Was zu sehen ist, versteht sich als gültiger Zugang zur Welt. Die Ordnung der Ausstellung spiegelt die Ordnung der Welt und macht diese Ordnung anschaulich. Insofern setzt sie nicht „Wissen“ voraus, sondern führt gleichsam in die Welt ein. Sie bietet eine Vorstellung der Welt, die im alltäglichen Erleben der Welt (oder durch andere Medien) nicht gewonnen werden kann. Zeitgenössisch wirkt sie aufklärend im Sinne der Relativierung konventioneller Vorstellungen und konventionalisierten Wissens.

Im 19. Jahrhundert gibt es gelegentlich die Absicht, die Kammer zu modernisieren, zum Beispiel mit den diesbezüglichen Teilen der Sammlungen ein Völkerkundemuseum zu erstellen. Mit der Entwicklung der Wissenschaften und dem gesellschaftlich-kulturellen Primat des Wissens tritt Wissenschaft zwischen Welt

und Ausstellung mit der Folge, daß Text als wissenschaftliches Medium Bedeutung beansprucht. Da die Versuche scheitern, bleibt die Sammlung erhalten. In der Weise, in der die Ausstellung in ihrer Konzeption strikt unterstellt, daß alles Wissen „in“ der Ausstellung produziert wird, ist sie als Medium einzigartig.

Statement **Medium, Zeit und Welt**

Gestern haben wir diskutiert, daß die historische Ausstellung eine bestimmte Zeitoption hat, deren Problem darin besteht, daß wir sie nicht als wissenschaftlich verbürgte oder sanktionierte Systemzeit vorfinden, sondern nur ausstellungsmäßig darstellen können. In der Konstruktion der Wunderkammer ist Zeit offensichtlich kein Faktor. Die Ausstellung inszeniert eine zeitlos vorgegebene Welt. Zeitgenössisch ist dies die Schöpfung Gottes. Der Schöpfer ist auch Herr der Zeit. Zwar hat die Schöpfung Geschichte, aber sie ist vorbestimmt, mithin die Zukunft nicht offen. Fraglich ist allein der Zeitpunkt des Endes. Ihn zu bestimmen ist der Focus des mittelalterlichen Interesses an Geschichte. Zur Zeit der Einrichtung der Wunderkammer ist Geschichte noch kaum gebrochen eschatologische Geschichte.

Das Gegenüber der Wunderkammer ist gleichsam die Schöpfung schlechthin. Zeitgenössisch ist das vermeintlich Kuriose und Absonderliche der Naturartefakte das alltäglicher Wahrnehmung verschlossene. Vor der Folie einer Vorstellung der Welt als Schöpfung ist das eigentlich Erstaunliche, daß die Schöpfung auch Unbekanntes, Absonderliches und Originelles bietet. Die Wunderkammer präsentiert mithin einmal den Reichtum der Schöpfung und zugleich, daß die Ideen und Absichten oder der die Zukunft bereits kennende Wille des Schöpfers nicht selbstevident in seiner Schöpfung angelegt sind. Die Ordnung der Exponate versteht sich als Dechiffrierung (Müller – Bahlke lehnt Begriff ab) des Schöpfungsplanes. Wissenschaftliche Neugier unterstellt, daß der Schöpfer dem Menschen die Welt als zu erkennende Aufgabe gegeben hat.

Eingang und Raumbezug der Präsentation sind aufeinander abgestimmt. Naturartefakte und Artefakte von Menschenhand liegen einander gleichwertig inszeniert räumlich gegenüber. Die Inszenierung blendet die Historizität der Stiftung aus. Die Inszenierung macht die Stiftung ebenso selbstverständlich zum Teil der Welt wie die zeitgenössisch als von allem Anfang an als unveränderlich begriffene Natur. Im modernen Sinne historisch ist allein der Bezug auf das neue Testament. Er wird durch das Modell der biblischen Landschaft hergestellt. Für diese Selbstlegitimation gibt es kein überliefertes Exponat.

Entscheidend scheint mir, daß der Pietismus mit seinem gegenüber der traditionellen Theologie neuen Praxisbegriff einen tiefgreifenden Einstellungswandel gegenüber der Welt impliziert, Welt als Welt der Menschen wichtig wird. Das, so scheint es mir weiter, ist überhaupt die Bedingung für die Möglichkeit der Idee, Welt im Medium einer Ausstellung begreifbar machen zu wollen.

Die Ordnung der Exponate spiegelt die Ordnung der Welt. Die Ausstellung ist ein inszenierter Raum. Die Ausstellungsarchitektur ist nicht nur äußerliche Notwendigkeit, um die Exponate zu schützen, sie ist aus der Ordnung der Exponate, aus dem Konzept, entwickelt. Insofern ist sie so etwas wie ein Gehäuse, funktional notwendig, aber nicht Selbstzweck. Diese Einheit gebietet es von der Ausstellung als Medium, als spezifischen Zugang zur Welt, zu sprechen.. Kein Medium kann die Wirklichkeit der Welt ersetzen. Der einzige Anspruch kann sein, daß wir etwas über die Welt erfahren, was uns und der Welt hilft. Mit der rekonstruierten Kammer blicken wir in die Anfänge der Ausstellungsgeschichte. Die Ausstellung wird als Medium erfunden.

Zeit als historische Zeit ist ebenso wenig Faktor der Konstruktion wie naturwissenschaftliche Zeit, also die Zeit, mit der spätere und heutige Evolutionstheorie rechnet. Es liegt auf der Hand, daß aus heutiger Sicht, diese Zeitlosigkeit verwerflich erscheinen muß. Wissenschaftsgeschichtlich ist um 1750 die Vorstellung einer die Welt reflektierenden Ausstellung möglich. Wenn wir die Wunderkammer unter der Frage mustern, was heute zu den Sammlungen welcher Museen oder zum Gegenstandsbereich welcher Wissenschaft gehören würde, wird die historische Distanz deutlich. Ebenso leicht vorstellbar ist die Lautstärke des Protestes, wenn wir Natur oder Kultur als zeitlose Tatsachen präsentieren würden.

Nicht nur die Städte, auch das Universum selbst ist, wie wir wissen, nicht an einem Tag entstanden. Zeit ist ein gewöhnlicher Konstruktionsfaktor, sei es Geschichte, Kunst oder Natur. Wenn wir von der Geschichte des Universums und der Geschichte der Stadt reden, so wissen wir zugleich, daß Zeit im naturwissenschaftlichen Kontext und Zeit im Kontext menschlich-gesellschaftlichen historischen Handelns und Leidens nicht ein und dasselbe ist.

Die Frage liegt nahe, ob die mediale Integrationsleistung der Wunderkammer durch das Fehlen der Zeitdimension, also durch die Unterstellung der Zeitlosigkeit der Welt, überhaupt erst möglich wird. In der Museumsgeschichte hat sich das alte Heimatmuseum der Zeit verweigert und die Vergangenheit autonomisiert. Diese Autonomisierung der Vergangenheit ist bis heute das Substrat der Identifikation der Vergangenheit mit Geschichte. Die gängige Kritik an der Gegenwart als „geschichtslos“ ist eben deshalb widersprüchlich.

Die These, daß die historische Zeit, die die Überlieferung, die unsere Museen bewahren, in ihrer Gestalt authentisch zur Anschauung bringt, der fundamentale Aspekt ihrer Inszenierung ist, ist auf die Konstruktion des Mediums Ausstellung bezogen. Die mediale Zeitrelation ist der Überlieferung eigen. Das ist ein Tatbestand, der mit dem Gezänk, ob Historisieren nichts anderes ist, als die Relativierung jeder überzeitlichen Bedeutung, nichts zu tun hat. Zeittheoretisch schließt die gegenwärtige Wirklichkeit der Stadt an die Ausstellung an, wie umgekehrt die historische Deutung dieser Wirklichkeit Ausstellungsaufgabe ist. Die zeitmediale Grundkonstruktion der Ausstellung trägt so gesehen allein der Tatsache Rechnung, daß die Stadt nicht an einem Tag entstanden ist. Die Realität ihrer Geschichte wird an den Exponaten, den Fragmenten vergangener Wirklichkeiten des Städtischen, unmittelbar anschaulich. Das ist nicht wenig, weil Geschichtsbewußtsein nicht weniger wie historische Wissenschaft genaugenommen nur unter der Voraussetzung lohnt, daß es eine wirkliche, eine reale Geschichte gibt. Ob die Vergangenheit lebenswerter war, die Gegenwart die beste aller denkbaren Welten ist oder wir auf die Zukunft hoffend handeln müssen, um die Stadt lebenswerter zu machen oder Utopien endlich einzulösen, das ist nicht allein Frage der Interpretation, sondern bereits Frage, ob wir Ausstellungen bieten, in denen der Diskurs über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft realitätsbezogen möglich ist, und darauf verzichten, immer so zu tun, als sei dieser Diskurs bereits irgendwo anders entschieden.

Vortrag

Aspekte der Vermittlung einer historischen Ausstellung – Die Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen

Petra Larass M.A.

Ich schließe mit meinem Referat am Vortrag des Kollegen Müller-Bahlke an. Ich möchte dabei zwei miteinander kommunizierende Schwerpunkte setzen: Zunächst greife ich auf die Vermittlungsprinzipien der Kunst- und Naturalienkammer zur Zeit ihrer Entstehung zurück, um dann Kriterien für deren Vermittlung in der Gegenwart zu entwickeln. Wenn wir von der Ausstellung als Medium sprechen, dann geht es primär um das Anliegen einer Ausstellung, Informatives zu vermitteln. Was also vermittelt die Wunderkammer selbst, was wollen wir als Kuratoren, was nimmt der Besucher mit? Ich denke, dass die im Folgenden angesprochenen Aspekte auf die allgemeine gegenwärtige Diskussion über die Vermittelbarkeit von historischen Sammlungen übertragen werden können und eine Grundlage für die Diskussion bieten.

Die meisten Kunst- und Wunderkammern der Renaissance und des Barocks sind heute fast gänzlich verschwunden. Von den frühen Formen des Ausstellens überlebte allenfalls in stark reduzierter Form die Gemäldegalerie. Das Gesamtkonzept der frühmodernen Kabinette löste sich im 19. Jh. auf. Die gesammelten Gegenstände wurden zumeist auf die neu entstandenen Naturkunde- oder Kunstgewerbemuseen, Skulpturensammlungen oder ethnologischen Museen verteilt. Kunsttheoretiker und Künstler des 20. Jahrhunderts, zum Beispiel Duchamp (Schachteln im Koffer), Beuys, Boltanski oder Spoerri (inzwischen gibt es ja schon eine neue Gattung zum Thema Sammeln, Archivieren, Spurensuche) haben sich mit dem Prinzip der Wunderkammer neu auseinandergesetzt. Neben den in den letzten Jahren vermehrten Präsentationen von alten und neuen Wunderkammern, die sicherlich auch durch das „Aufarbeitungs- und Archivierungsstreben“ geprägt waren, ist ein aktueller Bezug zu heutiger Wissenschaft und ihrem Bestreben nach Interdisziplinarität zu konstatieren. Die Heterogenität des veranschaulichten Makrokosmos in der Wunderkammer spiegelt diesen Aspekt wieder.

Die Kunst- und Wunderkammer der Franckeschen Stiftungen als letztes Exemplar frühmoderner Auseinandersetzung mit der Welt mit ihrem ausgeklügelten Vernetzungssystem wird brandaktuell und kann Vorbild für die wissenschaftliche Strategien sein. Eine verschollene Museumsepoche wird zum Vorbild der aktuellen Geschichte. Wo steht nun die Wunderkammer der Franckeschen Stiftungen im Kontext aktueller Ausstellungsprojekte der letzten Jahrzehnte? 1981 trug in der Berliner Ausstellung „Preußen – Versuch einer Bilanz“ der 33. Raum den Titel „Ein geordnetes Abbild der Welt – Die Kunst- und Naturalienkammer im Berliner Schloss“. In die Wand eingelassene Vitrinen symbolisierten einzelne Kapitel des Kunstammerkosmos. Ein Jahr später wurde in der Ausstellung „Mythen der Neuen Welt“ der Berliner Festspiele nach einem Kupferstich (Wormianum) eine Wunderkammer des 17. Jh. rekonstruiert und mit Artefakten angereichert. 1994 eröffnete die Kunst- und Ausstellungshalle der BRD in Bonn die Ausstellung „Wunderkammern des Abendlandes“, in der die Ausstellungsarchitektur eine entscheidende Rolle spielte. 1995: veranstalteten die Staatlichen Museen zu Berlin die Ausstellung „Von allen Seiten schön“, die den Unterschied zwischen Museum und Kunstammer herausarbeitete. Für die im letzten Jahr in Braunschweig entstandene Ausstellung „Weltenharmonie. Kunstammer und die Ordnung des Wissens“ wurden eigens 14 neue systematisch unterteilte Vitrinen entworfen. Schließlich konnte man vor kurzem in Berlin die zwei sehr unterschiedlichen und ebenso stark beachteten wie umstrittenen Ausstellungen „7 Hügel“ und „Theatrum naturae et artis“ bewundern. Alle Ausstellungen haben einen bemerkenswerten Weg der Repräsentation, ein Konzept für die Vermittlung von Wunderkammern gesucht und, sei es mit Hilfe von Reproduktion, der Rekonstruktion von Ausschnitten oder Inszenierung, die das Prinzip der frühmodernen Wunderkammer aufgreift, auch gefunden.

Die Wunderkammer der Franckeschen Stiftungen bringt demgegenüber einen ungemeinen Vorteil mit sich, den diesen Ausstellungen verwehrt blieb: Sie ist mit ihren originalen Schränken im originalen Raum so gut wie vollständig erhalten. Diese glückliche Sachlage erlaubt oder zwingt zur Auseinandersetzung mit dem Medium Wunderkammer, mit der Vermittelbarkeit dieser historisch authentischen Sammlung und zum Vergleich der Mittel, den Medien der damaligen Zeit mit denen der heutigen Zeit.

Alles was sich sammeln lässt, lässt sich prinzipiell auch präsentieren und ist damit potentieller Grundstock für ein Museum. Soll eine verhältnismäßig willkürlich zusammen gekommene Sammlung anschaulich gemacht werden, wird sie erst durch das Vermittlungsprinzip Ausstellung zugänglich. Für die ursprüngliche Lehksammlung war die Vermittlung, das Medium Ausstellung, zunächst nicht nötig, aber für die sich daraus entwickelnde Schausammlung sehr wohl. Zunächst wurde die Wunderkammer als Studiensammlung für den Schulunterricht gegründet. In einem Brief an den Kurfürst Friedrich III. von Brandenburg um 1698 begründet Francke das Anliegen zur Errichtung einer Wunderkammer damit, dass sie „... die studierende Jugend kräftig ermuntern würde, das höchstnützlich. und zu Gottes sonderbaren Ehren zielende studium naturale emsig zu excoliren.“ Als mit dem stetigen Wachstum der Lehksammlung auch deren Bekanntheitsgrad wuchs, erkannte Francke schnell, dass sein Werk überregionale Wirkung hatte und wirtschaftliche Vorteile mit sich brachte. Neue Förderer für die Stiftungen wurden gewonnen. Bereits 1713 wies Francke bei einem Besuch des preußischen Königs Friedrich Wilhelm I. auf den Gewinn der Kammer hin: „Diese Kammer bringt mir mehr ein, wie alles andere; denn da kommen manche Leute um die Naturalien-Cammer, und besehen denn das ganze Werck, und lassen denn was fürs Hauß zurück.“ Daher entwickelte sein Sohn Gotthilf August Francke das Konzept der Kammer zunehmend zu einer Schausammlung, die inoffiziell auch möglichst attraktiv für potentielle weitere Geld- und Exponatsspender sein sollte. Somit wurde sie der bürgerlichen Öffentlichkeit zugänglich gemacht, einer Öffentlichkeit, die sich im übrigen von den ausgewählten Gästen einer fürstlichen Wunderkammer sehr wohl unterschied.

Um dem neuen Anspruch der Schausammlung Folge zu leisten, wurde eigens ein Student als Aufseher über die Sammlung eingesetzt, der zu festgelegten Zeiten Besucher, nicht selten 60 am Tag, durch das Gelände und die Naturalienkammer führte. Die Herumführer waren eigens geschult und in den Instruktionen alles bis ins Detail vorgeschrieben. Eine wichtige Regel bei den Führungen war nicht nur Interesse und Neugier der Besucher zu befriedigen, sondern das ganze Werk und dessen geistliche Wurzeln zu erklären und als Beispiel besonderer göttlichen Fürsorge darzustellen.

Gründer folgte dem zeitgenössischen museumskundlichen Standardwerk „Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum oder Raritäten-kammern“ von Caspar Friedrich Neickel, erschienen 1727, und mithin dem aktuellsten idealtypischen Ordnungsprinzip seiner Zeit. Die wichtigsten Bestandteile der barocken Inszenierung des Museumsraumes sind noch mal kurz zusammengefasst folgende:

- die Sammlungsgegenstände, die in einem Ordnungsprinzip nach Natur und Kunst systematisiert wurden der Sammlungsraum, der in Größe und Aufteilung dem Idealprinzip folgt das Mobiliar der Kammer, im Grundprinzip gleiche Schränke, die passgenau in den Raum gebaut wurden, also explizit nur für den vorhergesehenen Raum angefertigt wurden. Die Schränke sind zum einen als Schauvitruinen zum anderen als Sammlungsschränke gedacht sind und jeweils auf die Objekte zugeschnitten das visuelle Leitsystem durch Bemalung, Bekrönung und Nummerierung der Schränke die Lichtführung, die das Stimmungsmoment im Raum bestimmt und zugleich in ausgeklügelter Form die Objekte in den

Schränken adäquat beleuchtet die zielorientierte Museumspädagogik durch ein klar vorgegebenes System von Führungen das Finanzierungskonzept durch Anwerben von Förderern, Opferstock und Verkauf (Segensvolle Fußstapfen, Stiftungschronik von August Hermann Francke) die museologischen Grundprinzipien (Katalogisierung, Inventarisierung, Bestandserhaltung und Erweiterung)

„Ausstellungstechnik“ und „Öffentlichkeitsarbeit“ sind dem museumstheoretischen Konzept unterstellt. Dieses wiederum fügt sich der Prämisse der Vermittlung der Weltordnung als Schöpfung Gottes. Der Mikrokosmos „authentischer“ Objekte erlaubt einen Zugang zum Makrokosmos des Universums. Die Ausstellung „ordnet“ die Gegenstände. Diese Ordnung ist die Leistung der Ausstellung als Medium. Bei der Auflistung der Mittel zeigt sich, dass es sich durchweg um aktuell geltende, wenn heute auch kritisch hinterfragte museologische Grundprinzipien des Ausstellungswesens, der Sammlungspräsentation wie des kulturpolitischen Managements handelt. Tatsachen wie diese und wissenschaftliche Meinungen zur Kammer bestätigen, dass es keine aus der Luft gegriffene Behauptung ist, dass es sich hier um eine Art „Urmuseum“ handelt, so wie wir es in seinem allgemeinen Aufbau heute verstehen. Wohlgermerkt, ich spreche vom technischen und organisatorischen Kontext. Was den inhaltlichen Kontext betrifft, sieht es anders aus. Die Wunderkammer als reale Ausstellung von 1741 und „Gesamtkunstwerk“ ist als „begehbare“ Exponat gleichzeitig Zeuge und Vermittler von Ausstellungsgeschichte. Sie ist Medium und Objekt zugleich, wobei das Objekt wiederum als Medium in Aktion tritt. Man kann auch sagen: Die Wunderkammer ist eine ausgestellte Ausstellung.

So müssen sich die Franckeschen Stiftungen einer zusätzlichen Herausforderung stellen: Es geht um die Vermittlung einer „historischen“ Vermittlung.

Der Anspruch Franckes an die Wunderkammer als Lehr- und Schausammlung ist unser wichtigstes konzeptionelles Erbe. Uns ist auch heute wichtig, dass der Besucher die Wunderkammer in ihrer Originalität mit ihren vor fast 300 Jahren entwickeltem Konzept erleben kann. Daher verzichten wir ganz bewusst auf jegliche erläuternde Texte oder Objekttafeln innerhalb der Kammer. Beobachtungen der letzten Jahre haben gezeigt, dass die Besucher beim Betreten der Kammer zunächst überwältigt sind von der gesamten (fast mystisch anmutenden) Raumwirkung, von dem beeindruckenden Weltenmodell und den kunstreich bemalten Schränken. Genau in dem Moment kann der Besucher unmittelbar erleben, was Francke und Gründer primär vermitteln wollten: Die göttliche Schöpfung in ihrem Reichtum und in seiner Einheit. Gerade in kulturhistorischen Museen sind heute den Objekten erläuternde Beschriftungen beigefügt. Sehr knapp und prägnant weisen sie auf Bezeichnung, Herkunft und Zeit hin: Weibliche Figur, Ton, Indien, 1600 n. Chr. Überspitzt formuliert, ist diese Art von Vermittlung eigentlich nahezu wertlos, da man mit etwas Nachdenken selbst relativ weit kommen kann. Zumindest die ersten Informationen, nämlich dass es sich hier um eine Figur aus Ton handelt, erkennt jeder selbst, wenn er sich die Mühe macht, genauer hin zu schauen. Aber der sozialisierte Besucher, an die stete Präsenz von Information gewöhnt und Produkt der Informationsgesellschaft, ist nur zufrieden, wenn das Objekt festgelegt ist, er das „Wesentliche“ ablesen kann, um sich dann ohne weitere Auseinandersetzung dem nächsten Objekt zu zuwenden. Ist das die richtige Aufschlüsselungsmethode, die richtige Vermittlung?

Es geht hierbei um die Verankerung des Objektes in Raum und Zeit, aber nicht allein die abstrakte Zuordnung zählt. Das Objekt muss selbst etwas vermitteln dürfen. Roland Barthes schreibt, „Man darf nicht vergessen, dass das „Objekt“ der beste Botschafter der Übernatur ist. In einem Objekt kann man zugleich Vollendung und Ursprungslosigkeit, Verslossenheit und Brillanz, kurz gesagt ein „Schweigen“ sehen, das in das Reich des Wunderbaren gehört.“ In der Wunderkammer ist genau das möglich:

Wunder und sprechendes Schweigen. Eben ohne stimmungszerstörende Texttafeln. Der Besucher wird veranlasst, mit den Objekten einen Dialog einzugehen. Hierbei wird die Lust zum Schauen gefördert, keine abstrakte Vermittlungsebene lenkt von den Objekten und ihren ausstellungsmäßigen Zusammenhängen ab.

Andererseits ist jedoch gerade dann die Vermittlung von Vorinformationen, sind vermittelnde Medien unverzichtbar. Grundsätzlich ist eine gute Vorbereitung des durch die Überfülle von Information geprägten Besuchers von größter Wichtigkeit. Es geht also um eine eindeutige und sensible Vermittlung des historischen Ausstellungsprinzips. Bevor der Besucher die Kammer betritt, muss ihm bereits klar sein, dass er etwas Besonderes betritt, nämlich ein historische Exponat und demnach in der Kammer keine erläuternden Medien erwarten darf. Genau an diesem Konzept arbeiten wir gerade. Es bedarf jedoch einer vielschichtigen Annäherung, um eine ideale und individuelle Vermittlung zu ermöglichen. Wir arbeiten mit dem Fachbereich Kommunikationswissenschaften in Erfurt und dem Fachbereich Kunsterziehung in Halle zusammen.

Nach dem augenblicklichen Stand wird der rechte Vorraum der Kammer der Konzeptvermittlung der historischen Kammer dienen. Neben den herkömmlichen Vermittlungsmedien wie Schautafeln mit Informationen über Geschichte, Aufbau, Inhalte und Restaurierung (wie sie auch heute schon existieren, aber im Augenblick nicht aufgebaut sind) soll anhand eines nachgebauten und verkleinerten Modells der gesamten Wunderkammer das historische Museumsprinzip erklärt werden. Der Besucher wird durch Betrachten der Einrichtungsgegenstände der Kammer mit ausgewiesenen und erklärenden Täfelchen und Beschriftungen einen Einblick in die komplexen Zusammenhänge erhalten. Die Replik ist hier bewusst eingesetztes Mittel, um das Prinzip Wunderkammer im allgemeinen verständlich zu machen. Wichtig ist dabei: Als Mensch überschaut er aus der Vogelperspektive das Wunderkammerprinzip, während er in dem Moment, in dem er die Wunderkammer selbst betritt, zu einem kleinen Bestandteil des ganzen Universums wird und sich als kleiner Mensch in den Makrokosmos der großen und komplexen Schöpfung einfügt. Und genau das ist das Ursprungskonzept einer „Kunst- und Naturalienkammer“. Mit einem relativ einfachen Mittel erlebt und versteht der Besucher intuitiv dieses Medium, ohne auf ein schriftliche Informationssystem innerhalb der Kammer angewiesen zu sein. Um den Besucher noch stärker in das Stimmungsmoment des dämmerigen Zustands einer historischen Wunderkammer zu versetzen, muss jedoch in Zukunft noch konzentrierter auf das Beleuchtungskonzept von Gründer eingegangen werden. Im Augenblick setzen sich Lichtgestalter mit einem neuen ausgeklügelten Lichtsystem auseinander, um die Deckenleuchten verzichtbar zu machen, alle Exponate ins rechte historische Licht zu setzen und zugleich das Licht zu bieten, das für die Wahrnehmung notwendig ist.

Als Medium könnte auch eine spezielle Computeranimation, die der Besucher selbst bedienen kann, verwendet werden, um sich schrittweise in die Tiefen der Wunderkammer zu klicken: Vom Gesamtkonzept zum Objekt, welcher Gegenstand befindet sich wo, aus welchem Land kommt es, welcher Missionar brachte ihn nach Halle. Allerdings scheint mir hier trotz oder gerade wegen der technisch heute vorhandenen Mittel im Zusammenhang der Vermittlung des Wunderkammerprinzips das Medium PC eher hinderlich zu sein. Das Konzept der Kammer tritt bei einem sich in Details der zahlreichen Exponate verlierenden Informationsfluss in den Hintergrund. Die analytisch-kühl aufbereiteten Informationen entsprechen nicht der Stimmung der Kammer und vermitteln dem Besucher eher eine falsche Vorstellung. Außerdem würde sich der Besucher an dieser Stelle, ungeduldig, endlich die Kammer zu betreten, nicht sehr lange am PC aufhalten.

Absolut sinnvoll und passend allerdings scheint mir dieses Medium mit seinen detaillierten Informationen und Erläuterungen nach dem Rundgang durch die Kammer entsprechend einem Bedürfnis nach vertiefender Information in aller Ruhe und entspannt. In diesem Raum können weitere Medien wie wissenschaftliche Literatur, Kinderbücher, Spiele, Tonträger vorhanden sein. Denkbar ist ebenfalls der Nachbau eines Archivschrankes im Maßstab 1:1, um Besuchern eine persönliche Auseinandersetzung auf spielerischer Ebene mit den Gegenständen zu ermöglichen. Um Unmittelbarkeit zu bewirken könnten originale Gegenstände (Steine, Muscheln, Samen) oder kulturelle Gegenstände aus den heutigen Kulturen (Gebetsketten aus Indien, wie sie heute noch genutzt werden) oder Repliken eingesetzt werden (Modelle). Auf diese Weise kann das Glas der Vitrinen „durchbrochen“ werden und die Verfügbarkeit eines Objektes, wie es in der Lehrsammlung ursprünglich gedacht war, wieder hergestellt werden.

Hinsichtlich des museumspädagogischen Vermittlungsansatz werden in genau differenzierten Ebenen unterschiedliche Zielgruppen angesprochen. Die Stiftungen werden von wissenschaftlich hoch versiertem Publikum, von Touristen, Familien und Schulklassen besucht. Es gibt wie vor 300 Jahren auch heute „Herumführer“ und Aufsichten, die die Besucher leiten und begleiten. Weiterhin richten wir uns nach der Tradition, indem wir uns im Zusammenhang mit der Wunderkammer explizit an Kinder und Jugendliche wenden. Hierfür haben wir vor 1 ½ Jahren das „Krokoseum“ (der Name spricht für sich) gegründet, einen museumspädagogischen Aktionsraum im ehemaligen Sockelgeschoss des Hauses. Ob mit den Kindern die Kammer besucht wird, bestimmte Objekte betrachtet, nachgestaltet oder künstlerische umgesetzt, Schnitzeljagd oder Schatzsuchen veranstaltet werden, Schätze der Kinder aus ihren eigenen Hosentaschen ausgestellt oder Herbarien gebaut werden, Comics über die Geschichte der Wunderkammer oder eigene Hörspiele und Radiobeiträge gesprochen werden, all diese Aktionen dienen der Vermittlung und damit dem persönlichen Zugang zu einer historischen Sammlung und der Entdeckung von komplexen Zusammenhängen und inneren Systemen.

Ein gänzlich anderes Medium der Vermittlung stellt ein in diesem Jahr erfolgreich begonnener Zyklus dar: In jedem Jahr wird ein zeitgenössischer Künstler aufgefordert, sich mit der Wunderkammer auseinanderzusetzen. Die in den Seitenräumen vor der Kammer ausgestellten Kunstwerke treten mit ihr in einen bestimmten Dialog. Die von dem Beuys-Schüler Hubertus Gojowczyk eigens für die Wunderkammer entworfenen 12 Buchobjekte greifen thematisch die Inhalte der 12 Wunderkammerschränke auf und sind in der Achse zum Weltenmodell aufgestellt. Für das nächste Jahr ist ein Projekt mit dem jungen Frankfurter Künstler Jörg Ahrnt geplant, der sich mit Ketten und Rosenkränzen aus der Kammer beschäftigt. Dieser Austausch zwischen zeitgenössischer Kunst und der historischen Sammlung stellt sich als sehr fruchtbar heraus. Einzelne, in der Menge der zahlreichen Objekten auch untergehende Stücke, werden herausgegriffen und in einen spannungsreichen Kontext gestellt. Diese Herangehensweise eröffnet ungeahnte Tiefen und vermittelt dem Besucher einen besonderen künstlerischen Zugang zur historischen Ausstellung.

Abschließend möchte ich daran erinnern, dass die Ausstellung im Allgemeinen und die historische Ausstellung im Speziellen ein einzigartiges und sehr wertvolles Medium ist. Bei der Präsentation von historischen Sammlungen und Ausstellungen gibt es meines Erachtens kein allgemein gültiges Vermittlungskonzept. Es ist jeweils individuell zu hinterfragen, welche Sprache spricht diese Sammlung, was vermittelt sie im historischen Kontext, welchem „Medium“ entspricht sie und schließlich mit welchen „Medien“ gelingt es heute, diese Vermittlung unter adäquaten gegenwartsbezogenen Aspekten wiederum zu vermitteln. Meines Erachtens, sollten sich die Museen intensiver um diese Fragen bemühen, sensible

vielschichtige, tiefgründige und vor allem eben individuelle Antworten finden, die die Kulturlandschaft verfeinern und spannend machen, als sich in endlosen Diskussionen zu verlieren, ob Museen oder Ausstellungen als Medium veralten und hinfällig werden.

Statement „Medienkompetenz“ im Hinblick auf Historische Ausstellungen

Historische Ausstellungen sind – mit anderen auf das Erfahren und Deuten der Welt, auf Orientierung menschlicher Lebenspraxis und Ausprägung von Subjektivität gerichtete Aktivitäten – Teil unserer Geschichtskultur.

Historische Ausstellungen sind Medien der historischen Erinnerung, d.h. jener Form des Geschichtsbewußtseins, die über die Grenzen individueller Lebens-Zeit hinaus weist. Sie tragen damit bei zur kollektiven Identität und zur Vorstellung von einer zeitlichen Ordnung der Welt. Historische Erinnerung leistet kulturelle Orientierung von Lebenspraxis.

Historische Ausstellungen sind angesiedelt im Kräftefeld von Wissenschaftlichkeit, Ästhetik und Politik. Entsprechend den jeweiligen gesellschaftlichen Paradigmen sind einzelne dieser Kräfte stärker ausgeprägt bzw. wechselweise instrumentalisiert.

„Wissenschaftlichkeit“ benennt die kognitive Dimension der Geschichtskultur, die Orientierung an objektivierbarer Erkenntnis historisch-politischer Sachverhalte und rationaler Erklärungszusammenhänge („Wahrheit“). „Politik“ kennzeichnet die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen und Zielrichtungen der Geschichtskultur, die Auseinandersetzung um Legitimation oder Infragestellung von Herrschaft und die eventuelle kritische Position ihr gegenüber („Relevanz“). Mit „Ästhetik“ sind die verschiedenen Formen der Kommunikation und Rezeption über vergangene Lebenswelten gemeint. Hier leisten unterschiedliche „Medien“ Unterschiedliches, sind auch verschieden intendiert und motiviert (Denkmal, Historien Gemälde, Comic, Geschichtsmuseum).

Das Medium Ausstellung bedient sich textähnlicher Erzähl-Strukturen, um Objekte, Bilder, Inszenierungen, Videos und Schautafeln gemäß einer Dramaturgie miteinander zu verknüpfen. Diese als „Texte“ lesbaren Ausstellungen stehen in Kontexten von Sinn und Bedeutung.

Die Vorstellung von Historischen Ausstellungen als ästhetisch – kommunikativen Vorgängen lenkt die Aufmerksamkeit auf die Besucher/innen und deren Voraussetzungen, die mehrdimensional strukturierte Bedeutung von Objekten und ihrer formalen Aufbereitung zu erkennen. „Medienkompetenz“ meint daher nicht allein, die ausstellungstypischen Angebote zum „Verstehen der Inhalte“, zum „Entschlüsseln der Objektbedeutung“ wahrnehmen zu können, d.h. erläuternde Texte, Bilder, Videos, Audio-Stationen usw. als Deutungshilfen gewinnbringend abzurufen. Vielmehr zielt der Begriff auch auf die Fähigkeit ab, Ausstellungen als zeitgebundenes, mehrdimensionales Medium der Geschichtskultur zu erfahren und sich sowohl mit der Faszinationskraft und vermeintlichen Erinnerungswürdigkeit der Objekte auseinanderzusetzen, als auch nach den Intentionen der Autor/innen zu fragen.

Konzepte zur „Medienkompetenz“ werden bislang überwiegend im Bezug auf den Umgang mit Massenmedien diskutiert und sind in ihren Schlussfolgerungen auf Historische Ausstellungen nur bedingt anwendbar. Transfermöglichkeiten neuerer Ansätze ergeben sich indessen immer dort, wo etwa auf die Profilierung autonomer Wissensaneignung und Erhöhung sozialer Fähigkeiten abgestellt und Medienkompetenz als „Befähigung zu spezifischen Denkbewegungen“ aufgefasst wird. Dies schließt die

Entscheidung für eine personale und diskursive Vermittlung von Ausstellungsinhalten und Bedeutungszusammenhängen ein.

Statement **Das Medium ist die Botschaft**

Die Kunst- und Naturalienkammer als Präsentation von Objekten der Natur und von Menschenhand geht von der Voraussetzung aus, daß alle Exponate, bei aller Vielfalt im Einzelnen, etwas Gemeinsames haben. Dieses Gemeinsame ist ihr „Weltbezug“, Welt verstanden als Schöpfung Gottes und als Aufgabe des Menschen. Den Weltbezug als Zugang zum Verständnis der Welt anschaulich prägnant zu machen ist Aufgabe und, wenn es gelingt, Leistung der Ausstellung als Medium.

Im Stadtmuseum ist dieses Gemeinsame die verbürgte Überlieferung, die „Herkunft“ aus den Vergangenheiten der Stadt. In diesem Sinne ist die Überlieferung Fragment. Bedeutung in seiner Gegenwart hatte das Fragment in allen seinen Dimensionen, die in seiner Gestalt zusammengeschlossen sind und zum Ausdruck kommen. Den Bedeutungsverlust, der es zum Fragment machte, verursachte der Wandel seines Kontextes. Der Begriff des Fragments hält wach, daß Museumsobjekte als Überlieferung entstehen, weil die reale Geschichte einer Stadt sie bedeutungslos hat werden lassen. Bedeutungslos werden sie in ihrer zeitlich letzten Bedeutung. Die Bedeutungsgeschichte hatte auch einen Anfang, sonst wären sie nicht in die Welt gekommen und sonst wäre es auch nicht von Belang, Überlieferung institutionell zu bewahren. Gestaltmäßig bewahrt das Fragment den Produktionskontext seiner Entstehung, wobei hier unter „Produktion“ alle Dimensionen des Herstellungsprozesses verstanden wird. Die in den 90er Jahren probat gewordene Kritik am Museum, es bewahre Bedeutungsloses auf, ist deshalb falsch. Das Museum bewahrt auf, weil das realgeschichtliche bedeutungslos werden nicht das letzte Wort der Geschichte sein kann. Es sei denn, wir nähmen den realgeschichtlichen Prozess bewußtlos hin.

Das verfachwissenschaftliche Museum verwandelt die Fragmente in Museumsobjekte. Dieser Vorgang hat seine Brisanz, weil die Museumswissenschaften nicht die Kontextbedeutung verarbeiten, sondern nur jene Bedeutungsdimensionen am Objekt, die im wissenschaftlichen Zugriff relevant sind. Deshalb werden aus Fragmenten der Stadtgeschichte volkskundliche, kunsthistorische oder technikgeschichtliche Objekte. Medientheoretisch ist das der Schritt vom Fragment als Ausdrucksmedium zum Objekt als Informationsmedium oder Zeichen.. Das Exponat ist das Fragment in seiner Mehr- und Multidimensionalität und zeigt unabhängig vom wissenschaftlichen Fragen und der als wissenschaftlich relevant erachteten Dimensionen seine ganze Gestalt vor. An der Gestalt des Fragments ändert wissenschaftliches Fragen nichts.

Das tiefere Problem liegt in der Frage, ob das Fragment nur als (wissenschaftliches) Objekt Exponat werden kann. oder ob das Fragment Exponat werden muß, um als (historisches) Objekt wahrgenommen werden zu können. Ersteres bedeutet, daß die Ausstellung wissenschaftliches Publikationsorgan ist und die wissenschaftlich relevante Dimension entweder generell über die Ausstellungswürdigkeit entscheidet oder ein ausstellungsmäßiger Überschuss in Kauf genommen wird. Im zweiten Fall ändert sich die „strategische“ Bedeutung von Wissenschaft. Sie fragt nach den „Kontextbedingungen“ des Fragments. Wissenschaftliches Fragen könnte das „Ausdrucksmedium“ Fragment nur restlos in ein Informationsmedium verwandeln, wenn Anschaulichkeit restlos in Wissen aufgelöst werden könnte.

Wenn das ginge, könnten wir logischerweise auf Ausstellungen verzichten. Das Exponat kommt folglich um das Fragment nicht herum.

Die Vorstellung, daß es „stumm“ bleibt, erschüttert nur, wenn allein Information oder wissenschaftlich kondensiertes Wissen von Belang ist. Daß dieses Wissen nicht purer Anschaulichkeit entspringen kann, liegt auf der Hand und es wäre fraglos grotesk wissenschaftliches Wissen beim Publikum vorauszusetzen. Hinsichtlich des Fragments ist das wissenschaftliche Wissen dimensional beschränkt und es wäre nicht weniger grotesk für Dimensionen, die wissenschaftlich uninteressant sind, Verbotsschilder aufzustellen. Die Wissenschaftsgeschichte belegt Wandel, Neuentdeckungen und wissenschaftliche „Revolutionen“. Im Allgemeinen sind sie von Außenseitern initiiert worden und entsprangen nicht dem etablierten Diskurs. Das Fragment ist vorwissenschaftlich und unter diesem Aspekt meint Objekt als museologischer Begriff die immer schon wissenschaftlich gerichtete Überlieferung. Stadtmuseen bewahren Fragmente der Geschichte der Stadt. Die Geschichte der Stadt schafft Überlieferung. Wenn an Ausstellungen kritisiert wird, sie seien objektbelassen, dann ist die Unterscheidung wichtig, ob Objekt philosophisch oder fachwissenschaftlich gemeint ist. Auch die gültigen Parameter des Sammeln werden in Frage gestellt, wenn die Geschichte der Stadt das Museum der Stadt überholt. Wissenschaft kann Zukunft nicht vorhersagen. So versteinern Museen aus wissenschaftlichen Gründen oder bieten Sammlungen, deren Bedeutung für Gegenwart gegen Null tendiert, weil sie wissenschaftlich uninteressant sind.

Der Kunst- und Naturalienkammer fehlt die verbürgte mediale Dimension des Wissens, eben der Text. Allein schon die Tatsache, daß in einem Raum inszeniert ist, was im 20. Jahrhundert zwischen Museen und Fachwissenschaften endgültig getrennt wird, führt den Blick auf eine vorwissenschaftliche Epoche. Zu den Exponaten hat sich ein immenses Wissen angehäuft. Zur fehlenden Dimension des Wissens gehört aufs Engste, daß offenkundig auch der „moderne“ Objektbegriff in der Kammer (noch) nicht zur Wirkung kommt. Objektbegriff und die spezifische Form der Verfachwissenschaftlichung der Museen sind die zwei Seiten einer Medaille. Die Kammer inszeniert Zeugnisse in der Absicht oder Einlassung, Wissen über die Welt als Schöpfung und als Welt der Menschen möglich zu machen. Ihr (kritischer) Bezug ist das zeitgenössische Alltagswissen über die Welt. Sie bietet die Möglichkeit zum neuen Wissen über die Welt.

Im Halleschen Stadtmuseum ist die Textebene prägnant. Die hier erzählte Geschichte könnte an jedem anderen Ort gelesen werden. Die Anschaulichkeit hat weder Bedeutung für die Textrezeption noch bietet der Text Erklärungen dessen, was zu sehen ist. Wenn man so will, ist der Text importiert. Das Fragmentarische und in diesem Sinne „Authentische“ ist bedeutungslos. Als Objekte sind die Exponate nicht identifizierbar, weil sie wissenschaftlich nicht befragt werden. Als Exponate sind sie medial „fremd“ produziertem Wissen unterstellt. Die Beziehungslosigkeit zwischen Wissen und Anschaulichkeit ist programmatisch: Die Hoffnung oder Erwartung, daß die Exponate zum Lesen reizen.

Die Nichtunterscheidung zwischen „authentischen“ Exponaten und Erfindungen und sonstigen Zutaten sucht das den Exponaten als Fragmenten Eigene, die Verbürgung einer wirklichen Geschichte der Stadt, auszublenden. Die „authentische“ Geschichte wird erzählt. Das bedeutet eben auch, daß die gegenwärtige Anschaulichkeit der Stadt als widersprüchlicher Lebenswelt der in ihr Lebenden historische Bedeutung nur als Folge „schicksalshafter“ Eingriffe von außen oder von oben hat.

Museen heben auf, um Geschichte ausdrucksmedial möglich zu machen. Der realgeschichtliche Prozess ist immer nur retrospektiv, post festum, als Geschichte zu diskutieren. Dies ist die einzige Möglichkeit, Realgeschichte nicht blind oder unvernünftig hinzunehmen. Das wissenschaftliche Dilemma des

Stadtmuseums ist die Zurichtung der Fragmente der Stadtgeschichte zu Exponaten fachwissenschaftlicher Bezugssysteme. Otto Lauffer antwortete auf die Frage, was das Allgemeine seines Systems der Altertumskunde sei: „Alt“. „Neu“ ist nicht systematisierbar, auch nicht, wenn aus „Neu“ „alt“ geworden ist, weil dieses „Alt“ weniger „alt“ ist als das zeitlose „Alt“ des Systems. Wenn „alt“ und „neu“ sich dichotomisch gegenüber stehen, ist Geschichte nur unter der Prämisse „alt“ oder der Prämisse „neu“ möglich. Wissenschaftlich gibt es bereits dann verschiedene Geschichten von „Alter Stadt“ und „Moderner Stadt“.

Die anschauliche Überlieferung der Geschichte einer Stadt ist Ausdruck der zeitlich differenzierten Vielfalt „Stadt“. Ein wissenschaftliches System, das diesen Tatbestand evaluiert, gibt es nicht, weil es zwar viele museologische, aber keinen einzigen fachwissenschaftlichen Grund für solch ein System gibt. Otto Lauffers altertumskundliches System stellte Zeit still und homogenisierte die örtlichen Überlieferungen zur „deutschen“ Altertumskunde. Lebensweltliche Stadtgeschichte kann nur durch Ausstellung zur Anschauung gebracht werden. Das Medium ist die Botschaft. Die Botschaft lautet, Stadt hat anschauliche Geschichte. Das „begehbare Bilderbuch“ kann dies schlechterdings nicht zur Anschauung bringen. Nicht nur, weil kontinuierlich erzählt wird, sondern weil die Analogie zum Buch prekär und widersprüchlich ist. Die Botschaft der Ausstellung als „begehbare Bilderbuch“ lautet: Stadt hat keine anschauliche Geschichte. Die Wunderkammer ist zeitlos. Der ausstellungsmäßige Rückgriff auf ihr Konzept bei den letzten „großen“ Berliner Ausstellungen spiegelt den Zusammenbruch der großen Geschichtsbilder und des mit ihnen verbundenen Wissenschaftsoptimismus.

Resümee

Multimediale Ausstellungendokumentation – Beispiele, Instrumente, neue Möglichkeiten, Grenzen

Multimediale Objektdokumentation

Jürgen Steen

Am Beispiel einer MultiMedia zur Geschichte der Objektdokumentation wurde deutlich, daß in der Objektdokumentation die Vorbehalte gegen neue Medien schon immer sehr viel geringer ausgeprägt waren als im Ausstellungsbereich. Die dokumentarische Nutzung von EDV ist heute selbstverständlich und unverzichtbar geworden. Handschriftliches Inventarbuch und maschinell beschriebene Karteikarte, das aufgeklebte Inventarfoto oder die auf die Karteikarte geklebte Kopie eines Katalogtextes indizieren frühe Formen der Multimedialität. Die Medien charakterisieren und determinieren die Dokumentationsverfahren. Das gilt unterschiedslos für „alte“ und „neue“ Medien. Das handschriftliche Inventarbuch ist „fälschungssicher“, die Karteikarte ein Speicher mit bekannter „Stabilität“ aber geringem Erweiterungsraum für die Aufnahme neuer Objektinformationen, die Restaurierungskartei eine weitere Kartei, das Bildarchiv ein weiterer „autonomer“ Speicher, die Erwerbungsakte ein weiteres Medium. Informationen zu einem Museumsobjekt werden traditionell in verschiedenen Medien und an verschiedenen Orten im Museum aufbewahrt. Die neuen Medien sind pragmatisch zu beurteilen. Ihre Verwendung schließt zwingend Antworten auf die Fragen ein, die die neuen Medien aufgrund ihrer Materialität offenlassen. Prinzipiell gilt dies für alle Fragen der Fälschungssicherheit und der Dauerhaftigkeit der Speicher.

Außer Frage steht, daß das digitale Dokument dem Fragment gegenüber angemessener ist, sowohl hinsichtlich der Multidimensionalität des Fragments wie der Tatsache, daß Wissenschaft Prozess ist und nicht transzendente Wahrheit. Insofern gibt es einige gute Gründe im digitalen Dokument die Dokumentationsform des Interdisziplinären zu sehen, das im Selbstverständnis des Stadtmuseums als Basisforderung angelegt ist.

MultiMedia als Dokumentationsverfahren unterscheidet sich vom geläufigen Dokumentationsdiskurs, der prinzipiell auf Verarbeitung wissenschaftlicher Informationen festgelegt ist. Wenn Fragment, Objekt und Exponat unterschieden werden, wird deutlich, daß der Dokumentationsdiskurs objektfixiert ist und vom fachwissenschaftlichen Objektbegriff ausgeht, dessen Problematik hinsichtlich des Historischen Museums und Stadtmuseum auf der Tagung hinreichend diskutiert wurde. Der Beitrag entwickelte die These, daß MultiMedia Dokumentationsverfahren ermöglicht, die alle Aspekte des Fragments, des Objekts und des Exponats darstellen können, einschließlich virtualisierter Magazindarstellungen (Standortverzeichnissen) und Ausstellungsdokumentationen. Die „Vernetzbarkeit“ der Daten hebt die traditionelle medial bedingte Ortsverschiedenheit auf. Die Daten sind an jedem Ort im Museum abrufbar. Die Ressourcen sind offen gegenüber Zukunft, nicht nur hinsichtlich „Neuinventarisierung“, sondern jeder neuen Information zum Beispiel in Folge neuer wissenschaftlicher Erkenntnisse.

Statement **Dokumentation von Ausstellungen**

Ausstellungen werden in der Öffentlichkeit als zentrale Aufgabe der Museen wahrgenommen. Es ist hier nicht der Platz, darüber zu debattieren, hier und heute soll es um die Ausstellungen und ihre Wahrnehmungen, ihre Dokumentation gehen. Friedrich Waidacher hat unter dem Titel „Ausstellungen besprechen“ in der Museologie online, 2. Jahrgang 2000 Fragen zu einer möglichen Besprechungskritik von Ausstellungen in Museen formuliert. Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist, und hier sollten wir als Museologen uns zu Wort melden, daß Vermittlung von Ideen mit Hilfe tatsächlicher authentischer Objekte Angelegenheit des Museums und niemandes sonst (ist). Ich erwähne dies deshalb, weil ich denke, daß die von Waidacher formulierten Ansätze durchaus auch für die Dokumentation von Ausstellungen interessant sind, denn sie bieten einen Rahmen an. Er faßt seine Fragen unter folgenden Stichworten zusammen: Vor der Ausstellung, Beim Ausstellungseingang, Übersichtlichkeit, Ausstellungsräumlichkeiten, Angemessenheit der Kommunikationsmedien, Gesamtwirkung der Kommunikation zwischen Planern und Publikum.

Welches sind die bisher üblichen Methoden der Dokumentation? Da sind zunächst wohl die in der Öffentlichkeit direkt wahrgenommenen Kataloge und Ausstellungsbegleitbücher. Aber bilden diese die Ausstellung wirklich adäquat ab oder stellen sie nicht vielmehr ein neben der Ausstellung parallel laufendes Medium dar? In diesen, dem Medium Buch zuzuordnenden Dokumentationen überwiegen Textbeiträge, die weit über die Erklärungen in den Ausstellungen hinausgehen. Dazu werden Abbildungen der Objekte mit ausführlichen Erklärungen versehen. So geschehen in diesem Jahr im Zusammenhang mit den Preußenausstellungen in Brandenburg und Berlin. Die Ausstellungsschwerpunkte wurden in einzelnen Katalogen ebenso dargestellt wie in zusammengefaßten Bänden, die essayistische Beiträge mit umfangreichen Objektabbildungen verbanden. Meist folgen diese Kataloge, sprich das Medium Buch, der Struktur der Ausstellung, wie zum Beispiel der Katalog zur Ausstellung 1999 im Hygiene-Museum Dresden „Der neue Mensch – Obsessionen des 20. Jahrhunderts“. Es steht wohl außer Frage, daß das Medium Katalog keine Abbildung der Ausstellung ermöglicht und

somit schon gar nicht als Grundlage einer Ausstellungsdocumentation dienen kann. Selbstverständlich ist der Katalog auch zukünftig wesentliches Element der musealen Vermittlung, allerdings wohl immer in weiterführender Absicht. Dies wird wohl auch verständlich, wenn wir voraussetzen, daß Ausstellungen besuchen und Bücher lesen zwei verschiedenen Rezeptionsebenen und –formen sind.

Dokumentation musealer Ausstellungen umfaßt zunächst wohl einmal alle die im Zusammenhang mit der Ausstellung entstandenen Unterlagen. Hier ist nicht der Platz, um auf haushaltstechnische Papiere einzugehen, dafür haben unsere Träger eigene Gremien geschaffen (z.B. Rechnungsprüfungsamt). Aber es entstehen vor Ort umfangreiche Materialsammlungen, die sowohl wissenschaftliche Erkenntnisse als auch die Auflistung von musealen Objekten einschließen. Damit bildet sich in den Museen neben der eigentlichen Sammlung der Objekte und Musealien eine zweite Sammlungsebene heraus, die der Wissenssammlung. Gehen wir davon aus, daß Museen im öffentlichen Auftrag und in Deutschland überwiegend von der öffentlichen Hand finanziert werden, so sollten wir uns nicht scheuen, auch diese Sammlung für die Öffentlichkeit nutzbar zu machen. Ist dies aber wirklich möglich, diese zugegebenermaßen provokante Frage, sollten wir uns einmal stellen.

Bisher haben wir nur Material gesammelt, dass im Zusammenhang mit den Ausstellungen im Museum entsteht. Wenn wir die Ausstellung nicht gesehen haben oder sie schon lange zurückliegt, können wir daraus kaum ein Bild der Ausstellung entwickeln., Was in den Köpfen entsteht, ist ein sehr subjektiver, meist nicht mit der realen Ausstellung kompatibler Eindruck – besser ist vielleicht, dies als eine Vorstellung von einer Ausstellung zu bezeichnen. Möglichkeiten der Abbildung bieten uns deshalb sowohl Photographien als auch Filme. Photographien und Dias gestatten es, Ausschnitte, Einzelobjekte, Ensemble, Texte ebenso abzubilden, wie größere räumliche Strukturen. Die Nutzung erfolgt dann jedoch in einer vorbestimmten Weise, bei Photographien in der Reihenfolge des Betrachtens, bei Filmen in der vorbestimmten Abfolge der Aufnahmen. Damit ist ein wesentliches Moment des Ausstellungsbesuches außer Kraft gesetzt – die vom Museumsbesucher selbst bestimmbare Reihenfolge des Rundgangs. Immer wieder beobachten wir Museumsbesucher, wie sie unseren Leitfaden in der Ausstellung verlassen.

Technische Entwicklungen eröffnen nun auch neue Formen der Ausstellungsdocumentation. Mittlerweile gibt es spielerische und wissenschaftliche Computerprogramme für die Beschäftigung mit Geschichte. Es geht hier nicht um diese, sondern es stellt sich die Frage, ob nicht dieses neue Medium die Möglichkeit bietet, museale Ausstellungen genauer und dem Medium Ausstellung verpflichtender, diese unsere Arbeit zu dokumentieren? Das Historische Museum Frankfurt/Main hat die „Ausstellung Frankfurt am Main. Wissenschaftsstadt“ mit Hilfe einer CD-ROM dokumentiert. Dabei erfolgte nicht nur die Wiedergabe der Texte und Abbildungen der musealen Objekte, sondern es wurde auch versucht, die Struktur der Ausstellung mit den Möglichkeiten moderner Technik anschaulich zumachen. Wichtig ist sicher, daß hier neben technischen Details, wissenschaftlich fundierten Inhalten, interessanten Ansichten der Objekte auch Einblicke in die Raumstrukturen festgehalten sind. Bis zu einem gewissen Grad kann der Nutzer hier seinen Rundgang wieder selbst bestimmen – es bleibt allerdings offen, ob dies im Rahmen einer Ausstellungsdocumentation ein entscheidendes Kriterium sein sollte.

Problematisch bleibt in diesem Zusammenhang wohl aber immer noch die Feststellung, daß Ausstellungsdocumentation sich eines Mediums, egal welches – Katalog, Photographie, Film, Computertechniken, bedient, um ein bereits gebrochenes Medium – die Ausstellung – wiederzugeben. MultiMedia und Dokumentationsformen sind somit eigentlich nur Medien des Mediums. Diesen Fakt sollte man also grundsätzlich bei allen Formen der Ausstellungsdocumentation nicht außer Acht lassen – für

mich als Historiker ist es in etwa mit dem Problem der Quellenkritik vergleichbar. Es stellt sich somit wohl auch die Frage, in wieweit die aktuelle Diskussion um die neuen Medien in den Museen und ihren Ausstellungen wirklich ein zentrales Thema ist, oder ob nicht das Medium Ausstellung in seiner Einzigartigkeit zugleich auch die Zukunft des Museums ausmacht. Alle zur Zeit bekannten Medien erlauben nur eine eingeschränkte Visualisierbarkeit des Mediums Ausstellung. Dabei sind wohl auch in Zukunft nicht die Texte im Museum das Problem an sich, sondern es kommt auf das Zusammenwirken von Textinformationen und der Spezifik musealer Objekte – im Ergebnis der musealen Präsentation – an. Das Vor- und Nacheinander der Objekte kennzeichnet das Medium Ausstellung ebenso wie die Kombination von Text und Objekt, und es steht wohl auch nicht außer Frage, daß in diesem Zusammenhang auch neue Medien Eingang in Ausstellung finden müssen. Trotzdem, oder gerade deshalb sollte auch zukünftig das Museumsobjekt zentrales Vermittlungsobjekt ist.

Abschließend sei angemerkt, daß wir wohl auch zukünftig nicht das Verschwinden der musealen Ausstellungen zu befürchten haben. Die Ausstellung wird immer auch ein Medium sein, mit dem wissenschaftliche Ergebnisse der Öffentlichkeit präsentiert werden können – und wenn wir uns auf die Spezifik unserer Möglichkeiten bewußt einlassen, werden wir im Kontext mit den anderen Medien auch die Institution Museum bewahren. Virtuelle Vermittlungsformen ermöglichen wohl Informationen über reale Ausstellungen, geben Hinweise, ersetzen aber auf keinen Fall das Medium Ausstellung. Sie sind entweder ein Medium des Mediums oder im Falle bloßer Virtualität wäre die Anwendbarkeit des Begriffs Ausstellung zu problematisieren.

Selbstverständlich stellt sich auch die Frage nach Kriterien und Methoden einer systematischen Ausstellungsdocumentation. Die Entwicklung der Standards einer multimedialen Ausstellungsdocumentation ist eine zukünftige Aufgabe.

Resümee

Multimediale Ausstellungsdocumentation am Beispiel der Ausstellung „Frankfurt am Main. Wissenschaftsstadt“ des Historischen Museums Frankfurt am Main 1998/99

Jürgen Steen

Das virtuelle Museum geht als Gespenst des Verlustes der Realienwirklichkeit und damit des Endes des Museums um. Die Angst ist das bloße polare Gegenüber wahnhafter Fortschrittsrhetoriken, die entweder die Dichotomie von Tradition und Moderne neu zu beleben suchen oder Marktchancen „optimieren“ sollen. Ein virtualisiertes Buch ist kein Buch, sondern die Präsentation seines Inhalts in einem anderen Medium. Eine virtualisierte Ausstellung ist keine Ausstellung, sondern die Präsentation bestimmter Dimensionen in einem anderen Medium. Mit der Virtualisierung verschwindet die jeweils spezifische Materialität der Medien. Der Transfer der Begriffe ist deshalb nicht nachvollziehbar und als Teil der Gaukelei zu qualifizieren.

Ob es sinnvoll ist, die neuen Medien zu verwenden, ist eine pragmatische Frage. Die Antwort resultiert aus der Analyse, ob die Museen ihre Arbeit im Sinne einer Optimierung verbessern können. Die theoretische Reflexion eines vollständigen Ersatzes sinnhafter Realität durch Virtualität führt schnell zu logischen Paradoxien. Das hat auch der Fachgruppentag offenkundig gemacht.

Common Sense verwissenschaftlichter Geschichte ist die Einlassung, ohne Überlieferung keine Geschichte. Zu dem was nicht überliefert oder dokumentiert ist, gibt es keinen wissenschaftlichen Zugang. Spätestens die Herausforderung durch die neuen Medien macht deutlich, daß Wissenschaft nicht erst in der Darstellung ihrer Ergebnisse, sondern bereits in ihrer Konstitution als Wissenschaft durch die mediale Materialität ihrer Erkenntnisressourcen charakterisiert ist. Was nicht Medium wird oder geworden ist, bleibt wissenschaftlichem Diskurs und wissenschaftlicher Paradigmenbildung verschlossen. Nicht weniger sanktioniert die Medialität der Überlieferung, was jeweils fachwissenschaftlicher Erkenntnisgegenstand werden kann. Zumindest zu vermuten ist, daß die Dokumentationsmethoden sich nicht nur auf wissenschaftliche Methodenfragen, sondern auch im Sinne von Grenzziehungen auf die Begrifflichkeit des Wissenschaftlichen überhaupt auswirken.

Die wissenschaftlich nicht begründbare Medialität wissenschaftlicher Dokumentation wird im Museum ausgerechnet an der Stelle überdeutlich, an der das Museum öffentliche Institution ist, wo es im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses steht und öffentlich wirksam wird. Das Frankfurter Historische Museum zum Beispiel hat seit 1948 über dreihundert Ausstellungen produziert. Die Dokumentation der Ausstellungstätigkeit, also was Medium und damit Überlieferung geworden ist, gibt in den seltensten Fällen Aufschluß über das Ausstellungsereignis selbst. Wenn „Geschichte sehen“ Aufgabe und Ziel der Ausstellungstätigkeit historischer Museen ist, dann fehlt für die verwissenschaftliche Untersuchung der Frage, ob und wie die einzelnen Ausstellungen die Aufgabe gelöst haben, jede dokumentarische oder empirische Basis. Durchweg sind Presseberichte gesammelt, also Berichte über das Ereignis, die Mitteilung der Intentionen, zumeist im üblichen überschwenglichen Ankündigungspathos der endgültigen Ausstellung, es gibt Ausstellungsakten, also Medien, in denen sich der Gang der Ausstellungsproduktion spiegelt, der Leihgabenverkehr produziert Akten und ist erhalten, Ausstellungsfotografie ist vorhanden, die indes nur in den seltensten Fällen repräsentativ für die gesamte Ausstellung ist, nur gelegentlich sind Stellpläne aufbewahrt, und wenn, dann nur, weil sie als Ausstellungsmedium hergestellt wurden. Ausstellungen sind Ereignisse, daß heißt, wir erfahren etwas über sie, das Ereignis selbst, ist mit der Ausstellung spurlos verschwunden. Ausstellungsdokumentation ist eine Leerstelle. Geschuldet ist dies der Medialität traditioneller Museumsdokumentation, mit deren Instrumenten der Wissens- und Bilddokumentation Ausstellungen als mediale Ereignisse nicht zu dokumentieren sind.

Wissenschaften bilden Traditionen aus. Wissenschaftsgeschichte ist Selbstaufklärung. In den Naturwissenschaften wird gern der Satz kolportiert, daß man auf den Schultern von Riesen stehe. Der Ausstellungen produzierende Museumswissenschaftler steht immer auf seinen eigenen Füßen und die Laufzeit einer Ausstellung ist die Zeit der Untersuchbarkeit der Frage, ob die Intentionen erfüllt oder welche Zielsetzungen dem zu besichtigenden Unternehmen realistischerweise zu billigen sind.

Das mitgebrachte Beispiel versteht sich als eine Art Studie der Nutzung multimedialer Instrumente zur Dokumentation und Konservierung der Museumsausstellung als Ereignis.

Das Besondere oder auch Einzigartige am Medium Ausstellung ist die Begehbarkeit, ausstellungstechnisch nennen wir dies „Rundgang“. Die neuen Medien lassen die Simulation des Rundgangs zu. Ausstellungen verschränken Raum und Zeit. Diese Verschränkung läßt sich mit Medien, die nur linear oder nur sequentiell sind, nicht darstellen.

Die Animation ermöglicht sowohl die Dokumentation des Ausstellungszusammenhangs des einzelnen Exponats, das nennen wir ausstellungstechnisch „Inszenierung“, wie den individuellen Aufruf des Exponats als Objekt. Die Ausstellungsdokumentation, die die neuen Medien nutzt, blendet das, was es zu

sehen gibt, ein. Nichtdokumentation hat zur Konsequenz, daß es keinen wissenschaftlichen Diskurs gibt, es ist keine Entwicklung möglich, Ausstellungen sind dann immer Projekte, die gleichsam bei Null anfangen und mit ihrem Abbau wieder zu Null werden. Die Dokumentation des Mediums Ausstellung ist die Bedingung für die Analyse des Mediums und die Antwort auf die Frage, was erfüllt sein muß, damit wir in jeder Hinsicht angemessen von „Geschichte sehen“ sprechen können. Natürlich ist die Frage nach den Standards multimedialer Ausstellungsdokumentationen von Belang, nicht weniger Fragen hinsichtlich des Vertriebes an der Museumskasse, des Verhältnisses zum Katalog und anderer Fragen mehr. Die vorliegende MultiMedia-Studie unterstellt das Dokumentationsdilemma als museologisch-wissenschaftliches Problem. Wir streiten uns auf jeder Tagung über die Standards unserer Ausstellungen. Wenn wir uns zumeist mit begrenzter Zeit in Ausstellungen versammeln, findet ein letztlich ritualisierter Austausch zwischen den Positionen selbstzufriedener „Macher“ und „tief verschreckter“ Teilnehmerinnen und Teilnehmer statt. Das Ritual erinnert an den Koch, der von seiner Kochkunst überzeugt ist und seine Geheimrezepte verrät. Das Nachkochen ist möglich, das tatsächliche Ergebnis indes abhängig von den Künsten des Nachkochenden. Wissenschaftlich ist dies das Problem fehlender Traditionsbildung hinsichtlich der Standards historischer Ausstellungen. Traditionsbildung ist unmöglich, weil es keine Überlieferung gibt. Mit MultiMedia ist die Dokumentation von Ausstellungsdimensionen möglich, die hinsichtlich der Standards historischer Ausstellungen von Belang sind.

Dabei hat die Dokumentation, die sich der neuen Medien bedient, den Vorteil, daß sie nicht nur die Ausstellung als Ereignis konserviert, sondern auch die Weiterarbeit am Projekt möglich macht, durchaus auch im Sinne einer neuen und gegebenenfalls besseren Ausstellungproduktion. Der Nachteil des Buchmediums, die Nichtaktualisierbarkeit, stellt sich in den neuen Medien nicht wieder ein. Im Gegenteil. Möglich und denkbar ist, daß mit der Ausstellungsdokumentation, die der Arbeit an Inhalt und Form historischer Ausstellungen kontinuierlich zur Verfügung steht, mediale Bausteine entstehen, die Diskussion und Weiterentwicklung ebenso einbeziehen können wie die anschaulich konkrete Dokumentation kontroverser Auffassungen. Hinsichtlich des Ausstellungstextes wird es zum ersten Mal überhaupt möglich, Texte als Ausstellungsmedien unabhängig von der Laufzeit von Ausstellungen zu diskutieren. Auch hier, in der Beurteilung von Texten in ihrem konkreten Ausstellungskontext, stehen wir vor einem abgrundtiefen Defizit.

Die MultiMedia-Dokumentation ist als Angebot an den Nutzer des Museums möglich, als museumsinternes Instrument notwendig. MultiMedia ist nicht gleich MultiMedia. Wir publizieren auch sonst wissenschaftlich. Museologisch gesehen ist die Befürchtung, MultiMedia schade grundsätzlich den innersten Anliegen des Museums in etwa so überzeugend, wie die Befürchtung der Verkauf von Dias mit der fotografischen Abbildung von „Objekten“ würde dem Museumsbesuch abträglich sein. Lohn der Anstrengung wird nicht zuletzt die Offenlegung der Einzigartigkeit des Mediums historische Ausstellung sein und es gibt keinen Grund für die Annahme, daß dies dem Museum schaden könnte.