

Joachim Baur

Dass »die Ausstellung« ein wichtiger Bestandteil unserer Kultur sei: an dieser Tatsache selbst dürfte kaum gezweifelt werden können. Wo auch immer wir unsern Schritt hinsetzen, stoßen wir auf eine Ausstellung von irgend etwas: von den intimsten Gegenständen unseres persönlichen Daseins bis zu den gleichgültigsten Dingen der äußeren Lebensführung. Es wird so viel ausgestellt, daß nun bald eine neue Art der Ausstellung reif zur Entstehung ist: die Ausstellung für Ausstellungswesen. Die Ausstellung ist als Kulturphänomen deshalb so hervorragend interessant, weil sie in ganz verschiedener Bedeutung erscheint, unter ganz verschiedenen Gesichtspunkten gewertet werden, in durchaus verschiedene Zusammenhänge geordnet werden kann.«¹

Ausstellen ist eine vielschichtige Sache. Das wusste Werner Sombart im Jahre 1908, das gilt in unverminderter, vielleicht gesteigerter Weise für die heutige Zeit. Ausstellungen sind nach wie vor »wichtige Bestandteile unserer Kultur«. Sie sind kulturelle Events und gesellschaftliche Gesprächsanlässe, Ausdruck und Auslöser thematischer und ästhetischer Konjunkturen, Indikatoren und Katalysatoren wissenschaftlicher Forschung wie erinnerungskultureller Debatten, Vehikel der Selbstdarstellung und Selbstvergewisserung, sei es von Einzelnen, spezifischen Gruppen oder Gesellschaften en gros. Die Praxis des Ausstellens ist eine grundlegende Kulturtechnik, nicht weniger als das Lesen, Schreiben oder Memorieren. Und sie ist zugleich ein konkretes, an Attraktivität, so scheint es, stetig steigendes Arbeits- und Tätigkeitsfeld, von Museen wie von Ausstellungsagenturen jenseits von deren Mauern. Und auch den vor kaum etwas Halt machenden »exhibitionistischen Zuge unserer Zeit«², den Sombart vor über einhundert Jahren nicht ohne Skepsis registrierte, kennen wir noch heute, auch wenn sich das eine oder andere Vorzeichen, wie zu zeigen sein wird, verändert haben mag.

Überblick: Ausstellen im Museum (und darüber hinaus)

Im vorliegenden Kontext, einer »Denkschrift zur Lage der Museen« in Deutschland, ist das Ausstellen noch aus einem weiteren Grund als vielschichtig zu bezeichnen: Es ist das changierende und immer wieder neu verhandelte Wechselverhältnis von Museum und Ausstellung.

Zum einen ist das Ausstellen als eine der grundlegenden Aufgaben – Sammeln, Bewahren, Erforschen, Vermitteln, Ausstellen – fest in das institutionelle Gefüge des Museums integriert. Das Ausstellen bildet hier eine, wenn nicht *die* maßgebliche Schnittstelle zum Publikum³ und ist als solche insbesondere in den letzten Jahrzehnten in den Vordergrund musealer Aktivitäten und gesellschaftlicher Aufmerksamkeit gerückt. Dabei lassen sich bekanntermaßen zahlreiche, nach Form, Zweck und anvisiertem Publikum unterschiedene Spielarten der musealen Ausstellung ausmachen: von Dauerausstellungen und Schausammlungen über Wechselausstellungen und Wanderausstellungen bis neuerdings zu virtuellen Ausstellungen, um nur einige Ausprägungen zu nennen. Gemeinsam ist diesen Formen des Ausstellens, dass sie in herausgehobener Weise die Praxis musealer Repräsentation – im doppelten Sinne von Darstellung und Stellvertretung – verkörpern und dabei stets deuthängig und bedeutungsgenerierend sind. Die kommunikative Dynamik, aber auch die po-

tenzielle Brisanz ergibt sich dabei dadurch, dass sich im Ausstellen »Deutungsabsichten von Ausstellenden, Bedeutungen des Ausgestellten und Bedeutungsvermutungen von Museumsbesuchern kreuzen«⁴.

Zum anderen kennt das Ausstellen aber auch eine vom Museum unabhängige, zumindest losgelöste Genealogie und Existenz. Ausstellungen sind nicht allein dem Museum nachgeordnete, aus seinem institutionellen Gefüge entspringende Produktionen, sondern oftmals parallele, nicht selten gar vorgängige Veranstaltungen. Man muss dabei gar nicht so weit gehen wie Krzysztof Pomian, der etwa auf Grabbeigaben, Reliquienschatze oder fürstliche Schatzkammern als protomuseale Sammlungen verweist, die ihren eigentlichen Wert – die Vermittlung zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem – immer erst im Ausstellen realisieren.⁵ Zu denken ist vielmehr an das spätestens seit Mitte des 19. Jahrhunderts expandierende Ausstellungswesen, das sich in charakteristischer Halbdistanz zum Museum entwickelte.⁶ Die großen Weltausstellungen seit 1851, die Industrie- und Gewerbeausstellungen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die Gesundheits- oder Ernährungsausstellungen der Weimarer Republik oder spektakuläre Kunstausstellungen wie die documenta sind nur wenige Beispiele, die eine weitere Einsicht Werner Sombarts illustrieren: »Zunächst gehört die Ausstellung – auch ihrer Entstehung nach – in die große Kategorie der öffentlichen Schaustellungen [...] Man kann sie die Mutter oder wenn man will die ältere Schwester des Museums nennen, dem sie wohl meist vorausgegangen ist.«⁷ Ohne das Wechsel- und Kräfteverhältnis von Museum und Ausstellung im Einzelnen und in der gebotenen historischen Tiefe durchzudeklinieren, lassen sich an den genannten Beispielen bereits einige charakteristische Merkmale erkennen, die auch in jüngerer Zeit als generative und konstitutive Impulse des Ausstellens für das Museumswesen wirkten: die Ausrichtung auf ein Massenpublikum, die Orientierung an zugkräftigen Themen, das Experimentieren mit innovativen Präsentationsformen und nicht zuletzt – man denke an die Londoner Weltausstellung im Crystal Palace als Initial für das heutige Victoria and Albert Museum oder die Internationale Hygiene-Ausstellung 1912 als Geburtshelferin des Deutschen Hygiene-Museums – die Rolle erfolgreicher Ausstellungen als Keimzelle späterer Museumsgründungen.

Rückblick: Schlaglichter auf die Entwicklung seit den 1970er Jahren

Im Folgenden sei zunächst versucht, schlaglichtartig Entwicklungen, Tendenzen und neue Impulse im Ausstellen seit Erscheinen der Denkschrift von 1974 aufzuzeigen. Herausgegriffen werden dabei exemplarische Ausstellungen und historische Momente, an denen Veränderungen sichtbar werden, wohlwissend, dass die einschlägigen Entwicklungen oft früher begannen und in jedem Fall weiterwirkten. Der Fokus liegt auf kulturhistorischen Ausstellungen in der Bundesrepublik Deutschland, und hier auf den großen ihrer Art – in der Annahme, dass Aspekte des Wandels in deren Gestalt am deutlichsten hervortreten und sie vielfach diskursprägend auf andere abstrahlten.⁸

1970ff.: Krise und Aufbruch

Ein seltsamer Widerspruch: Das Jahrzehnt, in dem die erste Denkschrift erschien, war das Jahrzehnt zukunftsweisender und folgenreicher Aufbrüche, Innovationen und Transformationen. Die Verfasser der Denkschrift, die zwar steigende Besuchs- und Museumszahlen registrierten, doch zugleich nicht frei von Larmoyanz eine mangelnde öffentliche Anerkennung des Museums beklagten, verkannten die Zeichen einer neuen Museumszeit, die geprägt war von einer Öffnung gegenüber neuen Besucherschichten, neuen Themen und neuen Präsentationsformen.

Die vielfältigen Impulse für eine neue Museumsarbeit entwickelten sich nicht zuletzt vor dem Hintergrund einer dynamisierten Kulturpolitik, die ihre Energien insbesondere aus der Bildungsreform und Studentenbewegung bezog. Unter dem Schlagwort »Kultur für alle« ließ der kulturpolitische Aufbruch der 1970er Jahre, vermittelt über und generiert durch Ausstellungen, ein neues Museumsverständnis entstehen, das 1976 sinnfällig auf die Formel »Lernort contra Musentempel« gebracht wurde.⁹ Konventionelle Formen der Museumsarbeit wurden durch Modelle einer alternativen, didaktisch ausgerichteten Expositorik ergänzt und in ihrer Wirkung verstärkt. Exemplarisch für diese Entwicklung war das Historische Museum Frankfurt/Main, wo eine traditionsreiche Einrichtung neue »edukativ« reflektierte Ausstellungstechniken entwickelte. Niederschlag fand dies in seiner berühmten, kontrovers diskutierten Dauerausstellung, doch auch in zahlreichen Wechselausstellungen, die im Museum bis dato unterbelichtete Themen wie Alltag, Krieg und Frauengeschichte zum Ansehen brachten.¹⁰ Im Zuge dessen begannen sich auch innerhalb des Museums die Gewichte zu verschieben: In den Vordergrund traten Arbeitsformen, die den Modus des »Zeigens« und »Vermittels« im Unterschied zu dem des »Sammelns« betonten, ohne letzteres jedoch ganz zu vernachlässigen. Oft im Kontext von Ausstellungsvorhaben wurden vielmehr neue Konzepte des Erwerbs, Bewahrens und Erforschens, etwa in den Bereichen der Alltags-, Populär- oder Industriekultur, erprobt.

Auch in der seit 1971 im Reichstag gezeigten Ausstellung »Fragen an die deutsche Geschichte« – der wohl meistbesuchten der alten Bundesrepublik überhaupt – finden sich die zeittypischen Aspekte der Öffnung und Didaktisierung mit einer merklichen Tendenz zur Vertextlichung wieder. Zusammenfassend lässt sich festhalten: Die Erfolgsgeschichte des Formats großer historisch-kulturhistorischer Ausstellungen in der Bundesrepublik nahm ihren Ausgang wesentlich von der kulturpolitischen Dynamik der 1970er Jahre, die aus einer in den 1960/70er Jahren sich vollziehenden Entkonventionalisierung des Kulturverständnisses erwachsen war. Zwar gab es große Ausstellungen zur Kunst und Kultur des Mittelalters, der Neuzeit und der Moderne auch schon in den 1960ern, aber diese waren in ihrer öffentlichen Wirkung eingeschränkt, weil sie auf Interessen und Erwartungen einer konventionellen Besucherschaft ausgerichtet waren.

Um 1980: Besuchermagneten, neue Formen der Inszenierung, Gründungsimpulse, Kritik

Um 1980 trat die Entwicklung in eine neue Phase. Während mancher Trend – etwa jener zu Großausstellungen mit Massenpublikum – auf einen ersten Gipfel zusteuerte, kam es in anderer Hinsicht – zuvorderst auf dem Feld der Präsentationsformen – zu einem Umschlag, an dem sich neue Tendenzen abzeichneten.

Für das Phänomen ausstellerischer Großereignisse stehen in erster Linie die berühmten Landesausstellungen jener Zeit, die als Besuchermagneten in ungeahnte Dimensionen vorstießen. Den Auftakt machten die bayerischen Landesausstellungen »Bayern. Kunst und Kultur« (1972) und »Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700« (1976), die beide weit über 200.000 Besucher zogen. Ihren Höhepunkt fand diese Reihe 1980 in der von 480.000 Besuchern gesehenen Schau »Wittelsbach und Bayern«.¹¹ Die Rekordzahl von 671.000 Besuchern erreichte drei Jahre zuvor jedoch »Die Zeit der Stauer. Geschichte – Kunst – Kultur«, die anlässlich des 25-jährigen Jubiläums des Landes Baden-Württemberg unter Federführung des Württembergischen Landesmuseums in Stuttgart stattfand. Der Erfolg der Großausstellungen gründete zum einen auf ihrer politischen, auf regionale Identitätsstiftung angelegten Rückendeckung, die sich nicht zuletzt in opulenten Budgets und Möglichkeiten der Objektbeschaffung niederschlug.¹² Er gründete jedoch ebenso sehr auf ihrer

Orientierung an neuem Publikum und ihrer Ausrichtung auf Themen, Fragestellungen und Aussagen, die ein Interesse am Wechsel kultureller, symbolischer und ästhetischer Orientierungen bedienten.

Im Kontext dieser Welle kulturhistorischer Großausstellungen ist gewiss auch die Berliner Schau »Preußen. Versuch einer Bilanz« von 1981 zu nennen. In einer Linie stand sie mit den genannten hinsichtlich ihres landesgeschichtlichen Schwerpunkts, ihrem Setzen auf das originale Exponat und nicht zuletzt ihres überragenden Erfolgs von 480.000 Besuchern. Zugleich setzte sie ganz eigene Akzente, die nachhaltige Wirkungen auf das kulturhistorische Ausstellen in der Bundesrepublik Deutschland entfalteten (bzw. schwelende Tendenzen sinnfällig zum Ausdruck brachten) und entsprechend näher zu betrachten sind.

Erstens verkörperte »Preußen« einen zukunftsweisenden Trend, der sich – paradox anmutend – als »objektgestützte Themenorientierung« bezeichnen ließe. Aufgehoben ist darin zum einen ein konzeptioneller Wechsel von der Objekt- zur Themenorientierung, wie er für Ansatz und Idee der meisten kulturhistorischen Ausstellungen heute charakteristisch wurde. Die Preußen-Ausstellung verlegte sich nicht darauf, einen überlieferten Objektschatz auszubreiten und zur Schau zu stellen, sondern stellte ihn im Hinblick auf ihr »Thema Preußen«¹³ erst zusammen und organisierte ihn entlang einschlägiger Thesen (zusammengefasst in der Formel: »Nicht Preußens Glanz und Gloria, sondern Preußens Land und Leute«¹⁴). Ergebnis war keine regionalhistorische, schon gar nicht dynastische Ausstellung, sondern eine engagiert argumentierende Themenausstellung. In der Präsentationsweise stützte sie sich indes (anknüpfend an die »Staufer« und »Wittelsbacher«) ganz auf Anmutung und Aura des authentischen Objekts und grenzte sich so von den »Leseausstellungen« der 1970er Jahren und den historischen Museen als »Flachwarengagenturen«¹⁵ ab. Das originale Objekt war der Ausstellung nicht Zielpunkt, geschweige denn Selbstzweck, doch ganz entschieden Ausgangspunkt und Grundstein ihres Charakters.

Zweitens – und mit obigem eng verknüpft – wirkte die Preußen-Ausstellung impulsgebend für einen neuen Stil der Präsentationsästhetik, der bald Schule machen sollte. »Inszenierung«, verstanden als Entwurf wirkmächtiger Bildräume, Montage von Dingen und Arrangements als Mittel der Interpretation, wurde zum zentralen Gestaltungsprinzip. Zum einen sollten die authentischen, doch stets fragmentarisch überlieferten Dinge auf diese Weise redimensioniert und nach Maßgabe einer Deutung kontextualisiert werden. Zum anderen sollten die so entstehenden objekt- und assoziationshaltigen Schaubilder »die Phantasie und die Kombinationslust der Besucher stimulieren«, »Leichtigkeit und eine unverkrampfte Haltung« vermitteln und nicht zuletzt »als Strategie gegen Ermüdung, Langeweile und Überforderung des Ausstellungsbesuchers« wirken.¹⁶ Mit Vorsatz und Verve wurde gegen das Gebot der kaum zehn Jahre zuvor erschienenen Denkschrift verstoßen, bei der Gestaltung von Ausstellungen »einzelne Objekte [...] voneinander zu isolieren«, auch wenn der dortige Nachsatz »daß sie einander nicht überschreien«¹⁷ auch den »Preußen«-Machern Credo war.

Mit Einführung des inszenatorischen Prinzips war die Preußen-Ausstellung symptomatisch und wegweisend für das kulturhistorische Ausstellen in der Bundesrepublik seit den 1980er Jahren. Zwar entwickelten sich von Fall zu Fall ganz unterschiedliche Spielarten und die Frage, »wie viel« und welche Form der Inszenierung einer Ausstellung angemessen sei, blieb heftig umstritten. Auch differenzierten sich verschiedene Herangehensweisen – wenngleich notorisch unscharf – begrifflich aus, etwa in der aufkommenden Bezeichnung eines eher theatralen Stils als »Szenographie«. Die prinzipielle Skepsis, ob inszenierte Ausstellungen legitim seien und gelingen könnten, verschob sich

indes sukzessive hin zur Frage, wie, zu welchem Anlass und zu welchem Ende inszenierende Gestaltungen einzusetzen sind.¹⁸

Eine dritte maßgebliche und bis heute prägende Entwicklung lässt sich an der Preußen-Ausstellung ablesen. Im Zusammenhang mit der inszenierten Großausstellung betreten neue Akteure die Bühne des Ausstellungsbetriebs, namentlich die neue Spezies der Ausstellungsgestalter zum einen und (zeitlich versetzt und in geringerem Maße) jene der freien Ausstellungsmacher zum anderen. Unbestritten ist, dass Ausstellungen auch bereits vor den achtziger Jahren von Experten gestaltet worden waren. So war etwa die Gestaltung der ersten großen Nachkriegsausstellung »Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr«, die 1956 in der Essener Villa Hügel gezeigt wurde, mit Hans Schwippert einem der renommiertesten Architekten der fünfziger Jahre übertragen worden.¹⁹ Und für das Erscheinungsbild der Reichstagsausstellung »Fragen an die deutsche Geschichte« (1971ff.), wie zahlreicher anderer, zeichnete der gefragte, in der Bauhaus-Tradition stehende Grafiker Claus-Peter Gross verantwortlich. Gleichwohl lässt sich beobachten, dass im Zusammenhang und in der Folge der Preußen-Ausstellung, nicht nur die Rolle der Gestaltung, sondern auch die der Gestalter eine neue Qualität annahm. Verschiebungen ergaben sich zum einen hinsichtlich der professionellen Hintergründe: Lag die Umsetzung von Ausstellungen bis dahin in der Hand von Grafikern und Architekten, wurden nun verstärkt Bühnenbildner – als Spezialisten für wirkmächtige Raumbilder – mit der visuellen Konzeption beauftragt.²⁰ Zum anderen begannen sich manche nun zunehmend als Ausstellungsgestalter zu verstehen und zu spezialisieren und etablierten so mittelfristig einen neuen, aus dem Ausstellen nicht mehr wegzudenkenden Berufszweig.

Die Figur des freien Ausstellungsmachers, die ebenfalls in den 1980er Jahren auf den Plan trat, blieb demgegenüber zunächst eine Randerscheinung. Signifikant ist die Erscheinung dieses neuen »halb-künstlerisch-halb-wissenschaftlichen Gewerbe[s]«²¹ dennoch, und zwar aus zwei Gründen: Zum einen näherte sich das kulturhistorische Ausstellen in der Bundesrepublik damit an den Kunstkontext an, der bereits früher den freien Kurator als etablierten Akteur kannte.²² Zum anderen liegt hier die Keimzelle eines Trends, der in den letzten Jahren – nicht zuletzt im Zeichen verstärkter Projektorientierung und institutionellem Outsourcing – zunehmend an Bedeutung zu gewinnen scheint.

An »Preußen. Versuch einer Bilanz« lässt sich schließlich ein vierter Impuls betrachten, namentlich neue institutionelle Formen des Ausstellens und zwar in zweierlei Hinsicht: Zum einen entdecken bestehende Institutionen das Ausstellen als attraktives Feld für sich, zum anderen wirken Ausstellungen mitunter als Katalysatoren für die Gründung eigenständiger Museen.

Für den ersten Aspekt aufschlussreich ist ein Blick auf die Trägerschaft der Preußen-Ausstellung. Organisiert wurde sie von der Berliner Festspiele GmbH und finanziert durch Mittel des Landes Berlin und – für Veranstaltungen dieser Art ungewöhnlich – des Bundes. Hatte die Institution zuvor Ausstellungen in Verbindung mit etablierten Museen gezeigt, so trat sie nun – neben der fortdauernden Kooperation mit Museen – als eigenständiger Träger in Erscheinung und realisierte als Ausstellungsorganisation neuen Typs Ausstellungen, die »nicht beauftragt und bestellt, sondern in eigener Regie vorbereitet und arrangiert wurden.«²³ Waren die Festspiele 1981 noch – in den Worten Ihres prägenden Intendanten Ulrich Eckhardt – ein »Außenseiter im Ausstellungswesen«, galt die Institution ein Jahrzehnt später »als anerkannte und ausgewiesene Ausstellungsorganisation, die sich auch an knifflige und risikoreiche Themen wagen und diese mit Erfolg zu Kristallisationspunkten einer öffentlichen Auseinandersetzung machen konnte.«²⁴ Mit einer eigenen, im Zuge der »Preußen«-Schau gegründeten Abteilung wurden in der Folge zahlreiche aufwändige Ausstellungen auf die Beine

gestellt, von »Mythen der Neuen Welt« (1982) über »7 Hügel. Bilder und Zeichen des 21. Jahrhunderts« (2000) bis zu heutigen Ereignisse wie »Tür an Tür. Polen – Deutschland. 1000 Jahre« (2011).

»Preußen« – auch für diesen zweiten institutionellen Aspekt nur exemplarisch – war jedoch nicht nur maßgeblich für die Karriere der unabhängigen Ausstellungsorganisation Berliner Festspiele GmbH, sondern auch impulsgebend für die Gründung zweier neuer, eigenständiger Museen. In den Blick rückt damit wieder eine Qualität der Ausstellung und eine spezifische Gewichtung im Verhältnis zum Museum, die in der Perspektive auf das Ausstellen als eine von mehreren Funktionen unter dem Dach des Museums in den Hintergrund tritt: die Ausstellung nicht als Produkt, sondern als Keimzelle von Museen oder, metaphorisch gesprochen, nicht als Anhängsel, sondern – erinnert sei an Werner Sombart – die »Mutter oder wenn man will die ältere Schwester des Museums«. Im Falle »Preußens« resultierte aus der Ausstellung – gewiss gegründet auf ihrem großen Erfolg bei Publikum und Kritik – mittelfristig die Gründung des Deutschen Historischen Museums und der Stiftung Topographie des Terrors.²⁵ Nennen ließen sich in diesem Zusammenhang jedoch auch andere Paare, etwa die Bedeutung der erwähnten Reihe bayerischer Landesausstellungen für die Institutionalisierung des Hauses der Bayerischen Geschichte 1983.

Bevor zu relevanten Fortentwicklungen im Ausstellen der neunziger Jahre übergegangen wird, sei jedoch zumindest cursorisch auf die zum Teil scharfe Kritik an diesbezüglichen Trends und Tendenzen um 1980 eingegangen. Exemplarisch wurden deren Eckpunkte von Ekkehard Mai in seiner Schrift »Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens« zusammengetragen.²⁶ Darin bietet er nicht nur einen kenntnisreichen Überblick über die Historie des Ausstellens von Kunst und Kultur seit dem 18. Jahrhundert, sondern nimmt zugleich dezidiert zu den Entwicklungen seiner eigenen Zeit Stellung. Ausgehend von den erfolgreichen Groß-, insbesondere Landesausstellungen der 1970er und 1980er Jahre registriert er neben möglichen positiven Effekten – etwa der Öffnung zu einem weiteren Publikum, der »Aktivierung« der Bestände durch das Hervorholen von Dingen, die sonst eher ein Schattendasein fristen, gewissen Impulsen für die Forschung (etwa in Form von Katalogen oder Kolloquien) und der Chance auf Revision eingefahrener Sehformen – vor allem problematische Tendenzen. Seine Kritik richtet sich insbesondere gegen eine Politisierung, Eventisierung und Autonomisierung des Ausstellens.

In erster Hinsicht bemängelt er eine bei den Großausstellungen registrierte »Liaison zwischen Kunst, Wissenschaft und Politik«. Die Museumsarbeit liefe dabei Gefahr, »von fremden Zielen bestimmt zu werden« und Kunstwerke und historische Zeugnisse nurmehr als »Macht- Trutz- und Imponiermittel« zu benutzen. Durch politische und publizistische Instrumentalisierung sei die Ausstellung nicht mehr »nur Öffentlichkeitsträger; sie ist überdies ein gern gesehener und genutzter Massenerreger, also ein Politikum«, was ihrer wissenschaftlichen Rolle und Redlichkeit abträglich sei.

In zweiter Hinsicht verweist er auf die Kehrseiten einer Popularisierung des Ausstellens »unter dem Motto ›größer, weiter, schneller‹: »Ausstellungen sind Publikumsmagneten oder besser: können solche sein. [...] Die Menge bringt's, die Masse macht's: Besucherschlangen wie einst bei Kinokassen, Sensationen nicht mehr nur circensisch, sondern kulturell getragen, opulent serviert und oftmals reichlich inszeniert, auf jeden Fall: Qualitäten sind hier stets auch Quantitäten«. Skeptisch zeigt er sich dabei insbesondere gegenüber den neuen, inszenatorischen Präsentationsmodi, denen er eine »Ästhetisierung der Geschichte« unterstellt, die allein auf »Erlebniswert« abziele, den »Konsumentengeist« des Publikums bediene und befördere und »als ein moderner Mummenschanz der Freizeitindustrie [...] mit schnellen Impressionen Geschichtsverständnis und -interesse simuliert und dabei doch nur vordergründig an Geist und Sinne appelliert.«

Schließlich sorgt Mai sich um die innere Ordnung des Museums. Im Zuge einer zunehmenden Verselbständigung der (Groß-)Ausstellungen von Museen rückten die dortigen Sammlungen »mehr und mehr ins zweite Glied«. Unter konservatorischen Gesichtspunkten sei darüber hinaus der wachsende »Verkehr der Bilder« und Objekte problematisch und letztlich bringe die Orientierung an schnell wechselnden Ausstellungsereignissen die Institution Museum nachhaltig, ja existenzbedrohend aus der Balance: »Der Tempowechsel hat die Alltagsarbeit in einem Maße ergriffen, daß der nach wie vor gültige und schätzenswerte Typ des konsolidierten Museums und Museumswissenschaftlers als Kenner, Experte und Garant von kulturellen Orientierungsdaten im Aussterben begriffen ist.«

Man mag Mais Befunde teilen oder nicht und nicht zuletzt seinen im Gestus des Rückzugsgefechts angestimmten skandalisierenden Ton seinerseits für diskussionswürdig halten. Doch ungeachtet dessen, wie man urteilt – eine Entscheidung ist hier nicht am Platz –, sind zwei Aspekte als nachhaltig festzuhalten: Zum einen kommen in seiner Kritik der Großausstellungen jener Zeit Positionen zum Ausdruck, die noch heute in jeder Diskussion über eine »Eventisierung« des Ausstellens nachhallen. Und zum zweiten führte der leidenschaftliche Schlagabtausch pointierter Meinungen in jener virulenten Museumszeit zu einer erneuerten, bis heute anhaltenden Diskursivierung von Fragen des Ausstellens mit vertiefter Reflexion von Sinn und Zweck, Form und Funktion kulturhistorischer Ausstellungen.²⁷

1990ff.: Neue Orte, neue Medien, neue Konflikte

Für die Entwicklung des Ausstellens in den 1990er Jahren seien drei Momente als bezeichnend in den Blick genommen: die Erschließung ungewöhnlicher, oft spektakulärer Orte als Schauplätze kulturhistorischer Ausstellungen, die Erweiterung der Palette expositorischer Darstellungsformen um neue Medien und die charakteristische Häufung von Kontroversen um Ausstellungen.

Zum ersten: »Feuer und Flamme. 200 Jahre Ruhrgebiet« (1994) im Gasometer Oberhausen, »Prometheus. Menschen, Bilder, Visionen« (1998) in der Alten Völklinger Hütte, »mittendrin. Sachsen-Anhalt in der Geschichte« (1998) im stillgelegten Kraftwerk Vockerode – nur drei Beispiele kulturhistorischer Großausstellungen der 1990er Jahre, die im wahrsten Sinne des Wortes Neuland betreten. Spektakuläre Industriebauten, die zuvor in keinerlei (hoch-)kulturellem Zusammenhang gestanden hatten oder gesehen worden waren, dienten ihnen als Schauplatz, Kulisse, Fluchtpunkt und Rahmen. Anders als etwa bei der Preußen-Ausstellung, die mit dem Martin-Gropius-Bau zwar ein vergessenes Haus wieder zum Leben erweckte, jedoch eines das bereits ursprünglich als Museum geplant und genutzt worden war, kamen nun gänzlich »museumsferne« Architekturen in den Blick. Im Ergebnis entstanden Ausstellungen mit ganz eigenem Charakter, die im Einzelnen unterschiedliches Echo fanden, insgesamt jedoch hohe Aufmerksamkeit und Attraktivität entwickelten und oftmals als Initial für die dauerhafte kulturelle Nutzung der Orte fungierten.

Dabei zeigen sich in der Wahl der Orte zwei symptomatische Entwicklungen: Zum einen kristallisierte sich darin die lange Debatte um Bedeutung und Nutzung von Bauten, die im Zuge des Strukturwandels ihre ursprüngliche Funktion verloren hatten (Stichwort: Industriekultur). In deren aktiver und aktivierender »Musealisierung« manifestierten sich ein reflektierendes Innehalten angesichts der sichtbaren Überreste einer untergegangenen Zeit und zugleich eine beinahe zwangsläufige, »erzmuseale« Dynamik der Einverleibung und Umwertung »nutzlos« gewordener Dinge. Zum anderen lässt sich die Erschließung kolossaler Industriebauten als Fortentwicklung jener Tendenz zu neuen Präsentationsformen sehen, die in den 1980er Jahren, wie dargestellt, die Gestaltung von Ausstellungen

erfasst hatte. Mit der Entdeckung ungewöhnlicher Orte griff diese Tendenz nun auf die Schauplätze des Ausstellens selbst über und zog zugleich wiederum innovative Inszenierungsformen nach sich.

Zum zweiten: Gerade in den 1990er Jahren lässt sich eine signifikante Multimedialisierung des Ausstellens verzeichnen, wobei diese Verschiebungen eher gradueller, denn prinzipieller Natur waren. Denn natürlich bezogen Ausstellungen immer schon unterschiedliche Informations(über)träger ein – Text, Bild, Ding – und gewiss war es nicht zuletzt diese prinzipielle Multimedialität, die Walter Benjamin dazu veranlasste, Ausstellungen als die »vorgeschobenen Posten auf dem Terrain der Veranschaulichungsmethoden«²⁸ zu charakterisieren. Insofern ist vielmehr von einer Erweiterung der medialen Palette zu sprechen. Zu den klassischen Ausstellungsobjekten trat nun zunehmend Audio-visuelles – Bild und Ton, sei es in eigens eingerichteten Hör- oder Filmstationen, in Audio-, später Multimedia-Guides oder im ambientalen Einsatz zur Erzeugung einer spezifischen Raumatmosphäre. Damit einher ging eine tendenzielle Relativierung des Augensinns zugunsten anderer Rezeptionsformen, namentlich dem Hören, die auch verändertes Rezeptionsverhalten motivierte. Mit der breiten Einführung von Computer-Stationen (gerne im Sinne einer »Vertiefungsebene«) hielt schließlich auch das Prinzip des »interaktiven« »information on demand« Einzug in kulturhistorische Ausstellungen.

Zum dritten: Prägend für das kulturhistorische Ausstellen in den 1990er Jahren waren überdies einige prominente und zum Teil hitzige Kontroversen. Die weitesten Kreise – neben der Ausstellung »Körperwelten«, die 1997 am Mannheimer Landesmuseum für Technik und Arbeit Premiere hatte – zog dabei die Ausstellung »Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944«.²⁹ Signifikant war die vom Hamburger Institut für Sozialforschung verantwortete Wanderausstellung, die von 1995 bis 1999 in 34 deutschen und österreichischen Städten gezeigt wurde, nicht allein wegen der stattlichen Zahl von ca. 900.000 Besuchern, sondern vor allem aufgrund der heftigen gesellschaftlichen Debatte, die sie auslöste. Von medialen und wissenschaftlichen Diskussionsgewittern über Demonstrationen und Gegendemonstrationen bis hin zu einer Bundestagsdebatte und einem Bombenanschlag auf den Ausstellungsort in Saarbrücken hielten die Turbulenzen um die Ausstellung die deutsche Öffentlichkeit über Jahre auf Trab.

Nun waren die Dimensionen der Debatte im Fall der »Wehrmachtsausstellung« gewiss außerordentlich und zugleich die Tatsache, dass ein Ausstellungsprojekt auch Widerspruch und Kontroversen auslösen kann, gewiss nicht ohne Präzedenz. Gleichwohl waren Zeitpunkt, thematischer Auslöser und Verlauf – insbesondere die hohe Anteilnahme einer nicht-wissenschaftlichen Öffentlichkeit – über den Einzelfall hinaus symptomatisch für veränderte Rahmenbedingungen kulturhistorischen Ausstellens. Beschreiben lassen sich diese Verschiebungen im Anschluss an die Analysen Ulrich Becks als tendenzieller Verlust des wissenschaftlichen Deutungsmonopols. Neben das wissenschaftliche Wissen, von Experten produziert und mit dem Nimbus der Objektivität versehen, tritt zunehmend erfahrungsgesättigtes Wissen einzelner oder spezifischer gesellschaftlicher Gruppen.³⁰ Individuelle und Gruppenerinnerungen erfahren eine Aufwertung und erhöhen die Neigung zu Einmischung und Widerspruch. Die Legitimation für den Eintritt in die Debatte leitet sich dabei zumeist von der eigenen Betroffenheit her und kann entsprechend bei zeithistorischen Themen besondere Virulenz entfalten.

Um 2000: Ausstellungsspektakel und interdisziplinäre Öffnung

Das Millenniumsjahr 2000 wartete mit einer Reihe von Ausstellungs-Großereignissen auf, deren Dimensionen zum Teil jenseits alles Dagewesenen lagen. Dies gilt in extremer Weise für den Themenpark der Expo 2000 in Hannover, der mit elf Ausstellungen auf einer Fläche von 100.000 qm und

einem Budget von etwas über 300 Millionen DM insgesamt 17 Millionen Besucher anzog.³¹ Dies gilt in geringerem, doch nach wie vor beindruckendem Maße etwa auch für die Ausstellung »7 Hügel. Bilder und Zeichen des 21. Jahrhunderts«, die einmal mehr den Berliner Gropius-Bau bespielte und einen Etat von 28 Millionen Mark und über 400.000 Besucher bewegte. Jenseits ihrer exzeptionellen Ausmaße kamen in diesen Spektakeln jedoch auch generelle, vorgängige und nachhaltige Trends im Ausstellen sichtbar zum Ausdruck.

Zum einen erreichte die Eventisierung und Erlebnisorientierung kulturhistorischen Ausstellens in diesen Großereignissen einen neuen Höhepunkt. Zum anderen, und damit in enger Verbindung, rückte die Rolle der Gestaltung weiter in den Mittelpunkt der Präsentation. Der Expo-Themenpark setzte ganz auf Szenographie als künstlerische Interpretation und szenische Umsetzung von Inhalten, die auf diese Weise in ihrer Aussage deutlicher und ihrer Wirkung prägnanter werden sollten, und reizte deren Möglichkeiten bis ins (vorerst) Letzte aus.³² »7 Hügel« dagegen bestellte gleich sieben Gestalter mit unterschiedlichen Handschriften und machte die Schau so auch zu einer Ausstellung divergierender Präsentationsstile. Sinnfällig wurde dabei die fortschreitende Entgrenzung professioneller Hintergründe, die mit der Einbeziehung von Bühnenbildnern in den 1980er Jahren begonnen hatte und im Jahr 2000 bei Filmemachern, Comic-Zeichnern, Licht- und Konzeptkünstlern oder Choreographen längst nicht endete. Schließlich setzte sich der Trend zur Multimedialisierung fort und wurde etwa im Expo-Themenpark auf – für manche über – die Spitze getrieben. Raumgreifende Videoprojektionen, begehbare Filme oder sensorische Environments traten vielfach an die Stelle klassischer, also: dinglicher Exponate und zielten auf eine tendenzielle Auflösung des geschlossenen Ausstellungsraumes. Die Folgen für das kulturhistorische Ausstellen allgemein waren weitreichend: »Was [...] als konzeptionelle Anregung für den museologischen Diskurs gedacht und in der Verwirklichung hochreflektiert organisiert war, wurde in vielen Museen und von vielen Gestaltungsagenturen als Anleitung zur Herstellung eines ›glitzernden Spektakels‹ (H. Belting) aufgefasst.«³³

Neben den genannten Fortentwicklungen kam in diesen und anderen Ausstellungen um 2000 jedoch auch ein neuer Impuls zum Tragen: die merkbliche Öffnung kulturhistorischer Ausstellungen zu interdisziplinären Ansätzen, und zwar in zweierlei Hinsicht. Einerseits versuchten (und versuchen) Ausstellungen nun verstärkt, Kultur und Natur bzw. Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft in engem Zusammenhang zu denken und zu zeigen. »Sonne Mond und Sterne« (1999/2000) auf der Kokerei Zollverein in Essen umkreiste etwa die »Kultur und Natur der Energie« (so der Untertitel). Die Berliner Schau »Theatrum naturae et artis. Wunderkammern des Wissens« (2000/01) setzte die Sammlungen der Humboldt-Universität aus interdisziplinärem Blickwinkel in Szene. Und »7 Hügel«, um die Reihe beliebiger Beispiele zu beschließen, machte die Zusammenschau von Kultur(wissenschaft) und Natur(wissenschaft) nicht nur in der Ausstellung, sondern auch in seinem (natürlich) siebenbändigen Katalog augenfällig, der auf jedem Cover Bilder von Natur und Kultur gegeneinanderschneidet.

Interdisziplinär öffneten sich Ausstellungen andererseits auch im Hinblick auf die nun verstärkte Integration künstlerischer Positionen, insbesondere zeitgenössischer Kunst. Waren Kunstwerke, namentlich älteren Datums und minderer Qualität, von jeher Material kulturhistorischer Ausstellungen gewesen, meist jedoch nur in der Instrumentalisierung als Belege oder Illustration, so zielte die Einbindung nun auf eine eigenständige Reflexionsebene und – mit mehr oder weniger Erfolg – auf einen fruchtbaren Dialog der Genres. Nicht zufällig führte das Interesse an neuer Interdisziplinarität bei zahlreichen Ausstellungen jener Zeit zum expliziten Rückbezug auf die »Wunderkammer« als präsentationsleitendes Paradigma.³⁴ Mit seiner angenehmen konzeptionellen Offenheit, die oft auch als Entlastung von enger gefassten Argumentationslinien begriffen wird, wirkt diese expositorische Mode vereinzelt bis heute fort.

Einblick: Ausstellen heute

Im Blick auf heute seien die maßgeblichen Entwicklungen der letzten vierzig Jahre, die bis in die Gegenwart fortwirken und das kulturhistorische Ausstellen auf die eine oder andere Weise prägen, zunächst noch einmal stichwortartig zusammengefasst:

Öffnung gegenüber neuen Besucherschichten (»Kultur für alle«)

Erweiterung des Themenspektrums

Anstieg publikumsträchtiger Großausstellungen

Gewachsene Bedeutung der Ausstellungsgestaltung (»Inszenierung«)

Entkonventionalisierung der Präsentationsästhetik

Diversifizierung der Akteure im Ausstellungswesen (zu Museumskuratoren treten Gestalter, freie Ausstellungsmacher etc.)

Diversifizierung der Ausstellungs-Institutionen

Ausstellungen als Gründungsimpulse für Museen

Erschließung ungewöhnlicher Schauplätze

Multimedialisierung

Event- und Erlebnisorientierung

Kontroversität

Interdisziplinarität (in Themen und Genres)

Welche Fragen stehen, davon ausgehend, nun gegenwärtig hoch im (Dis)Kurs? Lassen sich neue Impulse im Ausstellen erkennen bzw. Transformationen älterer, die aktuell und nachhaltig wirken? Neben konjunkturrell aufflammenden Dauerdebatten – wie jenen über Wohl und Wehe inszenatorischer Stile und Moden oder die Chancen und Grenzen von »Blockbuster«-Ausstellungen – kommen insbesondere folgende fünf Felder in den Blick:

– Kultur für alle unter neuen Vorzeichen

Vor dem Hintergrund des demografischen Wandels scheint sich gegenwärtig die Frage nach der – tatsächlichen und anvisierten – Zusammensetzung des Publikums von Ausstellungen in erneuerter Dringlichkeit zu stellen. Die Anerkennung einer unumkehrbaren Entwicklung Deutschlands zur »alternden Gesellschaft« einerseits und »Migrationsgesellschaft« andererseits lässt die alten Fragen von Ein- und Ausschluss, spezifischem Angebot und Zielpublikum in neuem Licht erscheinen. Ausstellungen reagieren auf diese Entwicklungen auf unterschiedliche Weise, etwa durch spezifische Themenstellungen, zielgruppenorientierte Begleitprogramme oder Formen der Ansprache eines diversifizierten Publikums.

– Partizipation – Ausstellen 2.0

Im Zusammenhang mit dem ersten Punkt, doch motiviert auch durch langjährige Debatten einer selbstreflexiven Museumstheorie und -praxis, werden derzeit verstärkt partizipative Modelle des Ausstellens diskutiert und erprobt. Jenseits der Möglichkeit, an museumspädagogischen Veranstaltungen teilzunehmen oder in Besucherbüchern Feedback zu hinterlassen, geht es dabei um eine substanzielle Beteiligung »Außenstehender« in der Produktion von Ausstellungen selbst. Einzelne und gesellschaftliche Gruppen werden dazu ermuntert, Themen, Geschichten und Perspektiven zu präsentieren, die ihnen am Herzen liegen. In der Aufhebung der herkömmlichen Trennung von Produzenten und Konsumenten soll nicht zuletzt das traditionell unilineare, top-down-Verhältnis von

Ausstellung und Öffentlichkeit in ein umfassend dialogisches überführt werden. Zielpunkt ist gleichermaßen die Pluralisierung von Blickwinkeln in der Darstellung und das Empowerment derer, die so von Repräsentierten zu Repräsentierenden werden, also vom Passiv ins Aktiv wechseln.

Museum und Ausstellung treten dabei – analog zur Web 2.0-Philosophie – nicht als »content provider«, sondern als »content platform« auf. Sie stellen nicht die Inhalte selbst zur Verfügung, sondern allein die Infrastruktur, die anderen die Präsentationen und Diskussionen ihrer Inhalte ermöglicht. Die Rolle des Museums verschiebt sich in der Konsequenz zunehmend von einem Ort der Setzung bestimmter Weltansichten zum Ort der Mediation und Moderation, auch: der konfliktiven Aushandlung, verschiedener Deutungen. Sollte diese aktuell vieldiskutierte Tendenz sich nicht als Modeerscheinung erweisen, sondern nachhaltig wirken und sich verbreitern, müsste sie nicht zuletzt auch eine Veränderung im Qualifikations- und Anforderungsprofil von Kuratoren und Ausstellungsmachern nach sich ziehen.³⁵

– Weitere Entgrenzung des Ausstellens

Anhaltend ist die Tendenz zur Entgrenzung des »klassischen« Formats kulturhistorischer Ausstellungen, und zwar im Hinblick auf Genres, Sinne und Themen. Die Durchlässigkeit von Genres zeigt sich nicht allein durch die Einbindung von bildender Kunst, sondern auch von Film, Performance, Theater oder Events. Das Repertoire der angesprochenen Sinne wird erweitert, wenn etwa in der Dauerausstellung des Militärgeschichtlichen Museums Dresdens Duftproben einer Installation von Sissel Tolaas den Geruch des Schützengrabens erfahrbar machen sollen. Thematische Ausweitungen ergeben sich insbesondere in den verstärkten Versuchen, »Immaterielles« ausstellbar zu machen.³⁶

– Zunehmende Projektorientierung,

Im Hinblick auf die Rahmenbedingungen kulturhistorischen Ausstellens sticht eine zunehmende Projektorientierung ins Auge, insbesondere dort, wo Ausstellungsbudgets in Teilen oder zur Gänze aus Drittmitteln gespeist werden. Damit einher geht eine merkliche Tendenz zu Befristung bzw. Outsourcing ausstellungsrelevanter Tätigkeiten. Längst trifft dies nicht mehr nur auf die – meist seit langem ausgelagerten – Felder Ausstellungsgestaltung und -bau zu, sondern auch auf die kuratorischen Kerntätigkeiten der wissenschaftlichen Konzeption und Recherche. Im Zuge verstärkter Projektorientierung wächst auch die Rolle von Drittmittelgebern, etwa Stiftungen, die mit ihren Förderlinien Themensetzungen und Herangehensweisen von Ausstellungen beeinflussen können. Schließlich können sich vor diesem Hintergrund auch Erfolgskriterien von Ausstellungen weiter verschieben, und zwar zumeist in Richtung einer vornehmlichen Orientierung an der Höhe der Besucherzahlen.

– Sorgenkind Dauerausstellung

Die wohl nach wie vor schwierigste Aufgabe musealen Ausstellens bleibt die Konzeption und Gestaltung attraktiver Dauerausstellungen. Das generelle Problem wurde bereits in der Denkschrift von 1974 treffend formuliert: »Die Schausammlung des Museums, seine ständige Ausstellung, ist seine eigentliche Erscheinungsform. Die Geschichte der Museen lehrt, daß auch sie nicht völlig einfrieren, nicht permanent sein darf. Diesen Wechsel fordern die Museumsleute wie auch die interessierte Öffentlichkeit.«³⁷ Museen stellen sich dieser Herausforderung auf verschiedene Weise: durch flexible Gestaltungen, die unaufwändige Aktualisierungen ermöglichen; durch punktuelle Interventionen in bestehende Dauerausstellungen; durch die Wiederentdeckung »zeitloser« Formate (wie dem »Schaudepot«) – oder indem sie sich dem Ruf nach permanenten Präsentationen generell entziehen. Als Flaggschiffe vieler Museen und in gewisser Weise Sedimentationen ästhetischer und themati-

scher Konjunkturen bleiben Dauerausstellungen jedoch in jedem Fall zentrale Bezugspunkte und Indikatoren für den Stand des Ausstellens heute.

Ausblick: Künftige Aufgaben und Impulse für die Zukunft

Das kulturhistorische Ausstellen in der Bundesrepublik Deutschland hat in den letzten Jahrzehnten im Ganzen – quantitativ wie qualitativ – einen beeindruckenden Stand erreicht. Dieses Niveau gilt es in Zukunft unter sich wandelnden Bedingungen zu bestätigen und zusätzliche Potenziale zu erschließen. Die Aufgabenstellung und Legitimationsgrundlage bleibt dabei unverändert: Ausstellungen dienen der Bildung und Aufklärung sowie der Unterhaltung und Förderung gesellschaftlicher Kommunikation. Sie reflektieren gesellschaftlich relevante Entwicklungen und setzen zugleich eigene Themen, die sie in die Debatte einspeisen. Sie orientieren sich dabei an den breit gestreuten Interessen eines diversifizierten Publikums und machen dieses zugleich mit unbekanntem Fragen und Dingen vertraut. Ausstellungen fungieren damit nach wie vor – und in nicht nachlassendem Maße – als öffentliches Gesicht einzelner Museen wie der Museumslandschaft im Ganzen.

Umgekehrt ist zu bedenken, dass Museen auch im Angesicht der steilen Karriere und tendenziellen Verselbständigung des Ausstellens nicht lediglich als Ausstellungsagenturen zu begreifen sind (auch wenn die öffentliche Wahrnehmung in diese Richtung weisen mag). Fruchtbare Impulse können sich insofern gerade aus einer Rückbesinnung auf die übrigen Aufgaben des Museums bzw. eine stärkere Verschränkung seiner verschiedenen Säulen ergeben. Wenn das Ausstellen und Vermitteln dabei ohnehin meist in relativ enger Beziehung gedacht werden, so gilt dies insbesondere für das Verhältnis von Ausstellen und Sammeln sowie Ausstellen und Forschen. Eine Tendenz, die sich – nicht zuletzt unter den Bedingungen knapper werdender Ressourcen – abzuzeichnen scheint, ist etwa, auch Wechselausstellungen wieder stärker aus den eigenen Sammlungen zu entwickeln. Voraussetzung hierfür ist ein stets neuer Blick auf alte Bestände, der sich aber gerade im Denken auf das Ausstellen hin einstellen kann und, umgekehrt, wieder der Sammlungsentwicklung zugutekommt. Gleichmaßen gilt es das Verhältnis von Ausstellen und Forschen in neuer Weise zu aktivieren, und zwar nicht nur im Kunst- oder Naturkundemuseum, sondern dezidiert auch im kulturhistorischen Feld. Ausstellungen können auch in diesem Genre mehr als Medien der Popularisierung sein, nämlich Forschungsanlässe aus eigenem Recht, und zwar in großen wie in kleineren Häusern und im Hinblick auf vorliegende Bestände wie darüber hinaus. Als dinglich-räumliche Versuchsanordnungen können sie im besten Fall einen ganz eigenen Beitrag zur kulturwissenschaftlichen Forschung und Debatte leisten. Ermutigt werden solche Ansätze durch eine zunehmende Drittmittelförderung, gerade im Bereich der musealen Forschung. Derartige Förderanreize gilt es auch für das Ausstellen fruchtbar zu machen, ohne zugleich die Selbständigkeit und das Selbstbewusstsein von Museen und Ausstellungshäusern in ihrer Themensetzung und -umsetzung einzuschränken.

Generell ist zu erwarten, dass die Ausdifferenzierung von Themen, Formaten, Herangehensweisen und Akteuren im Ausstellen weiter fortschreiten wird. Diese wachsende Unterschiedlichkeit und Vielfalt, etwa von großen und kleinen, experimentellen und klassischen, intern und outgesourct kuratierten, Blockbuster- und Nischenausstellungen etc., gilt es anzuerkennen und wertzuschätzen. Die Herausforderung wird sein, im Angesicht dieser zunehmenden Diversifizierung das erreichte qualitative Niveau zu halten, übergreifenden Austausch in der deutschen und internationalen Museumslandschaft zu organisieren und innovative Ansätze weiterzuentwickeln.

- 1 Werner Sombart, »Die Ausstellung«, in: *Morgen. Wochenschrift für deutsche Kultur*, 28.2.1908, S. 249-256, hier S. 249.
- 2 Ebd., S. 250.
- 3 Das Ausstellen als »interface« beleuchtet in crossmedialer Perspektive Michael Barchet u.a. (Hrsg.): *Ausstellen. Der Raum der Oberfläche*, Weimar 2003. Für verschiedene Dimensionen einer Theorie des kulturhistorischen Ausstellens vgl. des Weiteren Martin R. Schäfer, *Die Ausstellung. Theorie und Exempel*, München 2003; Jana Scholze, *Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*, Bielefeld 2004; Alexander Klein, *Expositum. Zum Verhältnis von Ausstellung und Wirklichkeit*, Bielefeld 2004; Werner Hanak-Lettner, *Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand*, Bielefeld 2011.
- 4 Sabine Offe, *Ausstellungen, Einstellungen, Entstellungen. Jüdische Museen in Deutschland und Österreich*, Berlin und Wien 2000, S. 42.
- 5 Vgl. Krzysztof Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, (Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 9), Berlin 1988.
- 6 Vgl. resümierend jetzt Anke te Heesen, *Theorien des Museums zur Einführung*, Hamburg 2012.
- 7 Sombart 1908 (wie Anm. 1), S. 249 f.
- 8 Ich konzentriere mich hier auf maßgebliche Tendenzen seit den siebziger Jahren, dem Zeitpunkt des Erscheinens der ersten Denkschrift. Für die Entwicklung der früheren Nachkriegszeit vgl. Gottfried Korff, »Zielpunkt: Neue Prächtigkeit? Notizen zur Geschichte kulturhistorischer Ausstellungen in der ›alten‹ Bundesrepublik«, in: Ders., *Museumsdinge. Deponieren – Exponieren*, hrsg. von Martina Eberspächer u.a., Köln u.a. 2002, S. 24-48, hier S. 25-28. Für eine vor allem quantitative Auswertung kulturhistorischer Ausstellungen von 1960-2000 vgl. Martin Große Burlage, *Große historische Ausstellungen in der Bundesrepublik Deutschland 1960-2000*, (*Zeitgeschichte – Zeitverständnis*, Bd 15), Münster 2005.
- 9 Ellen Spickernagel und Brigitte Walbe (Hrsg.), *Das Museum: Lernort contra Musentempel*, Gießen 1976.
- 10 Als Dokument der Debatte vgl. Detlef Hoffmann u.a. (Hrsg.): *Geschichte als öffentliches Ärgernis oder: ein Museum für die demokratische Gesellschaft. Das Historische Museum Frankfurt a.M. und der Streit um seine Konzeption*, Fernwald 1974. Den generellen Tenor der Kritik einer didaktisierenden Expositorik hatte übrigens schon Werner Sombart vorgegeben: »Kein Zweifel, daß durch die Ausstellung wie durch alle ähnlichen Veranstaltungen mehr Menschen mehr Dinge zu sehen und zu hören bekommen als ohne sie. [...] Wer dieser Verabreichung von Bildungsbrotsamen an die hungernden Massen Bedeutung beilegt, wird der Ausstellung das Wort reden müssen ebenso wie der Zeitung. Aber ebenso zweifellos ist es, daß dieser Vorzug (wer ihn dafür hält) um einen teuren Preis erkaufte ist: um den Preis der Intimität und der organisch persönlichen Wertung eines Gegenstandes.« (Sombart 1908 (wie Anm. 1), S. 250).
- 11 Vgl. Große Burlage 2005 (wie Anm. 8), S. 363 f.
- 12 Die »Staufer-Ausstellung« etwa, an deren Konzept-, Ausstellungs- und Katalogarbeit mehrere Dutzend Fachwissenschaftler beteiligt waren, bestückte insgesamt 4000 qm Ausstellungsfläche mit circa 2300 Exponaten aus 18 verschiedenen Ländern (vgl. ebd., S. 21-91).
- 13 Gottfried Korff, »Zur Einführung«, in: Ulrich Eckhardt (Hrsg.), *Preußen – Versuch einer Bilanz. Bilder und Texte einer Ausstellung*, Berlin 1982, S. 15. Der seinerzeitige Regierende Bürgermeister von Berlin Richard von Weizsäcker spricht in seinem Geleitwort zum Katalog in ähnlichem Sinne vom »geschichtliche[n] Phänomen Preußen« (zit. n. ebd., S. 17).
- 14 Zit. n. Bodo-Michael Baumunk, »Bilanz einer Bilanz«, in: Korff 2002 (wie Anm. 8), S. 241-243, hier S. 241.
- 15 Korff 2002 (wie Anm. 8), S. 38.
- 16 Sämtliche Zitate aus Korff 1982 (wie Anm. 13), S. 14 f.
- 17 Gert von der Osten, »Die Tätigkeit der Museen«, in: *Denkschrift Museen. Zur Lage der Museen in der Bundesrepublik Deutschland und Berlin (West)*, verfasst von Hermann Auer u.a., Boppard 1974, S. 141-158, hier S. 152.
- 18 Für eine kritische Reflexion des generellen Trends vgl. Anna Schober, *Montierte Geschichten. Programmatisch inszenierte historische Ausstellungen*, (*Veröffentlichungen des Ludwig-Boltzmann-Institutes für Geschichte der Gesellschaftswissenschaften*, Bd. 24), Wien 1994; für eine praxisorientierte Übersicht der seitherigen Entwicklung vgl. exemplarisch Ulrich Schwarz und Philipp Teufel (Hrsg.), *Handbuch Museografie und Ausstellungsgestaltung*, Ludwigsburg 2001 sowie die Publikationsreihe der DASA: Gerhard Kilger, *Szenografie in Ausstellungen und Museen I-IV*, Essen 2004-2010.
- 19 Vgl. Korff 2002 (wie Anm. 8), S. 25.
- 20 Die spektakuläre Gestaltung des Lichthofs im Martin-Gropius-Bau, die zum Markenzeichen der »Preußen«-Schau werden sollte, lag etwa in der Hand des Bühnenbildners der Berliner Schaubühne, Karl-Ernst Herrmann.
- 21 So Bodo-Michael Baumunk, einer der gleichfalls eng mit der Preußen-Ausstellung verbundenen Protagonisten des Trends über sein eigenes Metier. Ders., *Der Ausstellungsmacher als Charlatan*, Vortrag gehalten bei der 9. Internationalen Sommerakademie Museologie, Graz 2007: <http://bodo-baumunk.net/charlatan.pdf> (27.12.2011).
- 22 Zu erwähnen sind etwa die Kasseler documentas seit 1955 als »erste Beispiele eines professionellen Ausstellungsmanagements, das nicht nur organisatorisch und betriebswirtschaftlich neue Wege beschritt, sondern erstmals Kunstausstellungen auch als Medienereignisse präsentierte.« (Korff 2002 (wie Anm. 8), S. 26). Eine gewisse Annäherung erfolgte darüber hinaus auch an den angelsächsischen Raum, wo auch im kulturhistorischen Ausstellen bereits früher freie Kuratoren eingesetzt wurden.
- 23 Gottfried Korff, »Schaustücke und Schauordnungen. Die Ausstellungen der Berliner Festspiele«, in: *Berliner Festspiele (Hrsg.): 50 Jahre Berliner Festwochen. Eine kommentierte Chronik 1951-2000*, Berlin 2000, S. 200-207, hier S. 201.
- 24 Ebd., S. 205.
- 25 Für die Gründungsgeschichten der beiden Museen im Einzelnen vgl. Moritz Mälzer, *Ausstellungsstück Nation. Die Debatte um die Gründung des Deutschen Historischen Museums in Berlin*, (*Reihe Gesprächskreis Geschichte*, Heft 59), Bonn 2005; Reinhard Rürup (Hrsg.) *Topographie des Terrors. Gestapo, SS und Reichssicherheitshauptamt auf dem »Prinz-Albrecht-Gelände«*. Eine Dokumentation, Berlin 1987. Konzise dargestellt sind die Wechselwirkungen der Preußen-Ausstellung mit dem

- deutschen und West-Berliner Geschichtsdiskurs der 1980er Jahre auch bei Krijn Thijs, *Drei Geschichten, eine Stadt. Die Berliner Stadtjubiläen von 1937 und 1987*, Köln u.a. 2008, S. 101-116.
- 26 Vgl. Ekkehard Mai, *Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens*, München 1986. Die Zitate im Folgenden finden sich dort auf den Seiten 8 ff., 66-70 und 93.
 - 27 In vielem knüpfte die Debatte damit an frühere Auseinandersetzungen an (vgl. etwa *Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen*, Berlin 1904). Erstaunlich wenig flossen indes zeitgleich stattfindende Diskussionen außerhalb Deutschlands ein, etwa jene Impulse, die als »New Museology« bekannt werden sollten (vgl. paradigmatisch Peter Vergo (Hrsg.), *The New Museology*, London 1989).
 - 28 Benjamin, Walter, »Jahrmarkt des Essens. Epilog zur Berliner Ernährungsausstellung«, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. IV.1, Frankfurt a. M. 1991, S. 527-533, hier S. 527.
 - 29 Für grundlegende Informationen wie eine kontextualisierende Deutung vgl. Rosmarie Beier-de Haan, *Erinnerte Geschichte – Inszenierte Geschichte. Ausstellungen und Museen in der Zweiten Moderne*, Frankfurt a.M. 2005, insbes. S. 151-157.
 - 30 In ganz anderer Form zum Ausdruck kommen diese Entwicklungen im »Aufstieg des Zeitzeugen«, auch und gerade in Museen und Ausstellungen, seit den 1970er Jahren (für das Phänomen allgemein vgl. Martin Sabrow und Norbert Frei, *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*, Göttingen 2012 [im Erscheinen]).
 - 31 Halbzeit auf der Expo: Ein Labor für Flaneure. Interview mit Martin Roth, Tagesspiegel, 24.8.2000.
 - 32 Vgl. Martin Roth, »Reise ins ›Morgenland‹. Szenographie: Die Bilderwelten im Themenpark der EXPO 2000«, in: *Kultur & Technik. Zeitschrift des Deutschen Museums*. 3/2000, S. 22-29, hier: S. 22.
 - 33 Gottfried Korff, »13 Anmerkungen zur aktuellen Situation des Museums als Einleitung zur zweiten Auflage«, in: Ders.: *Museumsdinge. Deponieren – Exponieren*, hrsg. von Martina Eberspächer u.a., 2. Aufl. Köln u.a. 2007, S. XX.
 - 34 Explizit auf Vorbild und Metapher der Wunderkammer Bezug nahm – neben der Berliner Wissenschaftsschau, wo bereits der Titel einschlägig ist – etwa auch »7 Hügel« (so etwa in den Geleit- und Vorworten seines Katalogs oder im Beitrag »Wunderkammer des Lebens« von Lorraine Daston). Bereits früher hatte die Bonner Kunst- und Ausstellungshalle mit der Ausstellung »Wunderkammer des Abendlands. Museum und Sammlung im Spiegel der Zeit« (1994/95) den Begriff und das Konzept reaktiviert.
 - 35 Hier zeigen sich Bezüge zur ersten Denkschrift, wo ähnliches für den damals neuen Bereich der »Vermittlung« allgemein gefordert wurde (vgl. Denkschrift 1974 (wie Anm. 17), S. 151). Vgl. für die aktuelle Diskussion Susanne Gesser u.a. (Hrsg.), *Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen*, Bielefeld 2012.
 - 36 Vgl. exemplarisch Rosmarie Beier-de Haan und Marie-Paule Jungblut (Hrsg.), *Das Ausstellen und das Immaterielle, (Beiträge der 1. Museologischen Studententage Neumünster. Luxemburg 2006)*, München 2007.
 - 37 Denkschrift 1974 (wie Anm. 17), S. 147.