

Museen und Gesellschaft

Peter Weibel

Das Museum im Zeitalter von Web 2.0

Aleida Assmann

Konstruktion von Geschichte in Museen

Günther R. Mittler

Neue Museen – neue Geschichte?

Anja Dauschek

Management als Museumsaufgabe

Michael Franz

Museen, Beutekunst und NS-Raubkunst

Martin Düspohl

Das Museum als sozialer Faktor

Editorial

Befindet sich das Museum in der Krise? Zwar sorgen spektakuläre Neubauten und „Blockbuster-Ausstellungen“ immer wieder für Schlagzeilen und lange Besucherschlängen, doch sehen sich Museen heute zunehmender Konkurrenz durch neue Medien ausgesetzt. Der schnelle Rhythmus, das hohe Tempo der heutigen Zeit scheinen dagegen zu sprechen, dass die klassische Ausstellungshalle für nachwachsende, an das Internet gewöhnte Generationen noch ein zeitgemäßes Medium ist. Auch die Finanzlage vieler Museen ist prekär. Weit über 6 000 Häuser streiten in Deutschland um ein Stück vom öffentlichen „Förderkuchen“. Ihr Erfolg wird immer stärker anhand ökonomischer Kriterien beurteilt. So sind Museen heute gut beraten, sich neben den traditionellen Aufgaben auch dem modernen Management zu widmen.

Gleichzeitig scheint die Politik den Museen nach wie vor hohen Stellenwert beizumessen. Die hitzig geführte Debatte um die Errichtung eines „sichtbaren Zeichens“ zum Gedenken an die Vertriebenen im 20. Jahrhundert belegt dies ebenso wie die viel diskutierte Fortschreibung der Gedenkstättenkonzeption durch den Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien. Die Frage, wie und in welchem Umfang welche Aspekte deutscher Geschichte museal präsentiert werden sollen, bleibt ein Politikum.

Fernab geschichtspolitischer Auseinandersetzungen zeigen indes viele kleinere Museen, dass sie auch mit bescheidenen Budgets „lebensnah“ soziale Funktionen übernehmen können. Gerade deswegen wäre es falsch, den Wert kultureller Einrichtungen ausschließlich anhand betriebswirtschaftlicher Kennzahlen messen zu wollen.

Johannes Piepenbrink

Peter Weibel

Das Museum im Zeitalter von Web 2.0

Essay

Das Museum ist nicht nur ein Supportsystem, das dafür sorgt, dass die Kunstwerke toter oder lebender Künstlerinnen und Künstler nicht verschwinden, also die klassischen Aufgaben des Sammelns und Ausstellens wahrnimmt, sondern darüber hinaus ist

es auch eines für die Produktion von Kunstwerken. Es übernimmt gezielt eine absolute Verpflichtung zur Zeitgenossenschaft und weicht der Gegenwart nicht aus, auch wenn diese globale Dimensionen angenommen hat. Indem es junge

Künstler bei ihrer aktuellen Produktion unterstützt und stets für aktuelle Positionen Partei ergreift, unterstützt das Museum auch verstorbene Künstler und deren marginalisiertes, exiliertes oder zerstörtes Werk.

Indem es sich um die Zukunft der Kunst sorgt, sorgt sich das Museum auch um deren Vergangenheit. Denn „it is the future that is at issue here, and the archive as an irreducible experience of the future“, wie Jacques Derrida schreibt.¹ Das Museum verschließe sich keinem Medium, keiner Kunstform, keiner Gattung, keinem Stil. Das Museum betreibt ein Archiv und damit Zukunft. Für das Labyrinth der Vergangenheit legt es einen Ariadnefaden aus, für die Unübersichtlichkeit der Gegenwart flaggt es Positionsbestimmungen. Es legt einen Kurs fest, es zeigt Entwicklungen, Diachronien, Genealogien und Chronologien. Indem es einen Kurs festlegt, bereitet das Museum einen Diskurs auf, es öffnet Grenzen und Horizonte. Durch das Archiv, durch die Arbeit am kulturellen Gedächtnis,

leistet es Übersetzungen von Generationen zu Generationen, von Kulturen zu Kulturen. Es gibt einen Generationenvertrag zwischen toten und lebenden Künstlern, also zwischen Sammlung und Ausstellung.

Das Museum ist eine kontinuierliche Plattform für Diskurse und Wissensverbreitung. Es werden dem Publikum auf einzigartige Weise Zugänge zu den Problemfeldern der Kunst und der Gesellschaft geboten. In seinen Ausstellungen zeigt das Museum dem Publikum auf regionaler, nationaler und internationaler Ebene nicht nur die Welt der Kunst, sondern auch die Welt, wie sie sich in der Kunst darstellt, also somit die Welt, in der das Publikum lebt. Das Publikum der Ausstellungen soll die Welt erkennen, in der es lebt, sie wiedererkennen und das Museum mit Erkenntnisgewinn verlassen.

Zwischen Markt und Medien

Die Verhältnisse zwischen Markt, Medien und Museum haben sich seit den 1980er Jahren verschoben. Markt und Massenmedien dominieren das Kunstfeld. Der Markt (Auktionshäuser, Messen, Galerien) lebt vom Handel, von Verkauf und Kauf, von der Geldzirkulation. Die Museen sind seit dem Rückzug des Staates nicht mehr Teil der Geldzirkulation. Sie haben nicht mehr das Geld für Ankäufe. Sie sind auf private Spender, Sammler und Sponsoren angewiesen. Sie sind auf dem Markt nicht wettbewerbsfähig, weil sie nicht wie private Sammler agieren können. Die Medien leben als Unternehmen ebenfalls von Handel, von Verkauf und Kauf (der Zeitung, der Nachrichten etc.), also von der Geldzirkulation. So haben beide – Markt und Massenmedien – gemeinsame Interessen, und diese sind private Interessen, weil die Händler, die kaufen und verkaufen, private Individuen sind, die nach ihren eigenen Interessen handeln. Markt und Medien vereint aber nicht nur die Ökonomie des Geldes, also das Interesse am Profit, sondern auch die Ökonomie der Aufmerksamkeit.² Preise können Sensationen sein, Marktpreise allemal: Sie sichern Aufmerksamkeit, die ihrerseits Leser

¹ Jacques Derrida, *Archive Fever. A Freudian Impression*, in: *Diacritics*, 25 (1995) 2, S. 9–63.

² Vgl. Georg Franck, *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*, München 1998.

sichert. Die Leser sichern Werbeanzeigen, diese wiederum die Geldzirkulation. Die Massenmedien schenken dem Markt die Aufmerksamkeit, und der Markt den Massenmedien die Sensationen. Beide verbindet die Gier nach Aufmerksamkeit, die durch Geld geliefert wird, und beide verbindet die Gier nach Geld, das durch Aufmerksamkeit produziert wird. So werden *private vices* zu *public virtues*, private Interessen zu öffentlichen Tugenden, private Profite zu öffentlichen Werten, um Mandevilles Bienenfabel (1714) neu zu paraphrasieren.¹³

Die Museen können aufgrund ihrer finanziellen Schwäche am Handel mit Kunst nicht mehr teilnehmen. Sie sind dadurch sowohl von der Geldzirkulation als tendenziell auch von der Nachrichtenzirkulation und der öffentlichen Sphäre ausgeschlossen. Nur wenn die Museen die Sensationen liefern, welche die Medien brauchen, bekommen sie von dieser Aufmerksamkeit, weil die Medien damit Geld verdienen. Es hat sich aber zwischen Markt und Medien ein Kreislauf errichtet, der sich wechselseitig ernährt und selbst organisiert, also zu einem geschlossenen System tendiert, von dem die Museen eventuell ausgeschlossen werden. In diesem Kreislauf zwischen Markt und Medien, der zyklisch operiert, eben weil er ökonomisch ist, mit Konjunkturschwankungen zwischen Hausse und Baisse, werden Kunstwerke wie Aktien, Künstler wie Blue Chips behandelt, und Kunstbewegungen erleiden Konjunkturschwankungen auf dem Markt wie in den Medien. Es gibt Namen, die plötzlich von allen wichtigen Sammlern gekauft werden und die in allen Medien stehen, aber zehn Jahre später beinahe vergessen sind. Es gibt Kunstbewegungen, die gehen in die Geschichtsbücher ein, aber zwanzig Jahre später sind ihre Akteure vom Markt und aus den Medien verschwunden.

In dieser Welt des Marktes und der Medien, wo Kunstbewegungen wie Konjunkturen und Aktienkurse behandelt werden, spielt die Wahrheit keine Rolle, sondern nur die mediale Aufmerksamkeit. Die Sensation

als Maximum der Aufmerksamkeit und der monetäre Wert zählen, welcher wiederum von der Aufmerksamkeit als symbolisches Kapital verstärkt wird. Diese Aufmerksamkeit wird erzeugt durch die bekannten Techniken der Massenmedien wie Legendenbildung, Lüge, Fälschung, Fiktion, Skandalisierung, Übertreibung, Verzerrung – Techniken, derer sich die Künstlerinnen und Künstler oft selbst gerne bedienen bzw. bewusst damit operieren, weil sie sehen, dass sie damit die Aufmerksamkeit der Medien erreichen und auf diese Weise zu Ruhm, Glamour und Geld kommen. Markt und Medien verzerren also das Feld der Kunst. Die Welt des Marktes und die Welt der Medien ist nicht zur Gänze identisch mit der Welt der Kunst. So, wie die Wirtschaft der Wissenschaft nicht zur Gänze vorschreiben kann, was sie zu tun und zu forschen hat, weil die Wissenschaft vom Staat auch viel mehr geschützt und unterstützt wird als die Kunst, können auch Markt und Medien der Kunst nicht zur Gänze vorschreiben, was sie zu tun und wie sie sich zu entwickeln hat. Es gibt und gab Kunst jenseits von Markt und Medien.

Was kann nun ein Museum heute leisten? Es kann sich um jene Kunst kümmern, um die sich Markt und Medien nicht kümmern, auch wenn der Preis dafür ist, dass die Medien diese Arbeit nicht beachten, ihre Aufmerksamkeit nicht darauf richten, nicht bzw. nur marginal darüber publizieren. Das Museum heute, wenn es seine Aufgaben, seine Mission erfüllen will, kann natürlich nicht das gleiche wie der Markt und die Medien tun, sonst hätte es ja keine *Raison d'Être*, sonst gäbe es keinen Grund für seine Existenz. Das Museum soll nicht verzerren, sondern entzerren, es soll gegen die Konjunkturzyklen arbeiten und Geschichte rekonstruieren, nicht Legenden und Fiktionen in die Welt setzen, nicht lügen und fälschen, sondern soweit wie menschenmöglich versuchen, auf empirischer, wissenschaftlicher Basis die Wahrheit zu erzählen, es soll informieren statt desinformieren. Den verengten und verzerrten Blick, den Medien und Markt auf die Kunst werfen, soll das Museum erweitern und damit den Zugang zur Welt, den die Kunst selbst öffnet, offen halten. Dies ist Vermittlungsarbeit und Demokratie im tiefsten Sinne.

¹³ Vgl. Bernard Mandeville, Die Bienenfabel oder Private Laster, öffentliche Vorteile (The Fable of the Bees: or, Private Vices, Publick Benefits), zuletzt Frankfurt/M. 1998².

Vom Besucher zum Kurator

Es gibt in der modernen Kunst des 20. Jahrhunderts eine Tendenz, den Betrachter oder Beobachter selbst in den Mittelpunkt des Kunstwerks zu stellen. Marcel Duchamp hat dies 1957 so formuliert: „Alles in allem wird der kreative Akt nicht vom Künstler allein vollzogen; der Zuschauer bringt das Werk in Kontakt mit der äußeren Welt, indem er dessen innere Qualifikationen entziffert und interpretiert und damit seinen Beitrag zum kreativen Akt hinzufügt.“¹⁴ Diese Rezipientenkultur wurde von verschiedenen Theoretikern, von Rainer Warning bis hin zu Michail Bachtin, weiter ausgebaut.¹⁵ In der Praxis der Kunst hat sich diese Rezipientenkultur, d. h. die aktive Teilnahme des Besuchers, ab den 1950er Jahren etabliert. Seit der Op-Art und Kinetik ist das Kunstwerk beobachterabhängig. Der Besucher muss sich beispielsweise bewegen, um entweder optische Effekte hervorzurufen oder um ein Werk in Bewegung zu setzen. In Happening, Fluxus und Event dominierten Handlungsweisungen an den Betrachter. Der Besucher folgte den geschriebenen oder gesprochenen Anweisungen eines Spielleiters und realisierte damit selbst das Kunstwerk. Auch die Konzeptkunst adressierte sich häufig an die Betrachter, Ideen auszuführen. In der digitalen Kunst spielt ohnehin seit 1980 die Interaktivität eine zentrale Rolle. Aber diese Interaktivität hat im Grunde nur darin bestanden, dass der Künstler ein Kunstwerk liefert und dieses Kunstwerk vom Besucher in Gang gesetzt werden muss, zum Beispiel durch Bewegungen oder auf Knopfdruck, also durch Schnittstellentechnologie. Der Inhalt des Kunstwerks kommt vom Künstler, der Betrachter setzt das Kunstwerk nur in Gang.

Im Web 2.0, hier verstanden als neue, interaktivere Generation des Internets, erleben wir etwas, das „User Generated Content“ genannt wird, das heißt, hier wird der Inhalt von den Betrachtern selbst geliefert. So findet

man auf *MySpace*, *YouTube* und vielen anderen Plattformen im Internet Werke, welche die Benutzer dieses Netzwerkes selbst geschaffen haben. Das ist ein gewaltiger Unterschied zu den bisherigen Betrachtungen der Interaktivität. Mit der Web-2.0-Revolution wird die bisherige künstlerische Aktivität also viel weiter getrieben, weil hier zum ersten Mal die Inhalte selbst von den Benutzern stammen. In der Kunst war es bisher so: Kunstwerke wurden von Künstlern zum Benutzen des Betrachters geschaffen. Nun ist der Betrachter so weit gekommen, dass er seine eigene Kunst ins Netz stellen kann, die dann wieder andere betrachten können. Die Frage ist nun, ob die Museen sich auf diese kulturelle Revolution einlassen werden.

Mein Standpunkt ist der, dass dieses neue Verhalten, das die Jugendlichen, die jüngere Generation der bis ca. 30-Jährigen, im Netz erlernen (selbst programmieren, nicht nur programmiert werden, Musikprogramme zusammenstellen, Filme editieren und online stellen etc.), auch für die Museen interessant und wichtig ist. Wenn wir im Museum weiter so verfahren wie ein Fernsehsender, dass wir dem Besucher Werke in einer bestimmten Reihenfolge und zu einer bestimmten Zeit zeigen, also kuratieren wie ein Programmleiter und programmieren wie ein Kurator, und der Betrachter nicht die Möglichkeit hat, selbst ein Programm zusammenzustellen, dann wird das Museum obsolet. Und wenn wir uns in den nächsten Dekaden nicht auf dieses neue Verhalten, das die Betrachter bzw. Benutzer im Netz erworben haben oder erwerben, einstellen, dann wird das Museum irgendwann überflüssig, denn der Betrachter wird sagen, „ich gehe nur noch ins Museum, wenn ich ein Kulturverhalten verspüren möchte wie im 19. oder 20. Jahrhundert.“ Es bleibt dem Museum gar nichts anderes übrig, als auf das neue Verhalten, das sich Betrachter und Benutzer erworben haben, einzugehen.

Was wird das für das Museum bedeuten? Wenn Sie ins Museum gehen, sind Sie heute immer zeitlich und räumlich gebunden – Sie erleben das Museum erstens ortsgebunden, in dem Augenblick, in dem Sie im Gebäude vor einem Kunstwerk stehen. Sie können die Werke des Museums auch nur während der Dauer Ihres Aufenthalts in diesem Gebäude und zu dessen Öffnungszeiten erleben. Wenn Sie das Museum verlassen haben, dann ist das

¹⁴ Marcel Duchamp, *The Creative Act*, Rede, Convention of the American Federation of Arts, Houston, TX April 1957.

¹⁵ Vgl. Rainer Warning (Hrsg.), *Rezeptionsästhetik*, München 1975; Hans R. Jauf, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, in: ebd., S. 126–162; Michail Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt/M. 1979.

einzigste, was Sie mitnehmen können, ein Ausstellungskatalog, in dem die Werke idealerweise abgebildet sind. Sie können natürlich heutzutage auch die Website des Museums anschauen, auf der Sie dann meist sehen können, welche Werke das Museum besitzt; die Webseite ist meist ähnlich aufgemacht wie ein Katalog.

Um dem neuen Verhalten der Benutzer gerecht zu werden, gilt es, das Museum von Orts- und Zeitgebundenheit zu befreien; das heißt, es muss in Zukunft möglich sein, mit dem Museum und dessen Werken in Kontakt zu treten, auch wenn ich nicht im Museum bin, und zwar anders als nur über die Website. Es muss möglich sein, täglich und rund um die Uhr mit dem Museum in Kontakt zu treten. Es wird also notwendig sein, dass die Museen in die virtuelle Welt von *Second Life* hineingehen und dort eine Dependence eröffnen. In *Second Life* kann jeder jederzeit das Museum besuchen und dort auch wählen, was er oder sie sehen will. Darüber hinaus – und das ist der entscheidende Punkt – muss der Betrachter die Möglichkeit haben, seine eigenen Kunstwerke dort abzustellen. Das heißt, es geht nicht nur darum, dass die bisherige Museumsstruktur in das Netz transkodiert wird, sondern es geht darum, dass der Betrachter seine eigenen Kunstwerke ins Netz einstellen kann und so selbst zum Künstler und Kurator wird. Virtuelle und reale Sphären durchdringen einander. Dislozierte Betrachter nehmen an der Ausstellung teil, sowohl im Netz wie im realen Ausstellungsraum, da die Netzinhalte in den realen Ausstellungsraum projiziert werden.

Dadurch wird das Museum nicht mehr nur ein lokal gebundenes Ereignis in Raum und Zeit für Individuen sein, die einem Kunstwerk gegenüberstehen, sondern es wird idealerweise eine Plattform, auf der die Menschen unabhängig von ihrem physischen Aufenthaltsort miteinander über die Kunstwerke kommunizieren können. Das bedeutet den Abschied von der Heuristik, der vielen Leuten nicht gefallen wird, aber es ist auch eine Revolution, durch die sich die Amateure, die „Idioten“, die Konsumenten – das ist mein Schlagwort – zum ersten Mal emanzipieren können. Die Konsumenten können versuchen, zu Experten zu werden.

Aleida Assmann

Konstruktion von Geschichte in Museen

Das Jahr 1977 ist, was uns nach dreißig Jahren soeben wieder durch die Medien ins Bewusstsein (zurück)gebracht wird, als das Jahr der RAF in die Geschichte eingegangen. Der Terrorismus erlebte seinen Höhepunkt mit den Ermordungen von Siegfried Buback (April '77) sowie Jürgen Ponto und Hanns-Martin Schleyer (Oktober '77). Nicht im Herbst sondern im Frühjahr jenen Jahres wurde nur ein paar Kilometer von Stammheim entfernt im Alten Schloss in Stuttgart die Ausstellung über die Staufer eröffnet, in deren Kuratorium als hochrangiger Vertreter der Wirtschaft auch der Arbeitgeberpräsident Hanns-Martin Schleyer gesessen hatte. Diese Ausstellung hatte einen so durchschlagenden Erfolg, dass 1977 auch als „Stauferjahr“ in die Geschichte eingegangen ist. Diese Ausstellung wird heute gemeinhin als ein Durchbruch in der Geschichte des deutschen Geschichtsinteresses gewertet.

Aleida Assmann

Dr. phil., geb. 1947; Professorin für Anglistik und Allgemeine Literaturwissenschaft an der Universität Konstanz, FB Literaturwissenschaft/Anglistik, Fach D 161, 78457 Konstanz. Aleida.Assmann@Uni-Konstanz.de

Es war aber nicht nur die nie wieder erreichte Zahl von über 671 000 Besuchern, die die Bedeutung dieser Ausstellung ausmachte, sondern der nachhaltige Impuls, der von ihr ausging und die deutsche Museumslandschaft langfristig veränderte. Der große Erfolg der Stuttgarter Staufer-Ausstellung stieß Nachahmungen an; andere Landeshauptstädte kopierten das attraktive Modell und stockten dafür ihren Kulturetat auf: in München waren 1980 die Wittelsbacher zu sehen, 1981 folgte in Berlin eine große Preußen-Ausstellung. Doch das war erst der Anfang der

Dieser Beitrag beruht auf: Aleida Assmann, Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung, München 2007.

Langzeitfolgen. Vom Erfolg der Preußen-Ausstellung inspiriert, regte Helmut Kohl in seiner Regierungserklärung 1982 in Bonn den Bau eines Museums zur Geschichte der Bundesrepublik und der geteilten Nation an; fünf Jahre später schenkte die Bundesregierung der Stadt Berlin zum 750. Geburtstag ein Historisches Museum, das die Geschichte der Deutschen in Europa dokumentieren sollte. Mit diesen beiden historischen Museen, dem Haus der Geschichte (HdG) in Bonn und dem Deutschen Historischen Museum (DHM) in Berlin, stellte der studierte Historiker Kohl noch vor der Wiedervereinigung langfristige geschichtspolitische Weichen, indem er das Thema Geschichte von der Kulturpolitik der Länderebene auf die Bundesebene hob.

Die Wiederkehr der Geschichte im Museum

Die Staufer-Ausstellung markiert eine Wende des deutschen Geschichtsinteresses, die weit über sie hinausging. Diese Wende lässt sich besonders eindrücklich an der Eröffnung neuer Museen ablesen. In Baden-Württemberg, dem Bundesland mit der stärksten Museumsdichte (920) verdoppelte sich die Zahl der Museen seit 1975.¹¹ Die Ausstellung war konzipiert von der Landesregierung in Stuttgart, um das 25-jährige Bestehen der Vereinigung von Baden und Württemberg zu feiern. Federführend war dabei Ministerpräsident Hans Filbinger, dessen eigenes historisches „coming out“ als Marinerichter in der NS-Zeit sich ein Jahr später ereignete. Ein kurzes Kapitel der Landesgeschichte wurde dabei verknüpft mit einer sehr langen Geschichte, die 800 Jahre zurücklag. Der Rückgriff auf das Mittelalter eignete sich ausgezeichnet, um im Sinne Nietzsches monumentalische Geschichtsaneignung zu betreiben: die Staufer wurden als Ahnengalerie aufgebaut, die Strahlkraft des herrschaftlich dynastischen Themas eignete sich für eine repräsentative politische Selbstinszenierung. Es war ein erklärtes Ziel der Ausstellung, „geschichtliches Bewusstsein zu schärfen, das uns hilft, unsere historische Identität wieder zu gewinnen und

zu vertiefen“.¹² Hans Filbinger, so stellte Günther Oettinger genau dreißig Jahre später in seiner Trauerrede für den verstorbenen Landesvater fest: „wollte ein fortschrittliches, ein modernes und ein bewahrendes Baden-Württemberg. Und er wünschte sich, dass sein Land tief in der Geschichte verwurzelt bleibt: Ein Baden-Württemberg, das sich – ich erinnere an die große Staufer-Ausstellung 1977 – um eine eigene Identität erfolgreich bemüht.“¹³

Mit dem Hinweis auf die politische Nutzung des historischen Themas ist aber die Breitenwirkung der Ausstellung noch keineswegs erklärt. Die überwältigend positive öffentliche Resonanz hatte etwas mit einem Nachholbedarf zu tun. Imperiale Themen und markante Herrscherpersönlichkeiten standen in den 1970er Jahren nicht gerade auf der öffentlichen Agenda. An den Universitäten herrschte die unanschauliche Sozial- und Strukturgeschichte zusammen mit unterschiedlichen Varianten der Mikrogeschichte: neben der Frauengeschichte standen die „oral history“ und die Alltagsgeschichte hoch im Kurs. Außerdem herrschten Foucault und das marxistische Paradigma. Nichts davon ließ sich in einer glanzvollen Erzählung darstellen oder bot der kollektiven Imagination Stoff für die Produktion innerer und äußerer Bilder. In Frontstellung zum universitären Paradigma präsentierte diese Ausstellung Geschichte so, wie die Masse der Besucher sie sich wünschte: monumental, imperial, glanzvoll, plakativ und vor allem: möglichst weit entfernt von ihrer Gegenwart. Die Befriedigung dieses Geschichtsbedürfnisses der Besucher wurde mit geradezu physischer Genugtuung erlebt. Jemand schrieb ins Besucherbuch: „es war, wie wenn man nach langem Hunger endlich satt wird.“¹⁴

Wir können den Erfolg der Staufer-Ausstellung und der nachfolgenden großen historischen Ausstellungen folglich nicht verstehen, ohne auf eine bestimmte Form von Ge-

¹¹ Vgl. Gottfried Korff/Martin Roth (Hrsg.), *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*, Frankfurt/M. 1990, S. 11 f.

¹² Zitiert nach Arno Borst, *Barbarossas Erwachen. Zur Geschichte der deutschen Identität*, in: Odo Marquard/Karlheinz Stierle (Hrsg.), *Identität*, München 1979, S. 17–60, hier: S. 19.

¹³ Günther Oettinger, Trauerrede am April 2007 in Freiburg, in: www.spiegel.de (12. 4. 2007).

¹⁴ Martin Große Burlage, *Große historische Ausstellungen in der Bundesrepublik Deutschland 1960–2000*, Münster 2005, S. 76.

schichtspathie einzugehen, die in den 1970er Jahren ihren Höhepunkt erreichte. „Wir sind in Gefahr, ein geschichtsloses Land zu werden“, hatte Bundespräsident Walter Scheel anlässlich der Eröffnung des Historikertags im Jahre 1976 gewarnt.¹⁵ Die wissenschaftlichen Paradigmen von Sozial- und Strukturgeschichte waren nicht zuletzt eine Verweigerung von Nationalgeschichte. Im Gegensatz zur DDR, die Tausende von Historiken beschäftigte und in Ost-Berlin über ein nationales Geschichtsmuseum im Zeughaus unter den Linden verfügte, hatte die föderale Bundesrepublik auf diesem Gebiet wenig zu bieten.

Es ist signifikant, dass in Westdeutschland die erfolgreichsten historischen Ausstellungen mittelalterlichen Themen gewidmet waren. Während das Zweite und das Dritte Reich in der musealen Thematisierung ausgespart blieben, erfreute sich das erste Reich umso größerer Beliebtheit. In den Festreden zur Einleitung der Ausstellung wurden wiederholt der Mensch als geschichtliches Wesen und die dringende Notwendigkeit von Geschichtsbewusstsein beschworen. Dieses konzentrierte sich jedoch auf Nietzsches Variante des monumentalischen Gebrauchs von Geschichte. Die Aneignung von destruktiven und negativen Aspekten der Nationalgeschichte stand nicht zur Debatte. In einem Buch über große historische Ausstellungen in der Bundesrepublik Deutschland von 1960 bis 2000 zog Martin Große Burlage die Bilanz, dass dem Mittelalter vor anderen Epochen und dynastisch herrschaftlichen vor sozialgeschichtlichen Themen der Vorzug gegeben wurde. Er schrieb: „Die Berücksichtigung problemorientierter und zeitgeschichtlich aufarbeitender Themen jedenfalls blieb im Zeitraum von 1960–2000 die Ausnahme“; und er fügte hinzu, dass „die Aufarbeitung der nationalsozialistischen Geschichte vorwiegend regionalen Archivausstellungen und Wanderausstellungen sowie Dauerausstellungen in speziellen Gedenkstätten und Dokumentationszentren vorbehalten“ blieb.¹⁶

Die große historische Wanderausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht“, die nach einer ersten Runde aufgrund einiger falscher Bildunterschriften zurückge-

zogen wurde und in neuer Konzeption wieder auf Tour ging, ist aufgrund ihrer Thematisierung eines Tabuthemas sicherlich die nicht nur von ihren Besucherzahlen, sondern auch von ihrer Wirkung her sichtbarste und einschneidendste historische Ausstellung der 1990er Jahre gewesen, die in direkter Weise sowohl die individuelle wie die nationale Ebene der Erinnerung ansprach.¹⁷

Von der regionalen zur europäischen Geschichte

Machen wir von den 1970er Jahren einen Sprung in die Gegenwart. Im Jahre 2006 wurde – 200 Jahre nach dem Ende des ersten Reiches – dessen über achthundertjährige Geschichte in zwei großen historischen Ausstellungen kommemoriert. Die Ausstellung „Heiliges Römisches Reich deutscher Nation 962–1806“ wurde in Magdeburg und Berlin gezeigt.¹⁸ In Magdeburg, wo der mittelalterliche Abschnitt der dreiteiligen Ausstellung zu sehen war – das Maskottchen der Ausstellung, den Magdeburger Reiter, konnte man in einer Playmobil-Version erwerben –, wurden zum Teil dieselben Exponate gezeigt wie zuvor in der Staufer-Ausstellung, nun allerdings nicht mehr im Rahmen eines schwäbischen, sondern eines europäischen Geschichtsnarrativs. Die Ausstellung wurde im Auftrag des Europarats ausgerichtet und sie bezog sich nunmehr auf die transnationale Ebene, und das mit gutem Recht, denn der Ursprung der deutschen Nationalgeschichte beginnt ja erst mit der Auflösung des ersten Reiches. Die deutsche Nation begann sich in dem Moment geistig zu formieren, da der immer abstraktere Dachverband des „Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation“ zerfiel und der Außendruck in Gestalt der napoleonischen Eroberungen zunahm. Dieses Ende des Reiches war besiegelt, als der habsburgische Kaiser Franz II. am 6. August 1806 abdankte und die Reichskrone niederlegte.

¹⁷ Vgl. Hannes Heer, Vom Verschwinden der Täter. Der Vernichtungskrieg fand statt, aber keiner war dabei, Berlin 2004; Rosemarie Beier-de Haan, Erinnerter Geschichte – Inszenierte Geschichte, Frankfurt/M. 2005, S. 151 ff.

¹⁸ In Magdeburg war der Mittelalterteil von Otto dem Großen bis zu Maximilian I., von 962 bis ca. 1500 zu sehen; in Berlin wurde der neuzeitliche Teil der Reichsgeschichte von 1495 bis 1806 gezeigt (18. Mai bis 27. August 2006).

¹⁵ Zitiert nach ebd., S. 35.

¹⁶ Ebd., S. 303.

Während das Reich selbst innerlich erodierte und schließlich an den auseinanderstrebenden Mächten Österreich und Preußen zerbrach, überlebte es als nationaler Herrschaftsmythos.¹⁹ Diesem Mythos zufolge hat Deutschland im Jahr 800 mit der Kaiserkrönung das Erbe des alten Römischen Reiches angetreten. Hitler, der im Banne dieser geschichtsphilosophischen Symbolik stand, beschwor die Wiederauferstehung eines großdeutschen Reiches und leitete daraus den hegemonialen Sendungsauftrag der Deutschen als europäische Ordnungsmacht ab. Seine expansiven Bestrebungen verankerte er in dieser Reichsidee, mit der er den Nationalstaat mythisch überhöhte. Mit dieser Sendungsideologie sollte nach dem Ersten Weltkrieg das zerstörte Selbstbild der Nation wie ein Phoenix aus der Asche von Versailles aufsteigen. In einem symbolpolitisch wirkmächtigen Akt hat Hitler nach dem „Anschluss“ Österreichs die Reichsinsignien Krone, Schwert und Szepter aus der Wiener Hofburg nach Nürnberg bringen lassen, um sein neues Großdeutschland zu legitimieren. Während das Reich 1806 unterging, ist (worauf die Ausstellung nur ganz am Rande hinwies) der Reichsmythos erst 1945 untergegangen. Im Nachkriegsdeutschland war dieser Begriff tabu. Die Ausstellung von 2006 verschrieb sich einer neuen Historisierung des Themas durch Übernahme einer konsequent europäischen Perspektive.

Dass der alte Reichsmythos aber unerschwellig noch rumort, bezeugt ein Leserbrief, der in der FAZ vom 18. September 2006 abgedruckt wurde. Der Schreiber wollte wissen, warum „in den umfangreichen Ausstellungen in Magdeburg und Berlin die wichtigsten Stücke der deutschen Reichsgeschichte, nämlich die eigentlichen deutschen Reichskleinodien: die Kaiserkrone Konrads II., das Zepter, der Reichsapfel, das Mauritiuschwert“ fehlen? Er rekonstruiert die „translatio“ der Insignien – 1796 von Nürnberg nach Wien, wo sie vor Napoleon geschützt werden sollten, sodann 1938 von Wien nach Nürnberg durch Hitler, und 1945 durch Verfügung von Dwight D. Eisenhower von Nürnberg zurück nach Wien – und fügt hinzu: „Meines Erachtens hat das Haus Habsburg

auch geschichtlich-moralisch nicht verdient, die deutschen Reichskleinodien quasi als letzter Besitzer einer ‚Wandertrophäe‘ zu behalten. Denn der Kronschatz eines Volkes mag vorübergehender ‚Besitz‘ eines Herrscherhauses sein, er bleibt jedoch ‚Eigentum‘ der Nation. Die Nation heißt aber, zumal heute, Deutschland, nicht Österreich. (...) Das Reich Karls V., in dem ‚die Sonne nicht unterging‘, ist zusammengeschrumpft zu einer Alpenrepublik. (...) Es wäre wichtig für Deutschland, dass es gerade die Reichskleinodien, Symbole einer uralten, traditionsreichen und ehrenvollen Vergangenheit, im eigenen Lande aufbewahren dürfte.“¹⁰

Für diesen Besucher der Ausstellung sind die Objekte, die nicht gezeigt wurden, die wichtigsten. Man kann dem Briefschreiber in seinem Wunsch, die Reichskleinodien auf der historischen Ausstellung zu sehen, nur zustimmen. Diese Leerstelle hätte zumindest einer Erklärung bedurft. Sein Wunsch geht aber weit darüber hinaus: er fordert auch deren Rückgabe von Österreich nach Deutschland im Rahmen eines symbolpolitischen Transfers. Dass die Objekte für die Ausstellung nicht verfügbar waren, zeigt, dass wir es hier offensichtlich mit Reliquien von transhistorischem Wert zu tun haben. Mit dem Nichtausstellen der Reichskleinodien hat die neue Ausstellung eine Leerstelle geschaffen, in die der alte Reichsmythos noch einmal hineinprojiziert werden konnte: „Die Nation heißt aber, zumal heute, Deutschland, nicht Österreich.“ Der Leserbriefschreiber hat die Ausstellung ganz offensichtlich nicht in einem europäischen, sondern in einem nationalen Rahmen wahrgenommen; er hatte sich erhofft, dass sie das Band der Deutschen zu „ihrem Reich“ wieder anknüpfen würde.

Nationale Geschichte im europäischen Rahmen

Das Thema der Nation stand gleichzeitig auf der Agenda einer anderen Ausstellung, die in unmittelbarer räumlicher Nähe zur Reichsausstellung gezeigt wurde. Wer im September 2006 aus der Berliner Reichsausstellung im Zeughaus unter den Linden heraustrat,

¹⁹ Vgl. Interview mit Heinrich August Winkler, Erste Macht Europas, in: Der Spiegel, Nr. 32 vom 7. 8. 2006, S. 56 f.

¹⁰ Leserbrief von Wolfgang Claus, Kelkheim, „Wo bleibt die deutsche Kaiserkrone?“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ) vom 18. 9. 2006.

brauchte nur die Straße zu überqueren, um sich gegenüber die Ausstellung „Erzwungene Wege“ im Kronprinzenpalais anzusehen, die von der Stiftung für ein „Zentrum gegen Vertreibung“ organisiert worden war. Auf beiden Straßenseiten standen sich in Berlin zwei historische Ausstellungen gegenüber, die gegensätzlicher nicht hätten sein könnten. In der einen verdichtete sich zeitlich ferne Geschichte in einer Ansammlung von Herrscher-Porträts und deren höfischer Prachtentfaltung, in der anderen war der Fokus auf anonyme Bevölkerungsmassen gerichtet, deren gegenwartsnahe Lebensgeschichten die traumatischen Folgen der totalitären und gewaltsamen Politik des 20. Jahrhunderts dokumentierten.¹¹ Auf der einen Straßenseite ging es um Herrscher, die Geschichte gemacht hatten, die wiederum lange Zeit Teil historischen Bildungswissens gewesen waren, auf der anderen ging es um die Opfer von Geschichte und ihre durchaus noch fühlbaren, in erster und zweiter Generation verkörperten Leiden.

Die Ausstellung „Erzwungene Wege“ war nicht die erste Ausstellung über Vertreibung in Berlin. Vor der Reichs-Ausstellung hatten die Räume des Deutschen Historischen Museums bereits eine andere Ausstellung mit dem Titel „Flucht, Vertreibung, Integration“ aus dem Haus der Geschichte in Bonn beherbergt, die anschließend in Leipzig gezeigt wurde. Die Bonner Ausstellung gehörte sowohl laut Pressespiegel wie nach Statistik der Besucherzahlen zu den erfolgreichsten Projekten des Hauses der Geschichte.¹² Dafür waren nicht zuletzt der noch fühlbare Leidensdruck der Thematik und die damit verbundene geschichtspolitische Aktualität verantwortlich. Worum ging es in dieser Ausstellung? Sie knüpfte an die Darstellung von Geschichte aus der Opfer-Perspektive an, unterschied sich jedoch von vorangegangenen Ausstellungen darin, dass hier die Deutschen im Mittelpunkt standen. Während sich in den beiden Ausstellungen über „Verbrechen der Wehrmacht“ Opfer und Täter in trennscharfer und ausschließlicher Eindeutigkeit gegenüberstanden, haben sich in der Vertreibungs-

ausstellung die Täter und Opfergruppen vielfältigt. Gezeigt wurden hier historische Ereignisse, die vor, neben und nach dem Holocaust stattgefunden und sich zum Teil auch mit ihm überschritten hatten. Anhand der Stichworte Flucht, Vertreibung und Umsiedlung tut sich eine polymorphe europäische Gewaltgeschichte auf, in deren Verlauf 60 bis 80 Millionen Menschen ihre Heimat und ihre Habe sowie zum Teil ihre Familienangehörigen und ihr Leben verloren. Vertreibungen, die bereits nach dem Ersten Weltkrieg und dem Zerfall von Vielvölkerstaaten ein politisches Instrument zur Schaffung neuer (ethnisch homogener) Nationalstaaten waren, sind inzwischen zur Signatur des 20. Jahrhunderts erklärt worden.

Anders als beim Holocaust, wo die Rollen von Tätern und Opfern grundsätzlich festgelegt sind, finden sich die Deutschen beim Thema Vertreibung sowohl auf der Seite der Täter wie der Opfer wieder. Die Ausstellung ist Symptom einer Verlagerung der Perspektive und Erweiterung der Geschichtsdeutung, indem sie Ereignisse und Erfahrungen thematisiert, die während der letzten beiden Jahrzehnte vom offiziellen Geschichtsdiskurs bzw. öffentlichen Geschichtsdebatten nicht berücksichtigt oder marginalisiert wurden. Diese Wende der Perspektive war seit Ende der 1990er Jahre schrittweise vorbereitet worden; mit der Bonner Ausstellung über „Flucht, Vertreibung, Integration“ erhielt sie nur ihren bislang wichtigsten Akzent.

Gehen wir nun noch einmal über die Straße vom Zeughaus zum Kronprinzenpalais und werfen einen Blick auf die zweite Vertreibungsausstellung „Erzwungene Wege“ (10. August bis 29. Oktober 2006). Die Ausstellung wurde ausgerichtet vom „Zentrum gegen Vertreibung“, einer Initiative des Bundes der Vertriebenen, dem Erika Steinbach (MdB, CDU) vorsteht. Ziel dieses Zentrums ist es, „Ort der Mahnung zu sein, Vertreibung weltweit zu ächten“. „Es trifft sich gut“, sagte Joachim Gauck bei der Eröffnung der Ausstellung, „dass das interessierte Publikum hier in der Mitte Berlins zwei Ausstellungen zum Thema Vertreibung sehen kann.“¹³ Tatsächlich überschchnitt sich sogar die Bonner Ausstellung mit der des Zentrums, so dass im August 2006 unter den Linden vis à vis 17

¹¹ In der Zentrums-Ausstellung konnten 160 Einzelschicksale medial abgerufen werden.

¹² Die Ausstellung umfasste rund fünfzehnhundert Exponate und zog 140 000 Besucher an. Homepage Deutsches Historisches Museum, www.dhm.de/ausstellungen/flucht-vertreibung/index.html (22. 6. 2007).

¹³ Katalog *Erzwungene Wege* 2006, S. 19.

Tage lang zwei Ausstellungen zum Thema Flucht und Vertreibung zu sehen waren. Wie kam es zu dieser merkwürdigen Doppelung vor Ort? Worin bestehen die Ähnlichkeiten und Unterschiede der beiden Ausstellungen?

Beide Projekte hatten mehr im Sinn als nur eine Ausstellung unter anderen zu sein. Beide zielten auf eine Dauerpräsentation des Themas in Berlin ab. Das machte auch der Kulturstaatsminister Bernd Neumann (CDU) bei der Eröffnung der Bonner Ausstellung in Berlin deutlich, als er in Aussicht stellte, diese zum „Herzstück einer künftigen Dauerausstellung“ in der Hauptstadt und damit zu dem geschichtspolitisch „sichtbaren Zeichen“ zu machen, von dem seit Monaten unter Politikern und in Mediendebatten die Rede war.¹⁴ Es wird angestrebt, der Berliner Gedenkstättenlandschaft neben der „Topographie des Terrors“, dem Holocaust-Mahnmal, der Wannseevilla, der Gedenkstätte Deutscher Widerstand und der Neuen Wache einen weiteren Ort hinzuzufügen, an dem signalisiert wird, dass ein Teil des beispiellosen Leids, das die Verbrechen der Deutschen über Europa gebracht haben, die Deutschen selbst getroffen hat. Dieses sichtbare Zeichen, so Neumann weiter, könne Deutschland freilich nicht allein setzen, sondern nur im Verbund mit dem „Europäischen Netzwerk Erinnerung und Solidarität“, das mit Vertretern aus Polen, Ungarn und der Slowakei vereinbart worden ist. Ein „sichtbares Zeichen“ möchte auch Erika Steinbach in Gestalt ihres „Zentrums gegen Vertreibung“ in Berlin setzen. Der Träger dieser Initiative ist aus den Vertriebenenverbänden hervorgegangen, die in der westdeutschen Nachkriegsgeschichte eine rechtslastige geschichtspolitische Lobby bildeten und von denen befürchtet wird, dass ihre separatistischen Aktivitäten einen mit dem neuen Europa unvereinbaren Hort für anhaltende nationale Ressentiments und revisionistische Forderungen darstellen. Einen deutlichen Niederschlag fanden diese Ressentiments im Besucherbuch der Ausstellung „Erzwungene Wege“. Hier machte eine große Zahl von Besuchern ihrem Groll darüber Luft, dass sie *ihr* Ostpreußen, Schlesien usw. nie zurückbekommen hätten und die Einbehaltung von Land und Besitz ein schreiendes Unrecht darstelle.

¹⁴ Vgl. Heinrich Wefing, Ihr sollt Zeugnis ablegen, in: FAZ vom 19. 5. 2006.

Obwohl beide Ausstellungen den Anteil deutscher Schuld am Vertreibungsgeschehen klar dokumentieren, waren sie in ihrem Arrangement doch sehr unterschiedlich. Die Bonner Ausstellung ging von 60 bis 80 Millionen Vertriebenen aus und arbeitete den längeren historischen Zusammenhang von der Vorgeschichte bis zur West-Integration der Flüchtlinge heraus; die Ausstellung des Zentrums geht von 80 bis 100 Millionen Vertriebenen aus. Sie wählte ebenfalls eine europäische Perspektive, präsentierte allerdings unkommentiert und auf rein parataktische Weise sehr unterschiedliche Ereignisse deutscher Geschichte wie brutale Formen von „Kolonisierung“ in Polen, die Vernichtung ethnischer Gruppen und der Juden, die Umsiedlung von Volksdeutschen und „wilde Vertreibungen“ nach 1945. Die Irritation an der Sonderinitiative von Frau Steinbach konzentriert sich auf die Sorge, dass es ihr unterhalb der vergleichenden europäischen Sicht um eine nationale Perspektive geht, welche die Koordinaten der deutschen Geschichtspolitik verschiebt.

Die aktuelle Frage lautet im Klartext: Soll der Zivilisationsbruch des Holocaust durch die Vertreibungen als Signatur des 20. Jahrhunderts verdrängt werden? Wie werden diese Ereignisse im historischen Gedächtnis zueinander in Beziehung gesetzt? Die Spannung, die hinter den rivalisierenden Ausstellungsprojekten steht, hängt mit dieser Auseinandersetzung um Gewichtsverlagerung oder Neuorganisation des Geschichtsbewusstseins zusammen. Geht es um eine Ergänzung oder um eine Revision des Geschichtsbildes? Auf diese Frage hat Joachim Gauck in seiner Eröffnungsrede zur Ausstellung des Zentrums mit klaren Worten geantwortet: „Nachdem zur deutschen Identität das Bewusstsein eigener Jahrhundertschuld gehört, ist die Nation heute nicht mehr in Gefahr, nationalistisch zu werden, wenn sie ihrer eigenen Opfer gedenkt.“¹⁵

Die Magie der Dinge

Museen bringen eine Lebenswirklichkeit, die seit längerem oder erst kürzlich vergangen ist, für die Dauer einer Ausstellung noch einmal zur Anschauung und sinnlichen Präsenz. In den Museen werden deshalb möglichst keine

¹⁵ Erzwungene Wege (Anm. 13), S. 21.

Rekonstruktionen oder Kopien, sondern Originale gezeigt, die historische Substanz verkörpern und als Erinnerungsträger eine besondere Aura entfalten. Handgreiflich sinnliche Objekte mit Spuren ihres Alters sind Bürgen einer anderen Zeit und eines anderen Raums. Roland Barthes hat sie einmal ironisch „unseren säkularen Reliquien-Schrein“ genannt. Diese Reliquien haben „alle Spuren einer geheiligten Bedeutung abgestreift, außer der einen, dass sie unablässig sind von etwas, das einst existiert hat und nicht mehr existiert, und sich nun als ein gegenwärtiges Zeichen einer toten Sache darstellt. Darum ist die Profanierung dieser Reliquien gleichbedeutend mit der Zerstörung von Realität.“¹⁶ Nach dem Überblick über die Themen historischer Ausstellungen soll hier abschließend noch kurz auf den Status der Exponate eingegangen werden.

Die Erinnerung bedarf, wie Hannah Arendt einmal geschrieben hat, „der Handgreiflichkeit des Dinghaften“. Ohne „Verdinglichung, die aus der Erinnerung selbst entspringt“, würde sie spurlos verschwinden.¹⁷ Dieser Begriff der „Verdinglichung“ stammt nicht aus dem Arsenal der Ideologiekritik. Er meint nicht eine falsche Fixierung auf Gegenständliches, sondern verweist auf eine lebenswichtige Grundlage des Erinnerns selbst, das sich in Gegenstände investiert und auslagert. Museen mit ihren Sammlungen und Auslagen basieren auf dieser Einsicht, dass Dinge zu Erinnerungsspeichern werden können und daraus eine unverwechselbare Aura und Kraft beziehen. Der Museologe Gottfried Korff misst der „Erinnerungsveranlassungsleistung“ von Dingen einen hohen Rang zu (das englische Wort dafür ist etwas kürzer und heißt „trigger“).¹⁸

Krzysztof Pomian verdanken wir eine semiotische Museumstheorie, die vom Museum als einem symbolischen Raum ausgeht, in dem alle Objekte automatisch zu Zeichenträgern

(Semiophoren) für eine anderweitig entzogene Vergangenheit werden.¹⁹ Am Beispiel der Vertreibungs-Ausstellungen können wir verschiedene Formen solchen Verweises auf Vergangenheit unterscheiden. Zum einen handelt es sich um authentische Zeugnisse mit *historischem Zeugniswert*, die die Wirklichkeit, auf die sie verweisen, zugleich verkörpern. Dazu gehören etwa die Landkarten, Dekrete oder Reisepässe von Flüchtlingen, die uns als Instrumente der Macht und Verwaltungsbürokratie entgegentreten. Weitere authentische Zeugnisse mit historischem Zeugniswert sind die selbst *nicht zeichenhaften historischen Relikte*, die erst als Teil einer zu erzählenden Geschichte ihr stummes Zeugnis preisgeben, wie z. B. ein schäbiger Karren oder Teile einer Flüchtlingsbaracke als pars pro toto einer verschollenen Lebens- und Leidenswelt. Weitere historisch bedeutsame Dinge sind *persönliche Memorabilia*, in denen sich individuelle Lebenswege und Leidensgeschichten konkretisieren wie das aus Mullbinden genähte Komunikationskleid eines Mädchens in einem Flüchtlingslager oder der Schlüsselbund als Memento verllorener Hoffnungen. Dieser konkrete persönliche Erinnerungswert, der solchen Dingen anhaftet, kann von den Museumsbesuchern nachträglich nicht mehr erschlossen werden. Als Ersatz dafür entfalten die Dinge jedoch etwas, das die Museumstheoretiker eine „sinnliche Anmutungsqualität“ nennen; sie wirken als Stimuli für die Imagination und können suggestive Brücken zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Gegenwart und Vergangenheit schlagen.

Die Exponate der „Erzwungenen Wege“ gewannen ihre Bedeutung jedoch nicht nur im semiotischen Rahmen des Ausstellungsdesigns, sondern auch in einem weiteren politischen Kontext außerhalb des Museums. Diese *politische Bedeutung* überlagerte z. T. die *historische Bedeutung* der Objekte und machte sie zu symbolischen Trophäen in einem Konflikt, der sich offen manifestierte, als Leihgaben unter politischem Druck von ihren Spendern vorzeitig zurückverlangt wurden. Dazu gehörte z. B. die Fahne, die eine Gruppe von ehemals nach Sibirien deportierten Polen der Zentrums-Ausstellung zur Verfügung gestellt hatte. Auch die symbolträchtige Schiffs-Glocke der „Gustloff“ wurde zu-

¹⁶ Roland Barthes, *Historical Discourse*, in: Michael Lane, *Structuralism. A Reader*, London 1970, S. 154–155, hier: S. 154 f. (übers. A. A.).

¹⁷ Hannah Arendt, *Vita activa oder: vom tätigen Leben*, München 1981, S. 87.

¹⁸ Vgl. Gottfried Korff, *Bildwelt Ausstellung. Die Darstellung von Geschichte im Museum*, in: Ulrich Borsdorf/Theo Grütter (Hrsg.), *Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum*, Frankfurt/M. 1999, S. 319–335, hier: S. 330.

¹⁹ Vgl. Krzysztof Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin 1988.

rückgefordert. Dazu schrieb die FAZ am 18. August 2006: „Nachdem schon am Samstag das Warschauer Museum für Stadtgeschichte zwei Ausstellungsstücke wieder abgeholt hat, wandte sich jetzt auch die polnische Seerettung an die Veranstalter mit der Forderung, die Glocke des im Krieg versenkten Flüchtlingsschiffes ‚Wilhelm Gustloff‘ vorzeitig zurückzugeben. (...) Der zuständige Mitarbeiter der Seerettung sagte, im Vertrag sei zwar eine ‚ZGV Trägergesellschaft‘ erwähnt gewesen, aber als Pole habe er die Verbindung dieser ‚drei Buchstaben‘ [= Zentrum gegen Vertreibung] zu Frau Steinbach nicht herstellen können“ (die derzeit aufgrund einer innereuropäischen Beziehungskrise in politischen Kreisen Polens als persona non grata gilt). Diese Ausstellungsobjekte sind offensichtlich nicht nur Überreste mit einem historischen Zeugnis- oder Anmutungswert, sondern besitzen obendrein politische Sprengkraft in einem europäischen Grenzkonflikt.

Der Rahmen, der die Gegenstände der Ausstellung symbolisch auflädt, beschränkt sich also nicht nur auf den klar abgesteckten Raum des Museums, sondern kann weit drüber hinausreichen in die Sphäre politischen Handelns. In diesem Punkt haben die Herrschaftsinsignien, die ein Besucher der Reichsausstellung unter den Exponaten vermisste, eine gewisse Ähnlichkeit mit der Schiffsglocke der „Wilhelm Gustloff“; beide transzendieren den semiotischen Rahmen der Ausstellung und erweisen sich als Teile einer übergreifenden Symbolpolitik. Am Beispiel der vorgestellten historischen Ausstellungen wird deutlich, wie sich der Rahmen für diese Symbolpolitik seit den 1970er Jahren verschoben hat von einer regionalen auf eine europäische Ebene. Die nationale Ebene wird dabei nicht übersprungen; sie ist heute aber nur noch in einem transnationalen Rahmen adressierbar und erscheint dabei in vorwiegend zwei Narrativen: als Täter- und als Opfergeschichte. Der europäische Rahmen, der ein neues Bewusstsein gemeinsamer Geschichte stützt, beschwört dabei auch neue Konflikte herauf.

Günther R. Mittler

Neue Museen – neue Geschichte?

Zum wiederholten Male bescherte ein Historiendrama dem Fernsehen einen Quotenhit: Als die ARD im März 2007 den Zweiteiler „Die Flucht“ ausstrahlte, verfolgten durchschnittlich fast 11 Millionen Zuschauer den Fernsehfilm über den deutschen Exodus aus Ostpreußen im Winter 1944/45. Die hohe Zuschauerzahl freute nicht nur die Programmverantwortlichen des Senders, auch die deutschen Vertriebenenverbände zeigten sich zufrieden, war doch das große Zuschauerinteresse an der Leidensgeschichte der Heimatvertriebenen der vermeintliche Beweis dafür, dass der langjährige, von Verbandsseite erbrachte Einsatz für ein „Zentrum gegen Vertreibungen“ im Einklang mit den Erinnerungswünschen der Bundesbürger stünde. Erfolgsquoten für ein mit Herzschmerz und dosierter Action beladenes Eventmovie wurden zum schlagenden Argument gegen „alle, die sich immer noch sträubten, ein sichtbares Zeichen zur Erinnerung an die Leiden der Deutschen durch Flucht und Vertreibung zuzulassen.“¹

Günther R. Mittler

M. A., geb. 1976; wissenschaftlicher Mitarbeiter für Zeitgeschichte, Doktorand am Zentrum für Europäische Geschichts- und Kulturwissenschaften (ZEGK)/ Historisches Seminar der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Grabengasse 3–5, 69117 Heidelberg. guenther.mittler@zegk.uni-heidelberg.de

Dabei war soviel argumentativer Einsatz gar nicht mehr nötig. Die Politik hatte in der Frage eines möglichen Zentrums gegen Vertreibungen schon längst entschieden: Nach jahrelanger Debatte über das Für und Wider einer solchen Einrichtung hatte sich die Große Koalition im Jahre 2005 „zur gesellschaftlichen wie

Der Autor arbeitet derzeit an einem Dissertationsprojekt über: Geschichte und Deutschlandpolitik. Der Umgang der bundesdeutschen Geschichtswissenschaft mit der deutschen Frage 1961–1989.

¹ Kommentar von Klaus D. Voss in: Preußische Allgemeine Zeitung/Das Ostpreußenblatt vom 10. 3. 2007, S. 1.

historischen Aufarbeitung von Zwangsmigration, Flucht und Vertreibung“ bekannt und darauf verständigt, „im Geiste der Versöhnung in Berlin ein sichtbares Zeichen zu setzen“. ¹² Inzwischen hat diese Absichtserklärung konkretere Züge angenommen: Unter Federführung des Bundesbeauftragten für Kultur und Medien soll in Berlin ein Erinnerungsort gestaltet werden, dessen „wesentlicher Bestandteil eine Dauerausstellung sein wird“. ¹³ Damit offenbart sich einmal mehr jenes Merkmal, das (nicht nur) in Deutschland den öffentlichen Umgang mit der Vergangenheit zu bestimmen scheint: Die Politik wird zum Auftraggeber für die Herstellung und Pflege von historischer Erinnerung. Sie zielt auf ein Wachhalten von historischen Ereignissen und Entwicklungen im Bewusstsein der Bevölkerung und beeinflusst, ja steuert auf diese Weise die Erinnerungskultur. ¹⁴

Eine zentrale Aufgabe zur Konservierung von Erinnerung – diesen Rückschluss lässt das obige Beispiel zu – übernimmt hierbei die historische Ausstellung. Als „erinnerungskulturelle Ressource“ ¹⁵ scheint das Geschichtsmuseum für die Politik von besonderem Interesse zu sein, bieten doch historische Ausstellungen die Möglichkeit zur Instrumentalisierung der Vergangenheit, zur Nutzbarmachung von Geschichte für Gegenwartszwecke: Auf dem Wege einer musealen Präsentation von Vergangenheit kann bestimmten, im Einklang mit der jeweiligen politischen Überzeugung stehenden Geschichtsbildern Wirkungsmacht verliehen werden. Solche Geschichtsbilder sollen bei den Museumsbesuchern – in der

Regel wird dabei unabhängig von Bildung und sozialer Herkunft auf die Gesamtheit der Bürger gezielt ¹⁶ – ein historisches Bewusstsein schaffen, das die Identifikation mit jenen Traditionsbeständen ermöglichen soll, die im Sinne der politischen Auftraggeber als erinnerungswürdig und sinnstiftend für Gegenwart und Zukunft gelten können. Als Medium einer solchen Erinnerungspolitik wird das Museum letztlich selbst zu einem Bestandteil der „politics of memory“, ¹⁷ zu einem spezifischen Ausdruck bundesrepublikanischen Traditions- und Staatsbewusstseins. Der geschichtspolitische Impetus musealer Arbeit ist unübersehbar. ¹⁸

Doch welche konkreten Ziele verfolgt die von der Politik auf den Weg gebrachte museale Vermittlung von Geschichte in Deutschland? Handelt es sich dabei tatsächlich um den Versuch, für die Gegenwart eine Kontinuität mit einer positiv besetzten Vergangenheit aufrechtzuerhalten, also um jene bewusst betriebene „invention of tradition“, die der britische Historiker Eric Hobsbawm als ein wesentliches Merkmal einer Nation im Umgang mit ihrer Vergangenheit betrachtet hat? ¹⁹ Und stützen historische Ausstellungen nicht ebenso das Konzept der sog. „imagined communities“, jene Vorstellung des US-amerikanischen Politikwissenschaftlers Benedict Anderson, die den Zusammenhalt des Nationalstaates durch ein künstlich erzeugtes Gemeinschaftsgefühl bewahrt sieht; einen Gemeinsinn, der die Identität auch von Menschen erlaubt, die nicht mehr nur in direkten persönlichen Beziehungen zueinander stehen? ²⁰ Sind es nicht die verschiedenen Institutionen der Erinne-

¹² Gemeinsam für Deutschland. Mit Mut und Menschlichkeit. Koalitionsvertrag von CDU, CSU und SPD, Berlin 2005, S. 132. Vgl. auch die Dokumentation der Diskussion um das Zentrum gegen Vertreibungen unter: www.zeitgeschichte-online.de/md=Vertreibung-Inhalt (4. 9. 2007)

¹³ www.bundesregierung.de/nn_23342/Webs/Breg/DE/Bundesregierung/BeauftragterfuerKulturundMedien/AufarbeitungGedenken/SichtbaresZeichen/flucht-und-vertreibung.html (4. 9. 2007)

¹⁴ Zum Begriff der Erinnerungskultur vgl. Christoph Cornelißen, Was heißt Erinnerungskultur?, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht (GWU), 54 (2003), S. 548–563. Zum alternativ gebrauchten Begriff „kulturelles Gedächtnis“ vgl. Jan Assmann, Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 2000.

¹⁵ Moritz Mälzer, Ausstellungsstück Nation. Die Debatte um die Gründung des Deutschen Historischen Museums in Berlin, Bonn 2005, S. 13.

¹⁶ Vgl. Gerhard Schneider, Ein Zeitalter zu besichtigen! Die Nachkriegsgeschichte als Erinnerungswelt im Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, in: GWU, 46 (1995), S. 223–234, hier: S. 231 f.

¹⁷ Richard Ned Lebow/Wulf Kansteiner/Claudio Foqu (Eds.), The politics of memory in postwar Europe, Durham 2006.

¹⁸ Vgl. Edgar Wolfrum, Geschichtspolitik in der Bundesrepublik Deutschland. Der Weg zur bundesrepublikanischen Erinnerung 1948–1990, Darmstadt 1999, S. 13–38; Aleida Assmann, Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik, München 2006.

¹⁹ Eric Hobsbawm, Introduction: Inventing Traditions, in: ders./Terence Ranger (Eds.), The Invention of Tradition, Cambridge 1992, S. 1–14, hier: S. 1.

²⁰ Benedict Anderson, Imagined Communities. Reflections on the Origin and the Spread of Nationalism, London 1983.

rung, Museen wie Gedenkstätten, die mit einer zur Schau gestellten ausgewählten Geschichte die Gültigkeit des Prinzips von der „Erfindung der Nation“ beweisen?¹¹ Und wenn dem wirklich so ist, welche Geschichte soll überhaupt wie erinnert werden, damit sich die Deutschen der Gegenwart als zusammengehörig empfinden? Dient etwa ein Spickzettel, mit dessen vermeintlicher Hilfe der Torhüter der deutschen Fußballnationalmannschaft beim Elfmeterschießen im Viertelfinale der Fußball-WM 2006 die entscheidenden Schüsse parierte, tatsächlich noch der Herstellung eines nationalen Gemeinschaftsgefühls oder wird hier die Geschichte nur mehr bloß als Erlebnis besucherorientiert und unterhaltsam präsentiert?¹²

Ein Blick auf die in der Bundesrepublik in der jüngeren Vergangenheit stattfindenden Diskussionen um Museen und historische Ausstellungen soll helfen, die Frage nach der Rolle politischer Akteure und ihrer Ziele, aber auch nach deren tatsächlichen Einflussmöglichkeiten in der museal vermittelten Erinnerungskultur zu beantworten. So steht die Frage im Mittelpunkt, ob mit den jüngsten Plänen von Museumsgründungen in Deutschland auch ein neues Geschichtsbild verbreitet werden soll.

Zunächst aber sollen die Rahmenbedingungen von Kulturpolitik in Deutschland skizziert werden, jenes Politikfeld, das für Ausbau und Entwicklung staatlich geförderter Erinnerungsorte verantwortlich zeichnet.¹³ Gemäß dem Grundgesetz ist Kulturpolitik in der Bundesrepublik zwar größtenteils Ländersache, jedoch übernimmt der Bund vor dem Hintergrund seiner gesamtstaatlichen Verantwortung die Zuständigkeit für Aufbau und Förderung gesamtstaatlich bedeutsamer kultureller Einrichtungen sowie für die Bewahrung und den Schutz des kulturellen Erbes. Wahrgenommen

werden diese Aufgaben von dem Bundesbeauftragten für Kultur und Medien. Mit dem Bundesbeauftragten korrespondiert der vom Deutschen Bundestag eingesetzte Ausschuss für Kultur und Medien; dieser legt dem Parlament – sofern der Ausschuss federführend und nicht bloß mitberatend ist – eine Beschlussvorlage vor, welche die Grundlage für die abschließende Abstimmung im Plenum bildet. Nun darf man sich allerdings nicht vorstellen, die Beratungen würden bis zur Beschlussfindung hinter verschlossenen Türen und nur im Kreise von Berufspolitikern verlaufen. Gerade in Fragen der geschichtlichen Aufarbeitung ziehen der Bundesbeauftragte und der Ausschuss regelmäßig Experten zu Rate. Deren Empfehlungen, meist über einen längeren Zeitraum in einer extra dafür eingesetzten Kommission erarbeitet, sollen die – keineswegs verbindliche – Grundlage für den weiteren Meinungsaustausch bis zum endgültigen Entschluss des Parlaments bilden. Eine besondere Transparenz soll der Entscheidungsfindungsprozess zudem durch öffentliche Anhörungen sowie die Diskussion von ausgewählten Schwerpunktthemen in öffentlichen Sitzungen erhalten.

Streitfall DDR-Geschichte

Getreu dieser Vorgehensweise verläuft seit Jahren auch die vom Bund intendierte und geförderte historische Aufarbeitung der SED-Diktatur. In diversen Konzeptionen zum erinnerungspolitischen Umgang mit der DDR hat die Politik seit 1990 auf das Fachwissen von Expertenkommissionen zurückgegriffen: von der vom Deutschen Bundestag eingesetzten Enquete-Kommission über die sogenannte Vergin-Kommission, die Vorschläge für die Nutzung der ehemaligen Stasi-Zentrale in der Normannenstraße in Berlin erarbeitete, bis hin zu der 2005 von der Vorgängerin des jetzigen Bundesbeauftragten einberufenen Expertenkommission zur Schaffung eines Geschichtsverbundes „Aufarbeitung der SED-Diktatur“. Letztgenanntes Gremium, bekannt auch als Sabrow-Kommission, hat in seinen nicht unumstrittenen Empfehlungen den Möglichkeiten einer künftigen musealen Gestaltung der DDR-Geschichte besondere Bedeutung zugemessen.¹⁴

¹⁴ Vgl. Wohin treibt die DDR-Erinnerung? Dokumentation einer Debatte, hrsg. v. Martin Sabrow u. a., Göttingen 2007.

¹¹ Vgl. die deutsche Ausgabe der Studie Andersons: Die Erfindung der Nation, Frankfurt/M.–New York 2005², S. 180–185.

¹² Vgl. Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.), Einstellungen: Kritik, Kontroversen, Konsens, Bonn 1991, S. 35. Am 19. Juni 2007 übernahm das Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland in Bonn den sog. „Elfer-Zettel“ von Torwart Jens Lehmann öffentlichkeitswirksam in seinen Sammlungsbestand.

¹³ Vgl. das Themenheft „Kunst- und Kulturpolitik“, APuZ, (2004) 49.

Von der Bundesregierung aufgefordert, „Eckpunkte eines DDR-bezogenen Geschichtsverbundes zu formulieren, der die dezentrale Struktur der Erinnerungslandschaft beibehalten, aber die Orte des Erinnerns konzeptionell und praktisch stärker aufeinander beziehen und vernetzen sollte“, ¹⁵ sprach sich die Kommission in ihrem Gutachten „für die zukünftige Ausrichtung der DDR-Aufarbeitung im Zusammenwirken von Musealisierung, Gedenkstättenarbeit und politischer Bildungsarbeit auf drei übergeordnete Themenbereiche aus.“ Diese lauteten: „Herrschaft – Gesellschaft – Widerstand“, „Überwachung und Verfolgung“ sowie „Teilung und Grenze“. ¹⁶ Im Hinblick auf eine Visualisierung der DDR-Geschichte sollten alle drei Themenbereiche durch Ausstellungen bzw. Dokumentationen erfahrbar gemacht werden, dabei war jedoch die Forderung nach „einem Ort in der Hauptstadt, der die Machtmechanismen der SED-Diktatur und die Durchdringung von Herrschaft, Gesellschaft und Widerstand in der kommunistischen Diktatur darzustellen vermag“ ein zentrales Anliegen der Kommission. Gewünscht wurde ein Museum im Zentrum Berlins, in dem „die Themen ‚Widerstand und Opposition‘, ‚Ideologie‘, ‚Alltag in der durchherrschten Gesellschaft‘ und ‚Mechanismen der Machtausübung‘ (. . .) in Ausstellungen zu präsentieren und darüber hinaus Informationsmöglichkeiten und Vermittlungsangebote zur Geschichte der DDR im deutschen und europäischen Kontext zu schaffen wären.“ ¹⁷ – Quasi ein Haus der Geschichte der untergegangenen DDR, jedoch im Unterschied zur existierenden Einrichtung in Bonn diesmal mit dem geschichtspolitischen Zweck der Tradierung einer negativ konnotierten Erinnerung.

Nun hatte die Kommission das Pech, in Zeiten einer politischen Machtverschiebung agieren zu müssen. Noch unter der Rot-Grünen Bundesregierung eingesetzt, hatte sie

nach der Bundestagswahl im September 2005 nicht nur einem neuen, aus Reihen der CDU stammenden Bundesbeauftragten zu berichten, sondern sah sich darüber hinaus mit einem in der Öffentlichkeit wiedererstarkten konservativen Selbstbewusstsein konfrontiert. Neben einiger berechtigter Kritik erinnerten die erhobenen Vorwürfe an den Vorschlägen der Kommission doch auf erstaunliche Weise an frühere Argumentationsweisen aus der in den 1980er Jahren geführten Debatte um die Gründung des Hauses der Geschichte und des Deutschen Historischen Museums – nur diesmal von der anderen Seite. Waren es damals die Bedenken von Linken wie Linksliberalen gegenüber einem staatlich verordneten konservativen Geschichtsbild, ¹⁸ machten nun eher konservative Stimmen gegen eine befürchtete Verklärung der DDR-Diktatur durch ein allzu sehr „linkes“ Geschichtsbild mobil.

Hinter der von der Kommission befürworteten Schwerpunktsetzung auf den DDR-Alltag vermutete mancher Kritiker einen von Rot-Grün verordneten Paradigmenwechsel in der geschichtlichen Aufarbeitung des zweiten deutschen Staates, eine Weichzeichnung der SED-Diktatur. ¹⁹ „Geschichtspolitische Zielsetzungen und Interessen“, so Horst Möller, Direktor des Instituts für Zeitgeschichte, das im Gegensatz zur „Konkurrenz“ vom Zentrum für Zeitgeschichtliche Forschung Potsdam kein Kommissionsmitglied stellte, seien nicht nur „maßgeblich für Entstehungsweise und Zusammensetzung“ gewesen, sondern „diese Interessen spiegeln sich [auch] im Gutachten“. ²⁰

¹⁵ Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien, Dr. Christina Weiss, im Berufungsschreiben an die Mitglieder der Kommission, 28. 4. 2005, zit. nach: M. Sabrow, Zur Entstehungsgeschichte des Expertenvotums, in: DDR-Erinnerung (Anm. 14), S. 7–16, hier S. 9.

¹⁶ Empfehlungen der Expertenkommission zur Schaffung eines Geschichtsverbundes „Aufarbeitung der SED-Diktatur“, in: DDR-Erinnerung (Anm. 14), S. 17–41, hier S. 23.

¹⁷ Ebd., S. 33.

¹⁸ Vgl. Jürgen Habermas, Zum neokonservativen Geschichtsverständnis und zur Rolle der revisionistischen Geschichtsschreibung in der politischen Öffentlichkeit, in: Geschichtswerkstatt Berlin (Hrsg.), Die Nation als Ausstellungstück. Kritik und Utopien zu den Museumsgründungen in Bonn und Berlin, Hamburg 1987, S. 43–49.

¹⁹ Vgl. Michael Schwartz/Hermann Wentker, Erinnerungspolitik auf dem Holzweg. Zu den Empfehlungen der Expertenkommission für eine künftige „Aufarbeitung der SED-Diktatur“, in: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte (VfZ), 54 (2006), S. 517–521; dies., Kein Konsens über die „Konsens-Diktatur“. Zur Reaktion Martin Sabrows auf unsere Kritik an seinem DDR-Aufarbeitungskonzept, in: Deutschland Archiv (DA), 39 (2006), S. 1080–1083.

²⁰ Horst Möller, Stellungnahme zu den Empfehlungen der Expertenkommission, Wortprotokoll der öffentlichen Anhörung, 6. 6. 2006, in: DDR-Erinnerung (Anm. 14), S. 51–59, hier: S. 52.

Derartige Stellungnahmen zeugen von der Existenz einer Rivalität, die über die rein wissenschaftliche Auseinandersetzung hinausgeht; sie sind Ausdruck eines Gegensatzes zwischen den Fachvertretern als Angehörige bzw. Befürworter der unterschiedlichen politischen Geisteshaltungen. Darüber hinaus unterstreichen sie den Wettbewerb um materielle wie immaterielle Ressourcen: Wer als wissenschaftlicher Experte in den Dienst der Politik berufen wird, darf sich nicht nur über eine erhöhte öffentliche Aufmerksamkeit für seine Person sowie für die beschäftigende Forschungseinrichtung, sondern nicht selten auch über zusätzliche Finanzmittel freuen.¹²¹

In Anbetracht der teilweise doch geharnischten Kritik an den Empfehlungen der Sabrow-Kommission mag es erstaunen, dass der Kulturstatsminister in seinem dem Ausschuss für Kultur und Medien im Sommer 2007 vorgelegten Entwurf zur Fortschreibung der Gedenkstättenkonzeption nicht wenige Vorschläge des Expertengremiums aufgegriffen hat – und sich dennoch im Hinblick auf die museale Präsentation von DDR-Geschichte vom Gutachten unterscheidet. Ausgehend von einer Erinnerungspolitik, die einerseits die Aufarbeitung von Ursachen und Folgen sowohl der nationalsozialistischen als auch der SED-Diktatur zu betreiben und „die Erinnerung an das Unrecht wach [zu] halten“ habe sowie andererseits „das Gedenken an die Opfer der nationalsozialistischen Terrorherrschaft und der SED-Diktatur vor allem am Ort ihrer Leiden in angemessener Weise [zu] würdigen und Wissen über die historischen Zusammenhänge [zu] vermitteln habe“,¹²² sollen Museen und Ausstellungen zusammen mit Gedenkstätten wie bisher einen Schwerpunkt innerhalb der staatlich geförderten Erinnerungsarbeit bilden. Innerhalb eines sogenannten „Geschichtsverbundes SED-Unrecht“ – im Gegensatz zu dem unter der Vorgängerregierung gewählten Begriff „Geschichtsverbund ‚Aufarbeitung der SED-Diktatur‘“ scheint hier der Unrechtscharakter des SED-Regimes im Sinne der

konservativen Kritiker eine deutlichere Gewichtung erhalten zu haben. So soll das Thema „Teilung und Grenze“ im „Tränenpalast“ (ehemalige Grenzübergangsstelle in Berlin-Mitte) museal aufbereitet werden, die Themen „Überwachung und Verfolgung“ sowie „Widerstand gegen die Diktatur der SED“ in der Normannenstraße (ehemalige Zentrale der Staatssicherheit). Das Thema „Alltag in der DDR“ soll hingegen keinen räumlich fest zugewiesenen Platz in Berlin erhalten. Stattdessen sollen sich die Dauerausstellungen des Zeitgeschichtlichen Forums in Leipzig, des Deutschen Historischen Museums in Berlin sowie des Hauses der Geschichte in Bonn dem Alltagsleben in der DDR widmen.¹²³

Von einem Museumsneubau in der Hauptstadt – Heimstätte einer Gesamtausstellung zur DDR-Geschichte, wie sie die Sabrow-Kommission, aber auch mancher Kritiker empfohlen hatte¹²⁴ – ist im Entwurf des Kulturstatsministers keine Rede. Ob dafür alleine finanzielle Gründe ausschlaggebend sind oder ob sich dahinter vielleicht geschichtspolitische Motive verbergen, kann hier nicht abschließend beantwortet werden. Man darf in jedem Fall gespannt sein, inwieweit der Ausschuss für Kultur und Medien dem Konzept folgen wird und ob jüngste Ereignisse wie der angebliche Sensationsfund eines Stasi-Schießbefehls, der in ähnlicher Form jahrelang als Exponat im Informations- und Dokumentationszentrum der Birthler-Behörde zu sehen war und so den musealen Umgang mit der DDR-Geschichte in Frage stellt, die Entscheidung der Politiker beeinflussen wird.¹²⁵

Erinnerungspolitik der Großen Koalition

Weitaus weniger Diskussionsbedarf scheint dagegen in Deutschland hinsichtlich der staatlichen Aufarbeitung des Nationalsozialismus zu bestehen. Hier hat sich in der deutschen Erinnerungskultur bis heute ein Konsens über die Bedeutung von Holocaust und NS-Verbrechen ausgebildet. War es nach der

¹²¹ Vgl. M. Sabrow (Anm. 15), S. 8.

¹²² Verantwortung wahrnehmen, Aufarbeitung verstärken, Gedenken vertiefen. Entwurf des Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien, Fortschreibung der Gedenkstättenkonzeption gemäß Koalitionsvertrag vom 11. 11. 2005 zur Vorlage an den Ausschuss für Kultur und Medien des Deutschen Bundestages, 22. 6. 2007, S. 2 f.

¹²³ Vgl. ebd., S. 10–14.

¹²⁴ Vgl. H. Möller (Anm. 20), S. 58.

¹²⁵ Vgl. Vermeidbares Desaster, in: Der Spiegel, Nr. 34 vom 20. 8. 2007, S. 40 f.; „Einwandfreies Schußfeld gewährleisten“, 3. 5. 1974, in: Matthias Judt (Hrsg.), DDR-Geschichte in Dokumenten, Berlin 1997, S. 467 f.

Wiedervereinigung noch zu lebhaften Debatten über den Umgang mit dem Nationalsozialismus in der DDR und dessen Integration in ein Erinnerungskonzept des wiedervereinigten Deutschlands gekommen.¹²⁶ haben sich die Mahn- und Gedenkstätten der früheren DDR nach notwendiger Neugestaltung inzwischen zu beispielhaften „zeithistorischen Museen an authentischen Orten“ entwickelt.¹²⁷ Gemeinsam mit den zahlreichen Erinnerungsorten des SED-Regimes¹²⁸ sind sie heute ganz dem Grundprinzip bundesdeutscher Erinnerungspolitik verpflichtet: der Aufrechterhaltung des „antitotalitären Konsens[es] in der Gesellschaft“ und des „Bewusstsein[s] für den Wert der freiheitlichen Demokratie“.¹²⁹

Die staatlich dirigierte Orientierung an diesem Grundprinzip bedeutet allerdings nicht, dass die museale Visualisierung des Themas „Nationalsozialismus“ diskussionsfrei und ohne wissenschaftliche wie zivilgesellschaftliche Kontrolle abliefe. Denn ebenso wie beim Ausstellungsgegenstand „SED-Diktatur“ konkurrieren hier unterschiedliche Geschichtsbilder, erinnerungskulturelle Sichtweisen und museumspädagogische Ansätze miteinander; dies zeigt beispielhaft die speziell auf die Darstellung des nationalsozialistischen Völkermords zielende Kritik an der im Juni 2006 eröffneten Dauerausstellung des Deutschen Historischen Museums mit dem Titel „Deutsche Geschichte in Bildern und Zeugnissen“. Es waren dabei vor allem längst überholte präsentationstechnische Standards und die ungeschickte Platzierung der Thematik „Holocaust“ innerhalb der Ausstellung, die bei manchem Beobachter für Unmut sorgten.¹³⁰ Überhaupt scheinen die Schwierig-

keiten in der musealen Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus weit weniger aus der Frage „Was soll gezeigt werden?“ herzuführen; Probleme wie sie rund um die Topographie des Terrors, aber auch bei den nichtstaatlichen Ausstellungsorganismen der umstrittenen Wehrmachtausstellung aufgetreten sind, verweisen vielmehr auf die Relevanz der Frage „Wie, unter welchen Bedingungen, soll etwas gezeigt werden?“¹³¹

In Anbetracht der Tatsache, dass Museumsprojekte in Deutschland mit erhöhter politischer, wissenschaftlicher und medialer Aufmerksamkeit begleitet werden, ist es erstaunlich, dass ein Vorhaben wie die eingangs erwähnte Errichtung einer Dokumentations- und Ausstellungsstätte gegen Flucht und Vertreibung nach jahrelanger kontrovers geführter Debatte heute nahezu unbemerkt in die konkretere Planungsphase eingetreten ist. Anders als bei der Sabrow-Kommission ist es hier bisher nicht zu Diskussionen gekommen – weder um die Zusammensetzung des den Kulturstaaatsminister beratenden Expertengremiums, noch um die inhaltliche Ausrichtung der Empfehlungen. Als Projekt der Großen Koalition scheint das in Berlin zu errichtende „sichtbare Zeichen“ zumindest in der Entwurfsphase auch ein Ausdruck eines Konsenses in der Erinnerungspolitik der Koalitionspartner zu sein.

Es bleibt aber abzuwarten, ob die Ruhe in dieser Angelegenheit die regierungsinterne Abstimmung überdauern wird und inwieweit Opposition und Öffentlichkeit das Planungskonzept, von dem bis Redaktionsschluss noch nichts verkündet worden ist, rezipieren werden. Es bedarf aber keiner hellseherischen Fähigkeiten, um vorhersagen zu können, dass es nach Bekanntgabe des geplanten Ausstellungskonzeptes – wie immer es aussehen mag – einmal mehr zu einem politisch motivierten Kampf um das „richtige Gedächtnis“¹³² kommen wird. Das Medium Museum wird dann wieder zu einem Vorwand in erster Linie der

¹²⁶ Vgl. Hasko Zimmer, *Der Buchenwald-Konflikt. Zum Streit um Geschichte und Erinnerung im Kontext der deutschen Vereinigung*, Münster 1999.

¹²⁷ Bernd Faulenbach, *Die neue geschichtspolitische Konstellation der neunziger Jahre und ihre Auswirkungen auf Museen und Gedenkstätten*, in: Volkhard Knigge/Ulrich Mähler (Hrsg.), *Der Kommunismus im Museum*, Köln–Weimar–Wien 2005, S. 55–69, hier: S. 64.

¹²⁸ Vgl. Annette Kaminsky (Hrsg.), *Orte des Erinnerns. Gedenkzeichen, Gedenkstätten und Museen zur Diktatur in SBZ und DDR*, Berlin 2007².

¹²⁹ Verantwortung wahrnehmen (Anm. 22), S. 2.

¹³⁰ Heidemarie Uhl, *Learning from Berlin? Zur Darstellung des nationalsozialistischen Völkermords in der Dauerausstellung des Deutschen Historischen Museums*, in: www.zeitgeschichte-online.de/portals/_rainbow/documents/pdf/dhm_uhl.pdf (4. 9. 2007).

¹³¹ Vgl. Reinhard Rürup, *Die Berliner „Topographie des Terrors“ in der NS-Gedenkstättenlandschaft*, in: *Vorgänge*, 44 (2005) 1, S. 75–93; Ulrike Jureit, *Generationenprojekte? Die beiden Ausstellungen über die Verbrechen der Wehrmacht*, in: Olaf Hartung (Hrsg.), *Museum und Geschichtskultur*, Bielefeld 2006, S. 159–170.

¹³² Heinrich August Winkler (Hrsg.), *Griff nach der Deutungsmacht. Zur Geschichte der Geschichtspolitik in Deutschland*, Göttingen 2004, S. 7–13, hier: S. 11.

Geschichtswissenschaft werden, um eine Auseinandersetzung besonders über die Methoden der Geschichtsschreibung medienwirksam auszutragen. Ein Blick auf die in der Vergangenheit geführten Auseinandersetzungen um historische Ausstellungen legt diesen Schluss nur allzu nahe.¹³³ Gleichwohl lässt die heterogene Zusammensetzung des beteiligten Expertenkreises¹³⁴ darauf hoffen, dass die Ausstellung mit ihrem selbst formulierten Anspruch einer transnationalen, gesamteuropäischen Perspektive auf die Thematik „Flucht und Vertreibungen im 20. Jahrhundert“ tatsächlich Ernst macht und damit nicht dem Weg einer musealen Visualisierung der nationalen Meistererzählung folgt. Überdies ist interessant, wie das „sichtbare Zeichen“ in die Erinnerungslandschaft Berlin mit ihrem Schwergewicht auf der Aufarbeitung von nationalsozialistischem und SED-Unrecht integriert werden wird; wie eine solche Einrichtung die überladene Museums- und Gedenkstättenzenerie der Bundeshauptstadt sinnvoll ergänzen wird.

Fazit

Der Blick auf die in Deutschland betriebene Erinnerungspolitik, wie sie sich anhand der dargestellten Beispiele der jüngeren Vergangenheit präsentiert, erweckt tatsächlich den Eindruck, als würde mit der musealen Vermittlung von Geschichte einer bewussten „invention of tradition“ Vorschub geleistet. Die Initiativen seitens der Politik auf diesem Gebiet – von der Gründung des Deutschen Historischen Museums über das Haus der Geschichte bis hin zu den Gedenkstätten- und Museumskonzeptionen der Gegenwart – legen den Schluss nahe, historische Ausstellungen dienten dem Staat zum Aufbau, zur Verbreitung und Konservierung bestimmter

nationaler Geschichtsbilder, stünden mit der beabsichtigten Konstruktion nationaler Identität im Dienste der Aufrechterhaltung einer „imagined community“.

Auch wenn es heute schwierig erscheint, nationale Mythen im historischen Bewusstsein der Bevölkerung zu verankern und der von der Politik an historische Ausstellungen gestellte Auftrag zur Herstellung einer nationalen Identität angesichts der Existenz von „Identitätsbündeln“ als kaum realisierbar angesehen werden muss,¹³⁵ so haben sich doch bestimmte Basiserzählungen wie der Unrechtscharakter der beiden deutschen Diktaturen als Grundlage der gesellschaftlichen, vergangenheitsbezogenen Selbstverständigung der Deutschen etabliert. In geschichtspolitischen Diskursen beeinflussen unterschiedliche gesellschaftliche Akteure die inhaltliche Ausformung und Umgestaltung dieser Basiserzählungen.¹³⁶ Zweifellos präsentieren sich hierbei die politischen Handlungsträger als Weichensteller und Impulsgeber staatlicher Erinnerungspolitik, doch die eigentlichen Ausformungen der Erinnerungskultur spiegeln sich in den mentalen Prägungen und konkurrierenden Deutungen der rezipierenden Öffentlichkeit wider.

Von besonderer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang das Engagement der Zivilgesellschaft, die mit eigenen Ausstellungen oft ein Gegengewicht zu den staatlich geförderten Geschichtsbildern liefert und alternative Erinnerungsmuster im kulturellen Gedächtnis wach zu halten vermag. Die Zivilgesellschaft, aber auch der plurale Charakter von Wissenschaft und Medien, die als wachsame Beobachter der Erinnerungspolitik in Erscheinung treten, wirken regulierend auf die Absichten staatlicher Akteure. Eine vom Staat angeordnete museale Verbreitung bestimmter, neuer Geschichtsbilder, ein staatlich erlassener Paradigmenwechsel in der Erinnerungskultur, wird sich in der pluralistischen Gesellschaft immer mit anderen, konträren Deutungsmustern messen lassen müssen.

¹³³ Vgl. Jürgen Kocka, Ein chronologischer Bandwurm. Die Dauerausstellung des Deutschen Historischen Museums, in: *Geschichte und Gesellschaft* (GG), 32 (2006), S. 398–411.

¹³⁴ Neben dem Kulturstatsminister, seinem Vertreter und einer unbekannten Zahl von Fachmitarbeitern gehörten zu dem Arbeitskreis drei Vertreter der Vertriebenenverbände, die Zeithistoriker Włodzimierz Borodziej (Polen) und Krisztian Ungváry (Ungarn) sowie Karl Dedecius (ehem. Leiter des Deutschen Polen-Instituts) und Hans Maier (ehem. Präsident des Zentralkomitees der deutschen Katholiken). Referat Kultur und Medien beim Presse- und Informationsamt der Bundesregierung, schriftliche Auskunft an den Autor, 9. 8. 2007.

¹³⁵ Vgl. Karl-Ernst Jeismann, Dimensionen nationalgeschichtlichen Bewußtseins, in: Werner Weidenfeld (Hrsg.), *Geschichtsbewußtsein der Deutschen*, Köln 1987, S. 35–51, hier: S. 47.

¹³⁶ Vgl. E. Wolfrum (Anm. 8), S. 269.

Anstatt „von oben herab“ verordnet, findet ein Wandel in der Geschichtsdeutung vielmehr durch einen Generationenwechsel innerhalb der deutenden Gruppen statt. Die Nutzung der neuen Museen als Manipulationsmittel zur Herstellung einer gewünschten nationalen Identität scheint im 21. Jahrhundert wenig aussichtsreich – wenn sie es überhaupt je gewesen ist. Die Initiatoren und Fürsprecher einer musealen Vermittlung von Geschichte müssen sich die Frage gefallen lassen, ob historische Ausstellungen heute überhaupt noch ein zeitgemäßes und damit auch wirksames Instrument zur Schaffung und Erhaltung nationaler Identität sind – und ob entsprechende Geschichtsbilder inzwischen nicht eher von anderen Medien transportiert werden; Medien, die weitaus deutungsmächtiger zu sein scheinen. Museen stehen hier in direkter Konkurrenz nicht nur zu den Quoten bringenden Histotainment-Produktionen der TV-Anstalten sowie aufwendig inszenierten Kino- und Fernsehfilmen, sondern auch zu den unzähligen Internet-Angeboten.

Hinsichtlich einer möglichst breiten Rezeption von Geschichtsbildern droht das historische Museum als ein Relikt des 19. und 20. Jahrhunderts im Vergleich mit den neuen Massenmedien ins Hintertreffen zu geraten. Tatsächlich wird sich zeigen müssen, inwieweit historische Ausstellungen den menschlichen Wahrnehmungsbedürfnissen im 21. Jahrhundert, einer lebendigen Inszenierung von Geschichte, gerecht werden können – ohne dabei zum bloßen multimedialen Erlebnispark der Vergangenheit zu mutieren.

Anja Dauschek

Management als Museumsaufgabe

Wirtschaftliches Denken ist das Gebot der Stunde – dieses Postulat der Kultusministerkonferenz fasst die Ausrichtung der Diskussion zum Thema Museumsmanagement für die 1990er Jahre prägnant zusammen.¹ Heute, mehr als eine Dekade später, stehen nicht mehr allein die Zahlen, sondern vielmehr die Qualität der Museumsarbeit im Blickpunkt. Museumsmanagement wurde von einer belastenden Pflicht zur akzeptierten Steuerungsaufgabe.

In den 1990er Jahren kamen zwei Entwicklungen zusammen: Auf der einen Seite gab es durch den Museumsgründungsboom in den 1980er Jahren² sehr viele Museen, deren Kosten stärker als in anderen kommunalen Kulturbetrieben stiegen.³ Auf der anderen Seite erlebte die öffentliche Hand nach der Wiedervereinigung und mit der anschließenden Rezession eine finanzielle Krise,⁴ die von Mu-

Anja Dauschek

Dr. phil., geb. 1966; Leiterin des Planungsstabs Stadtmuseum Stuttgart, Kulturstadtrat der Landeshauptstadt Stuttgart, Eichstraße 9, 70173 Stuttgart. anja.dauschek@stuttgart.de

¹ Handreichung des Kulturausschusses der Kultusministerkonferenz zu den Aufgaben der Museen, Stand 27. 6. 1996, in: *Museumskunde*, 61 (1996) 2, S. 104.

² Die Vollerhebung der Museen in (West-)Deutschland umfasste 1981 erst 2 076 Museen, 1989 waren es bereits 2 964. Dazu kamen nach der Wiedervereinigung 751 ostdeutsche Museen. 1997 wurden 5 919 Museen gezählt, 2005 waren es 6 155. Statistische Erhebungen des Berliner Instituts für Museumsforschung (vormals Institut für Museumskunde), Materialien aus dem Institut für Museumsforschung, Nr. 4 (1982), Nr. 31 (1990), Nr. 50 (1998) und Nr. 60 (2006).

³ Von 1981 bis 1991 verzeichneten die Etats der Museen einen prozentualen Zuwachs von 109 %, bei Theatern/Konzerten waren es dagegen nur 65,4 %, in der Bildung 71,2 %. Die Verwaltungskosten stiegen um 127,4 %. Vgl. Britta Lenders, *Kultur des Managements im Kulturmanagement*, Wiesbaden 1995, S. 99.

⁴ Kritisch wurde die Finanzsituation der Kommunen mit dem von der Bundesregierung im August 1993 beschlossenen „Spar-, Konsolidierungs- und Wachstumsprogramm“. Vgl. *Deutscher Städtetag, Städte in Not*, Stuttgart 1993.

seen und anderen Kultureinrichtungen ein stärkeres wirtschaftliches Denken und Handeln forderte. Museen sollten mit den vorhandenen Ressourcen effizienter arbeiten und gleichzeitig höhere eigene Einnahmen erwirtschaften.

Aber: Die Besuchszahlen, die in den 1980er Jahren – trotz eines stärkeren öffentlichen Interesses an Ausstellungen insgesamt – in den einzelnen Museen nur wenig gestiegen waren, gingen in den 1990er Jahren zurück. In der Rezession fehlten Spenden und Sponsorengelder, und Museen fühlten sich „unter Rentabilitätsdruck“¹⁵. Dazu sahen sich museale Einrichtungen einer grundsätzlichen Kritik ausgesetzt: Mit der zunehmenden Bedeutung neuer Medien wurde die „Erkenntnisform der Objektanschauung“ und damit implizit die Grundlage der Museumsarbeit hinterfragt.¹⁶ Die Konkurrenzfähigkeit der Museen im Vergleich zu anderen Kultur- und Freizeiteinrichtungen stand zur Diskussion. Diese komplexe Ausgangslage findet sich in der Diskussion um neue Managementansätze für Museen in den 1990er Jahren wieder. In verschiedenen Verknüpfungen wurden finanzielle, rechtliche, organisatorische, inhaltliche und publikumsbezogene Aspekte als Lösungsansätze diskutiert. Im Mittelpunkt standen Fragen der Finanzierung, des Marketings, das Neue Steuerungsmodell (NSM) und die Möglichkeiten der Verselbstständigung.

Finanzierung und Marketing

Professionelles Marketing und eine verbesserte Ansprache der Öffentlichkeit sollten höhere Einnahmen erzielen. Dementsprechend fanden 1994 und 1996 die ersten Museumsmanagement-Konferenzen im Freilichtmuseum am Kiekeberg zum Thema Museumsfinanzierung statt.¹⁷ Oftmals dienten amerikanische und z. T. britische Strategien als Vorbild, denn dort waren Museen bereits in den 1980er Jahren unter den Regierungen Reagan und Thatcher verstärkt unter Finanz- und Legitimationsdruck geraten, den deut-

sche Museen erst jetzt spürten. Darüber hinaus war gerade in den USA das Marketing vor dem Hintergrund der grundsätzlich privaten Kulturfinanzierung und der kulturell verwurzelten Philanthropie bereits stark professionalisiert.¹⁸ Der Blick deutscher Museumsverantwortlicher über den Atlantik war jedoch ambivalent: Einerseits bewunderten sie die innovativen Methoden, andererseits lehnten sie die besucher- und erlebnisorientierten Präsentationen unter dem Schlagwort „Disney“ ab. Diese Ambivalenz ist ein Merkmal der Diskussion des Themas in den 1990er Jahren: Bürgerorientierung und Wirtschaftlichkeit standen positiv auf der einen, Populismus und Kommerzialisierung negativ auf der anderen Seite. Viele Museen hatten ihren eigenen Standpunkt zwischen den häufig als Gegensatz empfundenen Positionen Wissenschaft und Vermittlung noch nicht geklärt.

Neues Steuerungsmodell und Verselbständigung

Museen in kommunaler Trägerschaft – die Mehrzahl aller Museen in Deutschland – sollten durch das Neue kommunale Steuerungsmodell (NSM) zu wirtschaftlicherem Denken angeregt werden.¹⁹ Dieses Modell setzte umfassend auf das „Gesamt-Zielbild einer immer sparsamer werdenden, gleichzeitig aber in wachsendem Maße leistungs- und qualitätsbewussten bürgerorientierten Dienstleistungsverwaltung, welche (. . .) die Eigenschaften einer lern- und umstellungsfähigen Organisation entwickelt“.¹⁰ Ein Ergebnis des NSM

¹⁵ Hans-Albert Treff (Hrsg.), *Museen unter Rentabilitätsdruck*, München 1998.

¹⁶ Annette Zimmer, *Museen zwischen Markt und Staat*, in: dies. (Hrsg.), *Das Museum als Nonprofit-Organisation*, Frankfurt/M.– New York 1996, S. 9.

¹⁷ Vgl. Giesela und Rolf Wiese (Hrsg.), *Museumsmanagement*, Rosengarten-Ehestorf 1994; dies. (Hrsg.), *Die Finanzen des Museums*, Rosengarten-Ehestorf 1996.

¹⁸ Vgl. z. B. Stefan Toepler, *Kulturfinanzierung. Ein Vergleich USA – Deutschland*, Wiesbaden 1991; Helmut Anheier/Stefan Toepler, *Kommerzialisierungstendenzen amerikanischer Museen*, in: G. u. R. Wiese 1996 (Anm. 7); Stefan Toepler, *Marketing-Management für Museen – die amerikanische Perspektive*, in: A. Zimmer (Anm. 6); Werner Heinrichs, *Kulturpolitik und Kulturfinanzierung*, München 1997; Matthias Dreyer, *Probleme der Museumsfinanzierung*, Rosengarten-Ehestorf 1998; Ellen Lissek-Schütz, *Kulturfinanzierung in privater Hand – das Beispiel USA*, in: Thomas Heinze (Hrsg.), *Reader Kulturförderung – Kulturfinanzierung*, Hagen 1998.

¹⁹ Vgl. Kommunale Gemeinschaftsstelle für Verwaltungsvereinfachung KGSt, *Das neue Steuerungsmodell*, Köln 1993.

¹⁰ Helmut Klages, *Wie sieht die Verwaltung der Zukunft aus?*, in: ders. (Hrsg.), *Verwaltungsmodernisierung: „Harte“ und „weiche“ Aspekte*, Speyer 1997, S. 4. Vgl. auch Klaus Deckert/Ferdinand Wind, *Das neue Steuerungsmodell*, Köln 1996.

war die Einführung von Produktplänen mit Kennzahlen und einem interkommunalen Leistungsvergleich anhand von Produkten. Die auch heute noch gültigen kommunalen Museumsprodukte fassen jedoch im Vergleich zu anderen Produkten einer Kommune (oft als Beispiel angeführt: die Ausstellung eines Personalausweises) sehr komplexe Prozesse zusammen, und entsprechend können die jeweils definierten Kennzahlen nur bedingt Aussagen über die Effektivität der Organisation treffen.

Ein zweiter Aspekt, der in den kommunalen Museen viel diskutiert wurde, war die rechtliche Verselbständigung außerhalb staatlicher Trägerschaft. Die Organisation als Stiftung, Verein oder (gemeinnützige) GmbH sollte innerhalb der Institutionen Einsparpotentiale erzielen und gleichzeitig die Einwerbung von Spenden und Sponsoringgeldern erleichtern.¹¹ Ein Meilenstein war die Verselbständigung der Hamburger Staatlichen Museen in Stiftungen des öffentlichen Rechts zum 1. Januar 1999.¹² Zunächst als Erfolgsmodell gehandelt, zeigte dieses Beispiel schon nach wenigen Jahren, dass der Wechsel der Trägerschaft allein noch nicht zu wirtschaftlichem Erfolg führt.¹³

Neue Perspektiven

Unabhängig vom methodischen Ansatz wurde bei allen Diskussionssträngen deutlich, dass eine klare Zielsetzung der Institution die grundsätzliche Voraussetzung für jegliches Managementhandeln ist. Spezifische Rechts- und Strukturfragen oder mögliche Finanzierungsformen können zwar Auslöser für ein Nachdenken über das Management eines Museums sein, die Entwicklung eines Managementsystems muss jedoch von grundsätzlichen institutionellen Definitionen ausgehen. Darauf verweist auch die betriebswirtschaftliche Definition des Managementbegriffs als „eine Art Querschnittsfunktion, die den Ein-

satz der Ressourcen und die Koordination der Sachfunktionen steuert“.¹⁴ Für Museen als Non-Profit-Organisationen gilt das Ziel der Gewinnmaximierung – die *bottomline* jedes Wirtschaftsbetriebs – nicht.¹⁵ Ausgangspunkt für das Management einer Non-Profit-Organisation ist vielmehr ihre Zielsetzung.¹⁶

Ende der 1990er Jahre setzte eine neue Phase in der Entwicklung des Museumsmanagements ein.¹⁷ Konzeptionelle Ansätze, die auf Zielsetzungen aufbauten, bewirkten einen Blickwechsel: Die nach innen orientierte Verwaltungsperspektive wurde von einer nach außen, auf das Umfeld der Museen gerichteten Managementperspektive abgelöst und das Museumsmanagement mit der Frage nach dem Selbstverständnis der Museen und ihrer gesellschaftlichen Aufgabe verbunden.

Leitbilder als Ausgangs- und Zielpunkt

Das *Mission Statement*, die Zielsetzung bzw. das Leitbild eines Museums, ist eine objektive, kurze und inspirierende Formulierung der *Raison d’Être*, seiner gesellschaftlichen Relevanz, und hat dabei die langfristige Begründung der Existenz eines Museums im Blick. Eine Zielsetzung definiert Leistung, Nutzen und Wirkung eines Museums in der Gesellschaft und verdeutlicht, welche Lücke entstände, existierte das Museum nicht.

Die notwendige Definition von Zielgruppen und der aktive Bezug auf die Gesellschaft verpflichten ein Museum dazu, die Relevanz seiner Zielsetzung in regelmäßigen Abständen zu überprüfen. Zielsetzungen sind das zentrale Managementinstrument, um in einer sich schnell verändernden Gesellschaft überle-

¹¹ Vgl. Helmut Kahlert, Das Museum als Produktionsstätte, in: *Museumskunde*, 59 (1994) 1, S. 18–22; Jürgen Uwe Ohlau, Kulturstiftung und Museen – Gedanken zu neuen Modellen, in: *Museumskunde*, 58 (1993) 2–3, S. 179–185.

¹² Vgl. Hamburgische Bürgerschaft, Mitteilungen des Senats an die Bürgerschaft. Rechtliche Verselbständigung der Hamburger Museen, Drucksache 16/1537, 13. 10. 1998.

¹³ Vgl. Hartmut John, Liebe auf den zweiten Blick, in: ders./Susanne Kopp-Sievers (Hrsg.), *Stiftungen und Museen*, Bielefeld 2003, S. 13.

¹⁴ Horst Steinmann/Georg Schreyögg, *Management*, Wiesbaden 1993, S. 7.

¹⁵ Vgl. Christoph Badelt (Hrsg.), *Handbuch der Nonprofit Organisation*, Stuttgart 1999².

¹⁶ Vgl. Anja Dauschek, *Mission, vision and values – Zielsysteme amerikanischer Museen*, in: G. u. R. Wiese (Hrsg.), *Ziele des Museums*, Rosengarten-Ehestorf 1998.

¹⁷ Vgl. Rolf Wiese, *Museen erfolgreich managen. Erfolgsfaktoren für Museen*, Vortrag zur Tagung des Deutschen Museumsbundes 2007, Frankfurt/M. 5. 6. 2007.

bensfähig zu bleiben.¹⁸ Eine Zielsetzung sollte aus dem Museum heraus, von der Sammlung und der Tradition eines Hauses ausgehend, von Museumspersonal und Trägern gemeinsam entwickelt werden.¹⁹ Wesentlich ist dabei nicht nur das Ergebnis, sondern auch und gerade der Prozess der Auseinandersetzung mit den Aufgaben der Institution.²⁰

Zentraler Aspekt jeglichen Managements ist die ständige Evaluation und Bewertung der Arbeit im Hinblick auf das zu erreichende Ziel. Management ist ein Kreislauf, der ausgehend von einem in der Zielsetzung zu definierenden „Soll-Zustand“ eine Planung entwickelt, Ressourcen einsetzt und den am Ende eines Planungszyklus erreichten „Ist-Zustand“, das Ergebnis einer Organisation, evaluiert und bewertet. Entsprechend definieren zum Beispiel Lord/Lord die Aufgaben des Museumsmanagements mit den Begriffen Inspiration, Kommunikation, Führung, Kontrolle und Evaluation.²¹

Planung, Kennzahlen, Evaluation

Die Forderung nach mehr Wirtschaftlichkeit, die zu einer Auseinandersetzung mit Selbstverständnis und gesellschaftlicher Legitimation der Institution Museum insgesamt führte, initiierte gleichzeitig ein stärker betriebswirtschaftliches Denken. Mit der Einführung kaufmännischer Positionen an der Spitze von Museen – hier waren die Hamburger Museen mit der Verbindung von wissenschaftlicher und kaufmännischer Leitung in „Doppelspitzen“ wegweisend – wurde ein neuer Arbeitsbereich der Museumsarbeit definiert. Die rechtliche Verselbständigung war ein wichtiger Ausgangspunkt für die Einrichtung solcher Stellen. Doch auch in kommunal betriebenen Museen wurde durch das Neue Steuerungsmodell, die

¹⁸ Vgl. Gail D. und Barry Lord, *Manual of Museum Management*, London 2000³; Gail Anderson (Ed.), *Museum Mission Statements. Building a Distinct Identity*, Washington, DC 1998; A. Dauschek (Anm. 16).

¹⁹ So auch gefordert vom Deutschen Museumsbund, vgl. *Deutscher Museumsbund/ICOM-Deutschland* (Hrsg.), *Standards für Museen*, Kassel–Berlin 2006², S. 9.

²⁰ Vgl. Anja Dauschek, *Museumsmanagement. Amerikanische Strategien in der deutschen Diskussion*, Rosengarten-Ehestorf 2001, S. 243 ff.

²¹ Vgl. G. D. u. B. Lord (Anm. 18).

Budgetierung und die Überführung kameralistisch geführter Haushalte in die Doppik (doppelte Buchführung) ein stärker betriebswirtschaftliches Denken alltäglich. Die Arbeit mit Kennzahlen, Fragen der Kosten-Leistungsrechnung und anderen Aspekten des Controllings ist inzwischen üblich.²²

Gerade im betriebswirtschaftlichen Bereich haben sich die Museen spürbar professionalisiert. Während in den 1980er Jahren vor allem neue Finanzquellen für die Museumsarbeit gesucht und Sponsoringaktivitäten, Freundeskreise, Gastronomie- und Shopangebote als Optionen erkundet wurden, steht heute vielmehr der strategische Umgang mit Kosten und Erträgen in allen Bereichen der Museumsorganisation im Zentrum. Das Spektrum der möglichen Einnahmen wurde u. a. erweitert durch Veranstaltungen und Vermietungen; aber auch durch Ausstellungsk Kooperationen, den Verleih von Ausstellungen, und – im internationalen Rahmen üblich aber in Europa durchaus umstritten – durch Leihgebühren für Objekte.

Benchmarking und Kennzahlen

Für die Entwicklung Erfolg versprechender Produkte im For-Profit-Sektor ist der brancheninterne Vergleich von Leistungen ein wichtiges Instrument. Machbarkeitsprüfungen und die damit oftmals verbundene Untersuchung von *best practice*, aber auch der *lessons learned* in anderen Unternehmen, ist ein übliches Vorgehen. Der Vergleich mit Mitbewerbern war für Museen lange Zeit kein Thema, denn die Einzigartigkeit jedes Hauses aufgrund seiner Sammlung, seiner Geschichte, seiner Lage, seines Publikums und vieler anderer Faktoren ließ einen sinnvollen Vergleich unmöglich erscheinen. Inzwischen sind jedoch gezieltes Benchmarking und das Nutzen von Kennzahlen gebräuchliche Instrumente.²³

In Großbritannien wurden bereits 1999 Leistungsindikatoren für die Nationalmuseen

²² Vgl. u. a. Oliver Rump, *Controlling im Museum*, Rosengarten-Ehestorf 2001.

²³ Vgl. Bernd Günter, *Benchmarking und Museumsmanagement*, in: Hartmut John (Hrsg.), *Vergleichen lohnt sich!*, *Benchmarking als effektives Instrument des Museumsmanagements*, Bielefeld 2003, S. 36 ff. sowie die Beiträge in: *Museumskunde*, 69 (2004) 1.

entwickelt. Kulturminister Chris Smith formulierte das Ziel dieser Maßnahme aus Sicht der Regierung als Hauptfinanzier der Museen:

*„Quality and excellence demand efficient and effective delivery and high and consistent standards of performance. To achieve this we need an agreed basis against which to measure performance, to define what we are measuring and how we measure it and models of good practise to help deliver measurable improvements.“*¹²⁴

Für die britischen Nationalmuseen wurden insgesamt über 300 mögliche, aus der Arbeit der Museen abgeleitete Leistungsindikatoren gebildet, die dann auf 22 zentrale Indikatoren konzentriert wurden. Diese – meist quantitativ, aber z. T. auch qualitativ definierten – Indikatoren sind Ausgangspunkte für die Subventionsverträge zwischen Museen und Regierung. Die Auszahlung der Subvention hängt von der Erfüllung der jährlich vereinbarten Leistungen ab.

Ein anderes Beispiel ist das Landesmuseum Joanneum Graz, das mittels einer Benchmarking-Studie der österreichischen Landesmuseen ab 2005 einen Kriterienkatalog und Soll-Kennzahlen entwickelt hat. Basis für die Entwicklung der Kriterien war die „Balanced-Scorecard-Methode“ nach Kaplan/Norton.¹²⁵ Die Landesmuseen nutzen diese Kennzahlen im Ist-Soll-Vergleich ihrer jährlichen Ergebnisse. Wichtige Kennzahlen sind u. a. der Eigendeckungsgrad, Eintrittskartenerlöse pro Besucher, Gesamtkosten pro Besucher oder die Personalintensität.¹²⁶

Grundlage für die Bewertung der Arbeit ist die Evaluation aller für den Erfolg eines Hauses essentiell wichtigen Aktivitäten. Mit dem Museumsmanagement gewannen so auch Besucherforschung und Ausstellungsevaluation an Bedeutung. Wissen über Profil und Interessen der verschiedenen Besucher- bzw. Zielgruppen,

ihre Erwartungen und ihre Vorkenntnisse sind wesentliches Managementwissen.¹²⁷

Leitbilder und Kennzahlen rückten Besucher und Nichtbesucher gleichermaßen wieder stärker in das Blickfeld der Museen. In nahezu allen Leitbildern ist die Beziehung des Museums zum Besucher ein Kerngedanke. Dieses Bekenntnis zur Öffentlichkeit führt zurück zum Anfang der Managementdiskussion: Eine der ersten Fragen war, wie mit mehr und professionellerem Marketing mehr Besucher ins Haus geholt werden können. Der Grundgedanke hat sich jedoch verändert – es geht nicht mehr um die Quantität der zahlenden Gäste zur Deckung von Finanzlücken, sondern vielmehr um die Qualität der Vermittlung und die Beziehung zwischen Besucher und Museum.¹²⁸ Besucherorientierung wurde so zum Schnittpunkt zwischen Managementfragen und der Museumskunde, die sich seit den 1970er Jahren mit der Rolle der Öffentlichkeit in Museen beschäftigte.¹²⁹ Die Ausrichtung der Museen auf die Öffentlichkeit machte Marketing zu einem zentralen Aspekt des Museumsmanagements. Damit verbunden sind die Begriffe *Corporate Identity* und *Branding* bzw. Markenbildung in Museen.¹³⁰

Markenbildung und strategische Planung

Die bewusste Markenbildung von Museen, das *Branding*, hat sich in den vergangenen Jahren gerade für große Häuser zu einer wichtigen Managementstrategie entwickelt.¹³¹ Marken bedeuten Versprechen und Verpflichtung¹³² im Hinblick auf Produkt und Service – beide Aspekte sind heute für den Erfolg

¹²⁴ Department for Culture, Media and Sport – Museums, Galleries and Cultural Property Division (Ed.), *Efficiency and Effectiveness of Government-sponsored Museums and Galleries*, London 1999, S. 5.

¹²⁵ Vgl. Robert S. Kaplan/David P. Norton, *The Balanced Scorecard*, Boston, MA 1996.

¹²⁶ Vgl. Markus Enzinger, *Museumsbenchmarking. Lernen von den Besten*, Vortragsmanuskript zur Tagung der Museumsakademie des Landesmuseums Joanneum „Was ist ein gutes Museum?“, Linz, 5. 5. 2007. Mit Dank an den Autor.

¹²⁷ Vgl. Haus der Geschichte (Hrsg.), *Museen und ihre Besucher*, Bonn 1996.

¹²⁸ Vgl. Andrea Hausmann, *Besucherorientierung von Museen unter Einsatz des Benchmarking*, Bielefeld 2001; Matthias Dreyer/Rolf Wiese (Hrsg.), *Zielgruppen von Museen*, Rosengarten-Ehestorf 2004.

¹²⁹ Vgl. Hans Joachim Klein/Monika Bachmayer, *Museum und Öffentlichkeit*, Berlin 1981.

¹³⁰ Vgl. grundlegend hierzu Neil und Philip Kotler, *Museum Strategy and Marketing*, San Francisco 1998; P. Kotler/A. Andreasen, *Marketing for Nonprofit Organizations*, Englewood Cliffs 1991⁴; P. Kotler/Friedhelm Blielmel, *Marketing-Management*, Stuttgart 1995⁸.

¹³¹ Vgl. Hartmut John/Bernd Günter (Hrsg.), *Das Museum als Marke. Branding als strategisches Managementinstrument für Museen*, Bielefeld 2007.

¹³² Vgl. Gabriele Fischer, *Marke verpflichtet*, in: brand eins, (2005) 2, S. 4.

eines Museums untrennbar miteinander verbunden. Marken schaffen Orientierung und Unterscheidung zu anderen Museen und kulturellen Angeboten – sie sind für die Besucher ein essentieller „roter Faden“ im größer werdenden kulturellen und musealen Angebot.

Gerade große, international agierende Museen wie die Tate Gallery (London) nutzen das Markenmanagement als übergeordnete Strategie. Alle internen Strukturen und Prozesse sind auf den stimmigen Markenauftritt ausgerichtet, den der Besucher dann in allen Aktivitäten des Hauses wahrnimmt. Die Marke beschreibt eine umfassende Unternehmensidentität. Das Logo und das *Corporate Design* eines Hauses stehen dabei als sichtbares Signet für die Marke. Wirklich entscheidend für den Erfolg der Marke ist jedoch die überzeugt gelebte Umsetzung der Marke in Verhalten und Kommunikation des gesamten Personals. Wie bei der Entwicklung eines Leitbildes ist die Einbeziehung der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter hier ein kritischer Erfolgsfaktor. Ein weiterer ist die Überzeugungskraft der Museumsleitung, die einen solchen Prozess verkörpern und ihn aktiv vorantreiben muss. Ein Museum als Marke bekennt sich zu einer Kernaussage, zu einer *big idea*, die seine Identität, seine Relevanz und sein Versprechen gegenüber der Gesellschaft klar kommuniziert.¹³³

Markenführung ist ebenso wie die Arbeit mit Kennzahlen und Leistungsvergleichen in den größeren Zusammenhang einer strategischen Planung eingebunden. Diese fasst alle Teilbereiche des Managements in einem handlungsorientierten Ansatz zusammen, der aus der Zielsetzung bzw. dem Leitbild abgeleitet ist. Sie definiert nicht nur wirtschaftliche Ziele, sondern auch das langfristige, qualitative Niveau der Sammlungs-, Ausstellungs- und Programmentwicklung.¹³⁴ Alle Planungsaspekte werden in einem Zielsystem strategischer, taktischer und operativer Ziele ausgearbeitet und in kurzfristige, quantifizierbare Arbeitsschritte übersetzt, die zur Er-

füllung der langfristigen, strategischen Arbeitsziele führen.

Strategische Planung konfrontiert Museen angesichts immer noch begrenzter finanzieller Mittel mit der Aufgabe, Prioritäten zu setzen. Die Museumsdefinition des Internationalen Museumsrates ICOM nennt Sammeln, Bewahren, Erforschen, Vermitteln und Ausstellen als die fünf Grundaufgaben des Museums.¹³⁵ Mit Ausnahme sehr großer Institutionen können Museen heute meist nicht alle fünf klassischen Museumsaufgaben gleichzeitig oder mit gleicher Intensität betreiben. Gerade in kleineren Häusern ist eigene Forschung kaum möglich. Auch die aktive und gezielte Sammlung ist angesichts kaum vorhandener Ankaufsetats nicht überall realisierbar. Darüber hinaus entstanden mit Management, Marketing und Öffentlichkeitsarbeit neue personalintensive Aufgaben.¹³⁶

Im Strategic Plan des Victoria & Albert Museums für die Jahre 2005 bis 2010 lässt sich sehr gut nachvollziehen, wie die grundlegenden strategischen Ziele des Museums in operative Arbeitsschritte übersetzt werden und so einerseits auf die Tätigkeit jedes Mitarbeiters bezogen werden können und wie sie andererseits die mit der Regierung vereinbarten *Performance Indicators* umsetzen.¹³⁷ Die darin formulierten Ziele stehen repräsentativ für die strategische Ausrichtung vieler großer britischer und amerikanischer Museen auf die Vermittlung der Inhalte an ein breites Publikum:

V&A Mission and Objectives

The purpose of the V&A is to enable everyone to enjoy its collection and explore the cultures that created them; and to inspire those who shape contemporary design.

¹³³ Vgl. Anja Dauschek, *The Big Idea. Drei Beispiele für Markenbildung in britischen und US-amerikanischen Museen*, in: H. John/B. Günter (Anm. 31).

¹³⁴ Vgl. Gail D. Lord/Kate Markert, *The Manual of Strategic Planning for Museums*, Lanham 2007.

¹³⁵ Vgl. ICOM (International Council of Museums), *Code of Ethics for Museums*, dt. Übersetzung hrsgg. von ICOM-Deutschland, ICOM-Österreich, ICOM-Schweiz, o. O. 2003, S. 18.

¹³⁶ Vgl. Rolf Wiese, *Museumsmanagement oder museale Museumsverwaltung – Möglichkeiten der inneren Museumsorganisationsgestaltung aus heutiger Sicht*, in: G. u. R. Wiese 1994 (Anm. 7), S. 23.

¹³⁷ Vgl. Victoria & Albert Museum (Ed.), *V&A Strategic Plan 2005–2010*, London o.J., www.vam.ac.uk/about_va/reports_plans/index.html (22. 8. 2007).

The Museum's four key strategic objectives are as follows:

- **Access and Audience** – To provide optimum access to collections and services for diverse audiences, now and in the future
- **National and International** – To be acknowledged and respected as the world's leading museum of art and design
- **Creative Design** – To promote, support and develop creativity in individuals and in the economy
- **Efficiency and Effectiveness** – To operate with the greatest possible financial and organisational efficiency

Die strategische Ausrichtung von Museen ist abhängig von Sammlung, Lage, inhaltlichen Schwerpunkten und politischer Einbindung. Immer stärker und bewusster verorten sie ihre Entwicklung dabei in größeren gesellschaftlichen Zusammenhängen. Hier ist an erster Stelle der Kulturtourismus zu nennen, mit dem Guggenheim Museum in Bilbao als ein herausragendes Beispiel, das gleichzeitig für Museumsentwicklung und Stadtentwicklung steht. Während Kunstmuseen gerade im Tourismus anknüpfen können, verorten sich historische Museen und Stadtmuseen häufig in der Diskussion gesellschaftlicher Differenz bzw. Kohäsion und der Entwicklung von Communities.

Ausblick

Unabhängig von der jeweiligen strategischen Ausrichtung verbindet die heutigen Museen das Thema Qualität und Qualitätsmanagement. Ausgehend von der Diskussion um allgemeine Standards wurde es in Deutschland im Vergleich zu anderen europäischen Ländern aber erst relativ spät aufgegriffen. Obwohl in nahezu allen benachbarten europäischen Ländern Museumsstandards und Registrierungen – auch als Grundlage öffentlicher Förderung – bereits eingeführt waren, kam das Thema hierzulande erst 1999 durch eine wegweisende Tagung im Deutschen Bergbaumuseum Bochum auf die Tagesordnung.¹³⁸ Die Entwicklung von Standards verlief jedoch recht zügig:¹³⁹ 2006 veröffentlichte der Deut-

sche Museumsbund Standards für Museen, und aktuell werden in einigen Bundesländern entsprechende Registrierungsverfahren eingeführt.¹⁴⁰

Standards wie auch *Performance Indicators* müssen im größeren Zusammenhang eines Qualitätsmanagementsystems betrachtet werden. Für Museen bietet sich hier beispielsweise das „Excellence-Modell“ der European Foundation for Quality Management an (EFQM-Modell),¹⁴¹ dessen Weiterentwicklung der Finnische Museumsverband zum Beispiel bereits zur Ausarbeitung seiner Standards verwendet hat.

Das Modell ist für Museen deshalb relevant, weil Mitarbeiter, Nutzer, Gesellschaft und Umwelt gleichermaßen einbezogen und sowohl Prozesse als auch Produkte geprüft werden. Qualitätsziele werden nicht vorgegeben, durch das Instrument der Selbstbewertung ist das Modell zudem flexibel und anpassungsfähig. Für Non-Profit-Organisationen wie Museen, die einen ideellen Mehrwert für die Gesellschaft erbringen wollen, ist darüber hinaus die Philosophie des Modells entscheidend, die einen kontinuierlichen Verbesserungsprozesses und eine lernende Organisation im Blick hat. Auch Museen müssen gesellschaftliche Veränderungen im Blick haben und darauf reagieren, wenn sie für ihr Publikum relevant bleiben möchten.

Die seit rund 15 Jahren in der Museumsbranche währende Diskussion um Managementinstrumente und -strategien hat zu einer deutlichen Professionalisierung der Museumslandschaft insgesamt geführt, da nicht nur die Wirtschaftlichkeit von Museen auf den Prüfstand gestellt wurde, sondern vielmehr die gesamte Institution, ihre Ziele und ihr gesellschaftlicher Mehrwert. Museumsmanagement ist heute ein selbstverständlicher Aspekt der Museumsarbeit und zeugt von einem Bewusstsein für die Verantwortung der Museen gegenüber der Gesellschaft.

¹³⁸ Vgl. Stefan Brüggerhoff/Ruth Tschäpe (Hrsg.), *Qualitätsmanagement im Museum*, Bielefeld 1999.

¹³⁹ Vgl. die Beiträge in *Museumskunde*, 70 (2005) 1.

¹⁴⁰ Vgl. z. B. www.museumsregistrierung.de (28. 8. 2007) zur Museumsregistrierung in Niedersachsen.

¹⁴¹ Vgl. European Foundation for Quality Management (Ed.), *Excellence bewerten*, Brüssel 2003, www.efqm.org.

Museen, Beutekunst und NS-Raubkunst

Werden die Museen geplündert?“, „Recovered Artworks Heading to Auction“, „Die Angst vor dem Kunsthändler“, „Uns drohen keine weißen Wände“, „Bloß keine Fristen“, „Politik muss bei Beutekunst in Russland aktiv werden“, „Bibliotheken gründen nationale Beutekunst-Initiative“, „Russland dementiert Einigung im Streit um Baldin-Sammlung“, „Die letzten deutschen Kriegsgefangenen“.¹

Michael Franz

Dr. iur., geb. 1966; Leiter der Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste, Turmschanzenstr. 32, 39114 Magdeburg.
michael.franz@mk.sachsen-anhalt.de

Bereits diese kleine Auswahl jüngerer Schlagzeilen illustriert, wie aktuell und emotional die Diskussion um NS-Raubkunst und Beutekunst² auch über

sechzig Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs geführt wird.

Bei der Frage, ob die dargestellten Ängste und Befürchtungen tatsächlich begründet sind, ist zunächst festzustellen, dass an der Diskussion mit Politik, Museen, Juristen, Auktionshäusern, Rechtsanwälten und Provenienzforschern Akteure beteiligt sind, deren Interessen eine scheinbar unauflösbare Gemengelage juristischer, moralischer, politischer und wirtschaftlicher Aspekte implizieren. Um diese Gemengelage zu entwirren und Lösungsansätze zu finden, ist die Diskussion zu versachlichen und daher etwa zu fragen: Was ist der Auftrag bei der Suche nach NS-Raubkunst in Deutschland? Wie wurde dieser Auftrag bisher umgesetzt? Welche Rolle spielen die Museen? Herrscht in Sachen Beutekunst tatsächlich Stillstand? Was kann etwa auf der Fachebene unternommen werden? Wie kann speziell die 1994 gegründete und seit 2001 gemeinsam von Bund und Ländern finanzierte Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste (im Folgenden: Koordinierungsstelle) helfen, deren Aufgabe es insbe-

sondere ist, gefundene und noch gesuchte NS-Raubkunst und Beutekunst zu dokumentieren? Bevor auf diese Fragen eingegangen wird, soll zunächst auf vier aktuelle Ereignisse hingewiesen werden, die den engen Bezug zwischen NS-Raubkunst bzw. Beutekunst, den Museen und der Koordinierungsstelle aufzeigen:

– Im Dezember 2006 restituierte das Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig das „Bildnis eines bärtigen Mannes“ nach Tiepolo an die Erben des von den Nationalsozialisten verfolgten Kunstsammlers Jacques Goudstikker.³

– Im selben Monat gab die Kunsthalle Bremen das Gemälde „Madonna mit Kind“ (Umkreis Bartolomeo Vivarini) an die Erben von Jakob und Rosa Oppenheimer zurück.⁴

– Im Januar 2007 empfahl die „Beratende Kommission im Zusammenhang mit der Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogener Kulturgüter, insbesondere aus jüdischem Besitz“ (im Folgenden: Beratende Kommission), dass das Deutsche Historische Museum Berlin die Plakatsammlung des von den Nationalsozialisten verfolgten Hans Sachs behalten solle und verband dies mit Hinweisen an das Museum zum künftigen Umgang mit den Plakaten.

– Und kurz darauf gelang es dem Historischen Museum der Pfalz in Speyer, das infolge des Zweiten Weltkriegs verbrachte Gemälde „Pfalzgraf Friedrich Michael von Pfalz-Zweibrücken-Birkenfeld“ von Johann Nepomuk Reuling, das in Paris aufgetaucht war, wieder zurück zu gewinnen.

Bei allen diesen Ereignissen war die Koordinierungsstelle involviert: Im ersten Fall ge-

¹ Schlagzeilen (in dieser Reihenfolge) aus Die Zeit, The New York Times, www.netzeitung.de, Kunstzeitung, Der Tagesspiegel, mz-web.de, Die Welt, www.mainpost.de und Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ) zwischen August 2006 und Juli 2007.

² In Ermangelung verbindlicher Definitionen bezeichnet NS-Raubkunst allgemein diejenigen Kulturgüter, welche die Nationalsozialisten insbesondere jüdischen Bürgern entzogen haben, während es sich bei Beutekunst um infolge des Zweiten Weltkriegs verbrachte Objekte handelt.

³ Vgl. Ilona Lenhart, Ein gutes Ende, in: FAZ vom 7. 12. 2006.

⁴ Vgl. Museum kauft Madonna mit Kind zurück, in: www.spiegel.de (13. 12. 2006).

lang die Identifizierung des Tiepolo-Gemäldes erst auf der Grundlage einer Fundmeldung, die das Braunschweiger Museum an die von der Koordinierungsstelle betriebene Internet-Datenbank www.lostart.de gegeben hatte. Bei der „Madonna mit Kind“ war es eine in der Datenbank registrierte Suchmeldung der Erben Oppenheimer, die weiterhalf. In der Auseinandersetzung der Erben Sachs gegen das Deutsche Historische Museum fungierte die Koordinierungsstelle als Geschäftsstelle für die Beratende Kommission und im vierten Fall gelang es mit Unterstützung der Koordinierungsstelle, alle Beteiligten rasch zu informieren und dem Museum Hinweise zum weiteren Vorgehen zu geben, um die geplante Versteigerung des Objektes in Paris – die zu einem Eigentumsverlust geführt hätte – rechtzeitig zu verhindern. Am Beispiel dieser vier Fälle wird deutlich, dass eine der Stärken der in Magdeburg ansässigen Koordinierungsstelle in der Unterstützung der Museen liegt.

NS-Raubkunst

Die Aktivitäten im Bereich NS-Raubkunst basieren insbesondere auf den Grundsätzen der Washingtoner Konferenz vom Dezember 1998 in Bezug auf Kunstwerke, die von den Nationalsozialisten beschlagnahmt wurden („Washingtoner Prinzipien“), der deutschen Gemeinsamen Erklärung von Bund, Ländern und kommunalen Spitzenverbänden zur Auffindung und Rückgabe von NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgütern, insbesondere aus jüdischem Besitz, von 1999 („Gemeinsame Erklärung“) und der Handreichung zur Unterstützung der Arbeit in den Einrichtungen.¹⁵ So sollen nach Gemeinsamer Erklärung und Handreichung die kulturgutbewahrenden Einrichtungen unter anderem ihre Bestände nach Objekten durchsehen, von denen nicht ausgeschlossen werden kann, dass es sich bei ihnen um NS-Raubkunst handelt. Anschließend sollen sie der Koordinierungsstelle die Rechercheergebnisse melden, um mit der Veröffentlichung in der Internet-Datenbank Transparenz herzustellen und Suchende und Findende zusammenzuführen. Vor diesem Hintergrund ist nun zu fragen, wie

die Museen zu diesem Auftrag aus der Gemeinsamen Erklärung stehen, was bisher erreicht wurde und was zukünftig unternommen werden kann.

Zur ersten Frage kann etwa auf die Sicht des Deutschen Museumsbundes verwiesen werden. Hiernach hätten „bislang weder Politik noch deutsche Museen zu einem souveränen Umgang mit der Thematik gefunden“.¹⁶ Entgegen Artikel 3 der Washingtoner Erklärung, der die Absicht bekräftigt, Mittel und Personal zur Verfügung zu stellen, seien die Museen weitestgehend auf sich allein gestellt. Das Dilemma werde dadurch verstärkt, dass sich einige Anwaltskanzleien inzwischen auf Provenienzforschung spezialisiert hätten und ihrerseits Nachkommen von NS-Opfern auf Kunstbesitz hinweisen, der ihnen eventuell zustehen könnte. Daher plane der Deutsche Museumsbund die Einrichtung einer Kontaktstelle für Museen bei Anfragen zu Provenienzen oder Restitutionsforderungen; parallele Tätigkeitsfelder wie beispielsweise zu dem der Koordinierungsstelle sollen dabei nicht aufgebaut werden.¹⁷

Bei der zweiten Frage, was bisher erreicht wurde, kann beispielsweise auf die Dokumentation auf www.lostart.de verwiesen werden. Im Hinblick auf NS-Raubkunst und Beutekunst verzeichnet die Datenbank momentan Such- und Fundmeldungen zu über 107 000 detailliert und mehreren Millionen summarisch aufbereiteten Objekten mit mehr als 8 000 Abbildungen von über 930 in- und ausländischen Museen, Bibliotheken, Archiven und Personen. Mit Hilfe dieses Instruments konnten bisher neben den eingangs genannten Objekten zahlreiche weitere Werke etwa von Adriaen van de Velde, Lucas Cranach d. Ä., Lesser Ury und Franz von Lenbach identifiziert und restituiert werden. Bezüglich Fundmeldungen zu NS-Raubkunst liegen der Koordinierungsstelle zur Zeit Rückmeldungen von insgesamt 612 deutschen Einrichtungen vor (hierzu zählen auch Landkreise, Kommunen, Städte, etc.). Hier von haben 545 Institutionen Fehlmeldung erteilt (d. h., sie haben keine NS-Raubkunst in ihren Beständen); 67 Einrichtungen haben

¹⁵ Diese drei sowie zahlreiche weitere Dokumente und zusätzliche Informationen sind auch auf der Homepage der Koordinierungsstelle (www.lostart.de) zu finden.

¹⁶ Michael Eissenhauer (Präsident Deutscher Museumsbund), Provenienzforschung und Restitution, in: Bulletin des Deutschen Museumsbundes (2006) 4, S. 1.

¹⁷ Vgl. ebd.

insgesamt 5 092 Objekte mit Provenienzlücken gemeldet. Hinzu kommt der Restbestand CCPI⁸ mit 2 467 Objekten.

Dass hierbei Einrichtungen aus ganz Deutschland betroffen sind, zeigen Meldungen etwa der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, der Gemäldegalerie der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, der Kunsthalle Bremen, der Hamburger Kunsthalle, der Staatlichen Museen Kassel, des Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud Köln und der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden; hierdurch wird zugleich deutlich, dass die vereinzelt geäußerte Behauptung, wonach die Internet-Datenbank der Koordinierungsstelle von führenden deutschen Museen boykottiert werde,⁹ falsch ist. Da die Koordinierungsstelle auch ausländischen Institutionen die Möglichkeit der Registrierung anbietet, finden sich in der Datenbank etwa Eintragungen österreichischer Museen.

Dabei entscheidet das einzelne Museum stets selbst, wann und in welchem Umfang Informationen an die Koordinierungsstelle zur Veröffentlichung im Internet gegeben werden. Hierbei sind dann auch die Punkte Nr. 4 Washingtoner Prinzipien und Nr. III. 1. Gemeinsame Erklärung zu berücksichtigen, wonach aufgrund der verstrichenen Zeit und der besonderen Umstände des Holocaust Lücken und Unklarheiten in der Frage der Herkunft *unvermeidlich* sind, bzw. Objekte auch dann veröffentlicht werden können, wenn NS-verfolgungsbedingter Entzug lediglich *vermutet* wird. Da in Deutschland allein für den kommunalen Bereich ca. 1 000¹⁰ Einrichtungen als Adressaten der Gemeinsamen Erklärung in Frage kommen,

⁸ Beim Restbestand CCP (Central Collecting Point) handelt es sich um eine Sammlung von Kulturgütern, die von den Nationalsozialisten geraubt wurden und deren Eigentümer nach Ende des Krieges nicht ermittelt werden konnten; die Objekte werden vom Bund verwaltet und sind in www.lostart.de als Fundmeldungen registriert.

⁹ So Stefan Koldehoff, Zwei Millionen für die Raubkunst-Forschung, in: *Süddeutsche Zeitung* (SZ) vom 5. 3. 2007.

¹⁰ Vgl. Deutscher Städtetag, Stellungnahme zur Sitzung des Bundestagsausschusses für Kultur und Medien vom 28. 3. 2007, Ausschussdrucksache 16 (22) 085, S. 1. Alle Stellungnahmen auch in: www.bundestag.de.

könnte zwar entgegnet werden, dass sich bisher nur ein Bruchteil aller relevanten Einrichtungen des Themas angenommen hat. Bei einem Blick auf die Datenentwicklung der vergangenen Jahre wird allerdings deutlich, dass das Engagement der Einrichtungen kontinuierlich gestiegen ist: So lagen im Februar 2002 Rückmeldungen von erst 35 Einrichtungen vor, von denen 22 Fehlmeldungen erteilt und 13 insgesamt 747 Einzelobjekte meldeten, bei denen NS-Raubkunst zumindest nicht ausgeschlossen werden kann. Nach dem gemeinsamen Appell von Bund, Ländern und kommunalen Spitzenverbänden vom Januar 2005 stieg die Zahl im März 2005 auf 244 Einrichtungen an (191 Fehlmeldungen, 4 108 Objekte). Und über anderthalb Jahre später waren es bereits 335 Einrichtungen (278 Fehlmeldungen, 4 261 Objekte). Diese Entwicklung belegt das Engagement, das von Bund, Ländern und kommunalen Spitzenverbänden bzw. den Einrichtungen zur Umsetzung der Gemeinsamen Erklärung unternommen wird.

Beim aktuellen und zukünftigen Umgang mit NS-Raubkunst – mithin der dritten Frage – ist zunächst zu beachten, dass sich, wie bei der Rückgabe von Kirchners „Straßenszene“, die Medienberichterstattung häufig auf hochwertige Kunstwerke der Museen konzentriert. Durch den Umgang mit solch bedeutenden Kunstwerken allein ist aber die oben beschriebene Aufgabe, welche die Gemeinsame Erklärung an *alle* deutschen kulturgutbewahrenden Einrichtungen – also Museen, Bibliotheken und Archive – stellt, noch nicht erfüllt. Daher ist es sinnvoll, zweistufig vorzugehen:

– In einer ersten Stufe sollten die Träger der Einrichtungen als Verantwortliche für die Gemeinsame Erklärung noch intensiver auf die Institutionen in ihren Bereichen einwirken, damit diese eigenverantwortlich durch Prioritätensetzung die Provenienzforschung durchführen, d. h. eine erste Prüfung auf Grundlage vorhandener Unterlagen wie etwa hauseigenen Inventaren – was für den Großteil der Fälle ausreichend sein wird –, um hiernach nicht nur Fund-, sondern auch Fehlmeldungen an die Koordinierungsstelle geben zu können. Erst dadurch kann ein vollständiges Bild zu den Aktivitäten in ganz Deutschland gewonnen werden.

– Auf Basis der so ermittelten Informationen ist in einer zweiten Stufe eine Provenienzforschung, d.h. eine vertiefte Untersuchung an den einzelnen bemakelten bzw. anspruchsbefaheten Objekten durchzuführen und die Ergebnisse der Koordinierungsstelle mitzuteilen. Zur Unterstützung dieser Tätigkeiten, die im Sinne der Gemeinsamen Erklärung („Auffindung und Rückgabe“) zügig erfolgen sollten, ist dann auch eine gezielte finanzielle Förderung sinnvoll, wie sie jüngst vom Bund beschlossen wurde.

Dieses zweistufige Verfahren zeigt, dass sich Provenienzrecherche und -forschung ergänzen. Es entspricht auch den Auffassungen der Jewish Claims Conference, wonach „insbesondere in einem ersten Schritt der Umfang der fraglichen Bestände zu benennen und zu veröffentlichen sei“¹¹ und des Deutschen Städtetages, demzufolge „den kleineren Einrichtungen, in denen wenig oder nur unbedeutendes NS-verfolgungsbedingt entzogenes Kulturgut vermutet wird, ein einfaches Verfahren an die Hand gegeben werden müsste, mit Bordmitteln zügig Grundfeststellungen treffen zu können, die dann zu einer entsprechenden Meldung an die Koordinierungsstelle führen. Dabei geht es in vielen Fällen insbesondere darum, so genannte Fehlmeldungen abzugeben, wenn keine Objekte gefunden werden.“¹²

Neben der Dokumentation ist es nach Auffassung etwa des Deutschen Städtetages wünschenswert, wenn beispielsweise in Form von Symposien und Publikationen der Öffentlichkeit vermittelt würde, auf welchem Stand sich die Provenienzforschung befindet.¹³ Aus diesem Grund weist die Koordinierungsstelle bereits seit mehreren Jahren national und international auf die Themen NS-Raubkunst und Beutekunst hin und hat verschiedene Hilfsmittel realisiert, welche die Einrichtungen in ihrer Arbeit unterstützen sollen, wie folgendes Beispiel zeigt: Die Washingtoner Prinzipien und die Gemeinsame Erklärung schlagen im Umgang mit NS-Raubkunst „gerechte und faire Lösungen“ vor, ohne diese

allerdings zu konkretisieren. Der Deutsche Städtetag deutet daher auf den Bedarf, „Hilfestellungen zu geben, wie ein gerechter und fairer Ausgleich erfolgen kann“¹⁴ und die Stiftung Preußischer Kulturbesitz betont, dass „Museen, die keine Erfahrungen mit solchen Restitutionsforderungen haben, verunsichert und in ihrer Entscheidungsfindung dadurch beeinträchtigt werden könnten“.¹⁵

In der öffentlichen Diskussion wird „faire und gerechte Lösung“ häufig auf die Rückgabe des Objekts verkürzt, was allenfalls für eindeutige NS-Raubkunst-Identifizierungen zutreffend ist. Aber gerade in zweifelhaften Fällen bedeutet „gerechte und faire Lösung“ nicht notwendigerweise und ausschließlich Restitution; denkbar ist – stets abhängig von der Einzelfallbetrachtung – etwa auch eine einvernehmlich vereinbarte Dauerleihgabe oder ein Rückkauf durch das Museum, um das Objekt auch für die Öffentlichkeit zu erhalten. Die Koordinierungsstelle hat daher bereits 2001 zwanzig Fälle aus der Praxis, die solche unterschiedlichen Lösungsmodelle aufzeigen, in Buchform veröffentlicht.¹⁶ Damit kann diese Fallsammlung als ein Hilfsmittel für betroffene Einrichtungen beim konkreten Umgang mit Restitutionsforderungen dienen.

Mittlerweile sind in der Schriftenreihe der Koordinierungsstelle vier weitere Bände erschienen, die sich mit NS-Raubkunst, Beutekunst und Kulturgüterschutz befassen.¹⁷ Zudem führt die Koordinierungsstelle seit 2002 die Weiterbildungsreihe „Verantwort-

¹¹ Jewish Claims Conference, Stellungnahme zur Sitzung des Bundestagsausschusses für Kultur und Medien vom 28. 3. 2007, Ausschussdrucksache 16 (22) 089, S. 4.

¹² Deutscher Städtetag (Anm. 10), S. 3.

¹³ Vgl. ebd., S. 5.

¹⁴ Ebd., S. 4.

¹⁵ Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Stellungnahme zur Sitzung des Bundestagsausschusses für Kultur und Medien vom 28. 3. 2007, Ausschussdrucksache 16 (22) 087, S. 6.

¹⁶ Vgl. Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste (Hrsg.), Beiträge öffentlicher Einrichtungen der Bundesrepublik Deutschland zum Umgang mit Kulturgütern aus ehemaligem jüdischen Besitz, Magdeburg 2001.

¹⁷ Vgl. zur NS-Raubkunst, neben dem in Anm. 16 aufgeführten Band: Koordinierungsstelle (Hrsg.), Museen im Zwielicht. Die eigene Geschichte, Magdeburg 2002, und dies. (Hrsg.), Entehrt. Ausgeplündert. Arianisiert. Entrechtung und Enteignung der Juden, Magdeburg 2005. Zur Beutekunst: dies. (Hrsg.), Kulturgüter im Zweiten Weltkrieg. Verlagerung, Auffindung, Rückführung, Magdeburg 2007. Zum Kulturgüterschutz: dies./Beauftragter der Bundesregierung für Kultur und Medien (Hrsg.), Im Labyrinth des Rechts? Wege zum Kulturgüterschutz, Magdeburg 2007.

tung wahrnehmen“ in den einzelnen Ländern für kulturgutbewahrende Einrichtungen durch, aus denen wiederum neue Impulse für Publikationen entstanden.¹⁸ Weiterhin wurde eine „Checkliste Provenienzforschung“ entwickelt und die Online-Datenbank unter www.lostart.de um das Modul Provenienzforschung ergänzt. Hier können Interessenten Daten zu Händlern, Sammlern, Auktionen, etc. einstellen, um damit noch mehr Transparenz zu schaffen, Doppelarbeit bzw. unnötige Kosten zu vermeiden und denjenigen, die mit entsprechenden Arbeiten befasst sind, Unterstützung auf aktuellem Stand zu geben. Mit der damit einhergehenden Vernetzung von Informationen wird letztlich auch eine Verbesserung der Zusammenarbeit auf der nationalen und internationalen Fachebene im In- und Ausland bewirkt.

Daneben fungiert die Koordinierungsstelle als Geschäftsstelle für die Beratende Kommission, die bei Meinungsverschiedenheiten zwischen den Trägern der öffentlichen Sammlungen und den ehemaligen Eigentümern der Kulturgüter bzw. deren Erben Empfehlungen aussprechen kann, sofern dies von beiden Seiten gewünscht wird. Kritiker dieses Verfahrens bemängeln, dass die Kommission keine Fälle behandeln kann, bei denen sich eine Partei verweigert.

Doch dabei wird leicht übersehen, dass ein Zwang gegenüber einer Partei ein quasi-gerichtliches Verfahren bedeuten würde, was nicht mehr der Ratio der Kommission entspräche. Daher lehnt etwa auch der Deutsche Städtetag auf Grundlage eines entsprechenden Präsidiumsbeschlusses ein einseitiges Anrufungsrecht ab.¹⁹ Die Kommission, der u. a. Jutta Limbach als Vorsitzende, Rita Süßmuth und Richard von Weizsäcker angehören, hat bisher in den Fällen Freund gegen Bundesrepublik Deutschland (2005) und Sachs gegen Deutsches Historisches Museum (2007) Empfehlungen abgegeben.

¹⁸ Vgl. Landesstelle für die nichtstaatlichen Museen in Bayern beim Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege (Hrsg.), Kulturgutverluste, Provenienzforschung, Restitution. Sammlungsgut mit belasteter Herkunft in Museen, Bibliotheken und Archiven, München 2007.

¹⁹ Vgl. Deutscher Städtetag (Anm. 10), S. 6.

Wer die mittlerweile über viele Jahre geführten Beutekunstverhandlungen zwischen Deutschland und Russland bzw. Polen verfolgt hat, könnte den Eindruck gewinnen, dass ein Fortkommen aufgrund diametral gegenüberstehender Rechtsstandpunkte unmöglich sei. So stellt etwa im Hinblick auf Russland die deutsche Seite auf die Haager Landkriegsordnung von 1907 bzw. die deutsch-russischen Vereinbarungen von 1990 und 1992 ab und fordert die Herausgabe der Kulturgüter, während Russland auf sein „Beutekunst-Gesetz“ von 1998 hinweist, wonach die Objekte zu russischem Staatseigentum erklärt wurden.²⁰ Dennoch gibt es Bewegung: So sind etwa in Bezug auf die deutsch-russischen Verhandlungen auf der politischen Ebene Arbeitsgruppen eingerichtet worden und singuläre Rückführungen zu verzeichnen. Daneben sind mit dem deutsch-russischen Museumsdialog und Kooperationsprojekten wie der Merowinger-Ausstellung 2007 wichtige Akzente auf der nationalen und internationalen Fachebene gesetzt worden.

Auch die Koordinierungsstelle bietet hier Unterstützung: Mit der Registrierung der Verlustmeldung in der Online-Datenbank wird gleichzeitig der – juristisch bedeutsame – Eigentumsanspruch der jeweiligen Einrichtung international angezeigt. Dabei zeigen Eintragungen aus allen Bundesländern die Breite der deutschen Beutekunst-Verluste. So finden sich in der Datenbank Meldungen etwa der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, der Staatsgalerie Stuttgart, der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München, mehrerer Häuser der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, der Kunsthalle Bremen, des Museums Folkwang Essen, des Von-der-Heydt-Museums Wuppertal, der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, des Kulturhistorischen Museums Magdeburg und der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Da – wie im Fall der NS-Raubkunst – die Koordinierungsstelle zudem ausländischen Einrichtungen die Registrierung anbietet

²⁰ Vgl. Susanne Schoen, Der rechtliche Status von Beutekunst, Berlin 2004; Elena Syssoeva, Kunst im Krieg, Berlin 2004; Christoff Jenschke, Der völkerrechtliche Rückgabeanspruch auf in Kriegszeiten widerrechtlich verbrachte Kulturgüter, Berlin 2005.

tet, verzeichnet www.lostart.de auch Einträge etwa der Wiener Stadt- und Landesbibliothek und, vor dem Hintergrund der deutsch-ukrainischen Rückführungsverhandlungen, mehrerer ukrainischer Institutionen. In diesem Zusammenhang ist zu betonen, dass neben Museen auch zahlreiche deutsche Bibliotheken und Archive ihre Beutekunstverluste in der Datenbank der Koordinierungsstelle öffentlich gemacht haben. Hierbei ist insbesondere auf die jüngste Initiative des Deutschen Bibliotheksverbandes hinzuweisen, auf deren Grundlage hin sich mehrere Bibliotheken zusammenschlossen, um die Bedeutung der Zusammenarbeit auf internationaler Fachebene zu unterstreichen und zur Nutzung der Datenbank anzuregen.¹²¹

Dass die Koordinierungsstelle neben dieser Dokumentation bzw. Unterstützung auch die Diskussion etwa zu den Rückführungsverhandlungen zwischen Deutschland und Polen befördern kann, zeigte sich erst kürzlich, als der vierte Band aus der Buchreihe der Koordinierungsstelle präsentiert wurde.¹²² In diesem Buch führt unter anderem Tono Eitel als deutscher Sonderbotschafter für die Verhandlungen mit Polen seinen Standpunkt aus,¹²³ was zu einem großen politischen und medialen Echo führte.¹²⁴ Eitel betonte unter Bezugnahme auf das Völkerrecht, dass es sich bei den als „Berlinka“ bekannten – jene aus Deutschland stammenden und heute in Krakau befindlichen – Objekten, darunter u. a. Briefe von Luther, Goethe und Schiller, um kriegsbedingt verlagerte Kulturgüter handele, die an Deutschland zurückzugeben seien. Im Gegensatz zur Position Eitels weist Polen darauf hin, dass die Objekte nicht durch polnische Soldaten, sondern lediglich durch die Neuziehung der Grenzen nach dem Zweiten Weltkrieg auf polnisches Territorium gelangt wären. Zur Ausgewogenheit der Darstellung

findet sich in dem Band der Koordinierungsstelle auch ein Aufsatz von Wojciech Kowalski,¹²⁵ dem polnischen Verhandlungspartner Tono Eitels.

Das Buch schließt mit einer mehr als 120 Seiten umfassenden Chronologie der Restitution von Beutekunst von 1945 bis 2006; auch sie zeigt, dass es in den letzten Jahren Bewegung auf diesem politisch hochsensiblen Gebiet gibt, was die Hoffnung des Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien, Staatsminister Bernd Neumann, nährt, dass diese „nahezu letzte ungelöste Frage im Zusammenhang mit dem Zweiten Weltkrieg einvernehmlich gelöst werden kann“.¹²⁶

Ausblick

Beim weiteren Umgang mit NS-Raubkunst und Beutekunst sind vor allem bereits vorhandene Erkenntnisse zu vertiefen, neue Informationen zu gewinnen, Daten transparent zu machen und miteinander zu vernetzen. Hierfür bietet sich neben der Datenbank im Internet gerade auch das Modul Provenienzforschung an, womit die Seite www.lostart.de auch weiterhin zu einem nationalen und internationalen Informations- und Wissensportal ausgebaut wird. Hierbei und bei der weiteren Arbeit der Koordinierungsstelle werden ebenfalls die Positionen Dritter bedacht,¹²⁷ damit die Stelle auch zukünftig den Museen als sachkundige Ansprechpartnerin in allen Belangen der NS-Raubkunst und Beutekunst zur Beratung und Unterstützung zur Verfügung stehen kann. Erst diese Kombination von Dokumentation, Information und Transparenz bildet die Grundvoraussetzung für einen souveränen Umgang mit NS-Raubkunst – dessen Fehlen der Deutsche Museumsbund bemängelt – und Beutekunst.

¹²¹ Vgl. Annette Gerlach, Kriegsbedingt verlagertes Kulturgut deutscher Bibliotheken. Auswertung einer DBV-Umfrage und die gemeinsame Presseerklärung deutscher Bibliotheken zur Frage von kriegsbedingt verlagertem Kulturgut, beide in: *Bibliotheksdienst* (2007), S. 10 ff. und S. 3 ff.

¹²² Vgl. Koordinierungsstelle (Hrsg.), *Kulturgüter im Zweiten Weltkrieg* (Anm. 17).

¹²³ Vgl. Tono Eitel, *Vom Umgang mit Beutekunst*, in: ebd., S. 391 ff.

¹²⁴ Vgl. etwa Konrad Schuller, *Kulturgut als Reparationsleistung*, in: *FAZ* vom 4. 8. 2007; Reinhard Müller, *Die letzten deutschen Kriegsgefangenen*, in: *FAZ* vom 26. 7. 2007.

¹²⁵ Vgl. Wojciech Kowalski, *Die Restitution der kriegsbedingten Kulturgutverluste Polens*, in: Koordinierungsstelle (Hrsg.), *Kulturgüter im Zweiten Weltkrieg* (Anm. 17), S. 235 ff.

¹²⁶ Bernd Neumann, *Grußwort* in: ebd., S. 10.

¹²⁷ Vgl. die Antworten insbesondere zu Frage 16 (Koordinierungsstelle) und 17 (www.lostart.de) in den Stellungnahmen der Experten zur Sitzung des Bundestagsausschusses für Kultur und Medien vom 28. 3. 2007 in: www.bundestag.de; die Stellungnahme der Koordinierungsstelle findet sich an gleicher Stelle als Ausschussdrucksache 16 (22) 090.

Das Museum als sozialer Faktor

Auf einer wegweisenden Museumstagung 1975 in Frankfurt am Main forderte der Ulmer Verein (der „linke“ Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften), die Kulturpolitik und die Museen der Bundesrepublik müssten ihrer sozial- und bildungspolitischen Verantwortung stärker gerecht werden. In der Tagungsdokumentation mit dem programmatischen Titel „Museum – Lernort contra Musentempel“ mahnte der damalige Frankfurter Kulturdezernent, „die soziale Funktion von Kunst und Kultur,

Martin Düspohl

geb. 1957; Fachbereichsleiter Geschichte und Museum beim Bezirksamt Friedrichshain-Kreuzberg von Berlin, Kreuzberg-Museum für Stadtentwicklung und Sozialgeschichte, Adalbertstraße 95a, 10999 Berlin.
m.duespohl@kreuzbergmuseum.de

Kunst als sozio-kultureller Faktor in der gesellschaftspolitischen Strategie für das Ziel einer größeren Bildungsgerechtigkeit künftig eindringlicher herauszustellen“.¹

In den folgenden drei Jahrzehnten unternahmen zahlreiche

Museen tatsächlich große Anstrengungen, ihre Angebote besucherorientiert zu gestalten und Schwellenängste abzubauen, um neue, bisher kaum repräsentierte Zielgruppen zu gewinnen und an sich zu binden. Museumspädagogik wurde als eigenständiges Arbeitsfeld etabliert. Die 1980er Jahre erlebten außerdem einen beispiellosen Museumsgründungsboom, so dass die Statistiker Jahr für Jahr neue Rekordzahlen an Museumsbesuchen vermeldeten. Das Konzept „Kultur für alle“ schien aufzugehen. Trotzdem fällt die Bilanz der jahrzehntelangen Bemühungen, „Bildungsgerechtigkeit“ im Museum herzustellen, d. h. alle gesellschaftlichen Schichten gleichermaßen zu erreichen und zu beteiligen, heute bisweilen ernüchternd aus.

Dabei ist gegenüber der Behauptung einer Verallgemeinerbarkeit des Nutzens eines Museumsbesuches durchaus Skepsis angebracht. Einige Vermittlungskonzepte tragen erkenn-

bar kulturmissionarische Züge, auf die manche Zielgruppen sensibel reagieren. Ein Indiz dafür ist in der Fachdiskussion die immer häufigere Verwendung des Begriffes „Kulturvermittlung“. Diese Begrifflichkeit fällt zurück hinter den schon erzielten Konsens über eine erweiterte Definition von Kultur, der die Vielfalt der Lebenswelten und Kulturpraktiken umfasst und den Menschen als aktives, gestaltendes Wesen, als Subjekt seiner Verhältnisse sieht. Das Konzept „Kulturvermittlung“ dagegen unterstellt den Zielgruppen ein Defizit an Kultur, das es zu beheben gelte. Daraus resultiert wiederum ein falsch verstandenes Konzept von Museumspädagogik als einer nachträglichen Didaktisierung der in der Regel von Wissenschaftlern und Designern erarbeiteten Ausstellungsinhalte.

Mit Blick auf die im Museum wenig repräsentierten Gruppen wäre es zielführender, im Sinne von *Empowerment* deren positive Ressourcen zu stärken, ihnen Partizipationschancen zu eröffnen, die sowohl eine erweiterte Aneignung von kulturellen Angeboten erlauben als auch eine kulturelle Eigenproduktivität. Rainer Treptow nennt es das „kulturelle Mandat“ einer sozial ausgerichteten Museumsarbeit, Ressourcen und Kompetenzen („kulturelles Kapital“) gleichermaßen bereitzustellen für die Verwirklichung kultureller Aneignungs- und Gestaltungswünsche der bisher nicht im Museum präsenten Adressatengruppen.² Jutta Thinesse-Demel weist darauf hin, dass in diesem Zusammenhang der Teamarbeit zwischen Museologen und Öffentlichkeit eine wachsende Bedeutung zufällt. Die einstige Betonung formeller Lernprozesse und Vermittlung vorgegebener Museumssettings trete zurück hinter selbst gesteuerten Lernansätzen mit Hilfe von anregenden Lernumgebungen.³

Die Verknüpfung von Strategien der Erwachsenenbildung (Zielgruppenarbeit, lebenslanges Lernen) und der sozialen Arbeit

¹ Hilmar Hoffmann, Museen in kommunalpolitischer Sicht, in: Ellen Spickernagel/Brigitte Walbe (Hrsg.), Das Museum – Lernort contra Musentempel, Gießen 1976, S. 172.

² Rainer Treptow, Kultur und Soziale Arbeit, Münster 2001, S. 185 ff.

³ Vgl. Jutta Thinesse-Demel, Eine Welt im Wandel. Museen als Plattform für lebenslanges Lernen, in: Hartmut John/dies. (Hrsg.), Lernort Museum – neu verortet!, Bielefeld 2004, S. 15.

mit der Praxis der Museen steht damit erneut auf der Agenda.¹⁴ Um dieses Konzept zu verdeutlichen, werden im Folgenden zwei Projekte des Kreuzberg-Museums für Stadtentwicklung und Sozialgeschichte in Berlin vorgestellt, die auf die Partizipation von Bevölkerungsgruppen setzten, die gegenüber Museen in der Regel eher Distanz wahren.

Das Kreuzberg-Museum befindet sich inmitten eines Gebietes, das seit Jahren ganz unten auf der Berliner Armutsskala rangiert. Das Viertel verzeichnet in Berlin die meisten Empfänger staatlicher Transferleistungen, das geringste Durchschnittseinkommen und eine Arbeitslosenquote von 28 Prozent. Fast die Hälfte der türkischstämmigen Kreuzberger, die hier die größte Migrantengruppe stellen, ist arbeitslos. Von der Presse häufig als „Klein-Istanbul“ stigmatisiert, war Kreuzberg nie ein Ort bürgerlicher Traditionspflege. Als das Museum 1991 gegründet wurde, gab es keinen nennenswerten Fundus und kein Archiv, das dem Museum als Grundstock hätte dienen können. Die ersten Ausstellungen über einzelne Aspekte der Bezirksgeschichte dienten so auch dem Aufbau der Sammlung. Sie fanden ihr Publikum bei kulturinteressierten und ehemaligen Kreuzbergern, Schülern und Studenten, vergleichsweise gering war aber das Interesse der ca. 40 000 direkten Nachbarn des Museums – eine Erfahrung, die übrigens auch das Jüdische Museum macht, das im gleichen Bezirk liegt. Es wurde schnell deutlich, dass diese Nachbarn in anderer Weise angesprochen werden wollten: Im Jahr 2000 lud das Museum türkische Kreuzberger ein, unter dem Titel „Wir waren die ersten“ ihre persönliche (und kollektive Migrations-) Geschichte für eine Ausstellung aufzuarbeiten. 2003 folgte das Projekt „Geschichte wird gemacht“ über die Nachkriegszeit, Stadtsanierung und Protestbewegung in Kreuzberg. Für dieses Vorhaben suchte das Museum in der unmittelbaren Nachbarschaft interessierte Laien als

ehrenamtliche Ausstellungsmacher und bot ihnen zur Vorbereitung zwei leere Fabriketagen und alle erforderlichen Arbeitsmaterialien an. Beide Ausstellungen sind bis heute in komprimierter Form Teil der Dauerausstellung des Kreuzberg-Museums.

„Geschichte wird gemacht“

Anlässlich der offiziellen Aufhebung des Sanierungsgebietes Kottbusser Tor entstand in einjähriger Vorbereitungszeit die Ausstellung „Geschichte wird gemacht“ zur Entwicklung des Viertels und seiner Bewohner seit Ende des Zweiten Weltkriegs.¹⁵ Anhand von Bildern, Filmen, Modellen, Erinnerungen und Portraits wurde zugleich Bilanz gezogen über 40 Jahre kontinuierliche Stadtsanierung im Gebiet. An sechs vorbereitenden Arbeitsgruppen beteiligten sich über fast ein Jahr bis zu 100 Stadtteilbewohnerinnen und -bewohner:¹⁶ Studierende, Rentner und Frührentner, meist jedoch Arbeitslose, die in der Regel handwerkliche, gestalterische oder wissenschaftliche Berufsausbildungen hatten. Ihr Motiv, sich zu beteiligen, war weniger das Interesse an Stadtteilgeschichte als die Möglichkeit, erworbene Qualifikationen sinnvoll einzusetzen, sich weiterzubilden, Berufserfahrungen in einem attraktiven Arbeitsfeld zu sammeln, im Team tätig zu sein oder ganz allgemein, etwas Sinnvolles im gemeinnützigen Zusammenhang zu tun. Sechs Honorarmitarbeiter übernahmen die Projektleitung.

Es war nicht zu erwarten, dass die Zusammenarbeit stets reibungslos verlaufen würde. Bei vielen Teilnehmenden – die Altersspanne reichte von 23 bis 58 Jahren – hatten sich nach erfolgloser Arbeitssuche bereits Perspektivlosigkeit und ein Gefühl der Sinnlosigkeit bisher erlangter Qualifikationen eingestellt. Das Ausstellungsprojekt ermöglichte ihnen, die eigenen Fähigkeiten kreativ zu erproben, neue und nützliche Kenntnisse zu erwerben, zu neuem Selbstbewusstsein zu gelangen und dem persönlichen Lebenslauf neue Impulse zu geben. Die so motivierte Mitarbeit implizierte jedoch die Tendenz zur blinden Konzentration auf die

¹⁴ Bereits 1980 empfahlen die Frankfurter Hochschullehrerin für Erwachsenenbildung Hildegard Feidel-Merz und der Museumspädagoge Wolf-Heinrich von Wolzogen den Museen eine stärkere Berücksichtigung der Bedürfnisse breiter Bevölkerungsschichten, wobei sie sich auf englische und amerikanische Museen als Vorbilder bezogen. Vgl. H. Feidel-Merz/W.-H. von Wolzogen, Das aktive Publikum – Kulturelle Sozialarbeit und Museum, in: Museumsarbeit, Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung, Band 10, Gießen 1980.

¹⁵ Vgl. Verena Groß, Geschichte wird gemacht. Ein Projekt stadtteilorientierter Museums- und Bildungsarbeit in Berlin-Kreuzberg, unveröffentl. Manuskript der Projektkoordinatorin, 2003.

¹⁶ Die im Folgenden verwendeten männlichen Bezeichnungen umfassen beide Geschlechter.

individuelle Aufgabe, mit deren Erfüllung man sich und andere etwas beweisen und die bisherigen Enttäuschungen im Berufsleben kompensieren wollte. So arbeiteten viele mit einem Perfektionismus, der nicht nur den Zeitplan durcheinander brachte, sondern nicht selten dem Ziel, eine Ausstellungspräsentation zu erarbeiten, zuwiderlief. Der Aufwand stand vielfach in keinem Verhältnis zum letztlich sichtbar gemachten, die Gefahr der Nicht-Verwendbarkeit des Erarbeiteten – und damit erneute Enttäuschungen – stellte sich unmittelbar ein. Arbeitsteiliges Vorgehen und Teamarbeit hatten viele Teilnehmer als Erfordernis für ein gutes Produkt bisher kaum kennen gelernt. Die Berufstätigen unter den Teilnehmern waren zeitlich unflexibel, andere mussten diversen Jobs nachgehen, um sich die Mitarbeit am Projekt „finanzieren“ zu können, so dass Arbeitspensen und Arbeitsrhythmus bei Einzelnen erheblich divergierten. Ebenso wurde der notwendige Zeitaufwand teilweise stark unterschätzt. Verständlicherweise ließ die Motivation zuweilen nach, Zweifel entstanden, und die Gruppenleiter hatten alle Hände voll zu tun, die Teilnehmer zur weiteren Ausarbeitung ihrer Vorhaben zu ermuntern.

Unerfahrenheit und Unsicherheit im Umgang mit den Aufgaben provozierten nicht selten Missverständnisse und mangelnde Abstimmung. Die Museumsleitung nahm zwar an den Gesamt- und Gruppenleitertreffen teil, bot Anregungen, erörterte Fragen und Probleme und war bemüht, den Zeitplan durchzusetzen, hielt sich aber ansonsten im Hintergrund. Mit dieser Freiheit fühlten sich viele Teilnehmer überfordert. Sie erwarteten Anweisungen „von oben“ und Entscheidungen der drei hauptamtlichen Museumskräfte: „Die müssen das doch schließlich wissen.“ Angesichts des Zusammenprallens unterschiedlichster Biografien, Motivationen und Erwartungen hat die Kooperation allerdings trotz Meinungsverschiedenheiten über Vorgehen und Kompetenzen und trotz kleinerer Krisen erstaunlich gut funktioniert. Nach der Eröffnung wurde die Ausstellung gleich im ersten Monat von 4 000 Menschen besucht, bis heute ist die Zahl der Besucher auf etwa 80 000 angewachsen.

Netzwerke im Kiez

Während der einjährigen Laufzeit des Projekts wurden zahlreiche Kooperationspartner

und Helfer im Bezirk gewonnen. Dazu gehören Einzelpersonen ebenso wie Initiativen, Archive, Vereine und Institutionen. Ehemalige und aktuelle Gewerbetreibende, Mieter und Kneipeninhaber steuerten Exponate und Texte bei, öffneten ihre privaten Archive und verhalfen zu weiteren Ansprechpartnern und Ideen. Die Vielfalt und der Ehrgeiz der letztendlich etwa 200 aktiven Projektteilnehmer machten deutlich, dass Kreativität und Engagement in dem von neuer Armut geprägten Gebiet potentiell vorhanden sind, dem Quartier aber Chancen fehlen, dies auch dauerhaft zu nutzen. Eine berufliche Perspektive hat das Projekt den wenigsten Teilnehmern eröffnen können.

Eine Studie des Stadtsoziologen Olaf Schnur über Problemquartiere deutscher Großstädte bestätigt, dass „erhebliche Engagement-Potentiale bei den Bewohnern (...) vorhanden sind, deren Aktivierung jedoch (...) scheitert“.¹⁷ Als Gründe nennt Schnur die fehlende soziale und räumliche Nähe zwischen Bürgern und Politikern, verzerrend dramatisierende Negativzuschreibungen durch die Medien, Unterschätzung des Engagement-Potentials der Bewohner sowie soziale Polarisierung und Homogenisierung und fordert den Aufbau einer lokalen Engagement-Infrastruktur, die Förderung lokaler Identifikation sowie die dezentral-autonome Mittelverwendung im Quartier.¹⁸ Methodik und Didaktik des hier vorgestellten Museumsprojekts sowie der intendierte Austausch zwischen der kommunalen Kultureinrichtung und der Stadtteilbevölkerung kommen den Postulaten Schnurs nicht nur sehr nahe, sondern stehen auch in der Tradition Kreuzbergs, dessen „Selbsthilfe- und Aktionsbündniskultur“ der späten 1970er und frühen 1980er Jahre eine bemerkenswerte Infrastruktur geschaffen hat. Wenn es auch weiterer Anstöße bedarf, kann das Kreuzberger Ausstellungsprojekt als Initialzündung gese-

¹⁷ Olaf Schnur, Lokales Sozialkapital für die „soziale Stadt“. Politische Geographien sozialer Quartiersentwicklung am Beispiel Berlin-Moabit, Opladen 2003, S. 346. Vgl. auch Rolf Keim/Rainer Neef, Ressourcen für das Leben im Problemquartier, in: APuZ, (2000) 10–11, S. 30–39.

¹⁸ Letzteres ist in Kreuzberger Quartiersmanagementgebieten insofern ansatzweise realisiert, als ein Quartiersbeirat Projektfördermittel vergibt. Das Museumsprojekt „Geschichte wird gemacht“ kam auf diese Weise zu seinem Etat von etwa 125 000 Euro.

hen werden. Die hergestellten Netzwerke bilden eine dauerhafte Basis für neue Initiativen, Projekte und intensivierte Nachbarschaftskontakte.

In der Evaluierungsstudie über das Projekt⁹ wurde die Frage erörtert, ob die Ausstellung, wäre sie von professionellen Museumsleuten erarbeitet worden, besser oder schlechter geworden und ebenso begeistert aufgenommen worden wäre. Die darin angestellten Überlegungen, welche die Standpunktabhängigkeit von Geschichtsarbeit verdeutlichen und den Sinn der Verwissenschaftlichung der Museen in Zweifel ziehen, führen die Autorin zu der Frage, für wen kulturhistorische Ausstellungen – speziell in städtischen Heimatmuseen – gemacht werden. Der Trend zu immer professioneller inszenierten und beworbenen Sonderausstellungen lässt auch die lokalhistorischen Museen nicht unberührt. Meist geht es bei der Themenwahl darum, insbesondere Ortsfremde anzulocken und ihnen eine touristische Attraktion zu bieten, so dass sich die Ortsansässigen von den kulturellen Angeboten weniger angesprochen fühlen. Dass Zeitzeugen und Laien eine hohe Vermittlungskompetenz entwickeln und verständlich dokumentieren können, hat das hier geschilderte Projekt gezeigt.

Möglicherweise repräsentiert die Ausstellung „Geschichte wird gemacht“ einen Museumstyp, den Ralph Rugoff das „rührende Museum“ nennt: Dies seien „Orte, an denen die übliche Rhetorik der Präsentation auf leicht verstümmelte, man könnte auch sagen: kreative Art und Weise artikuliert ist“. Indem sie „hoffnungslos hinter der Idealnorm“ zurückblieben, zeigten uns solche Museen „die offiziellen Repräsentationsmodelle in einem unabgeschlossenen Zustand“, wodurch es dem Betrachter leichter falle, „diese Modelle als Konstrukte zu verstehen“ und „die Willkürlichkeit unserer offiziellen Standards“ zu reflektieren. Ebenso könnten uns rührende Museen zu „emotionalen Erlebnissen führen, die uns das zerbrechliche Wesen der Geschichte näher erfahren lassen als die gut geschützten Ausstellungen unserer größten Institutionen“.¹⁰ „Das derart zur Bewältigung seiner Vergangenheit animierte

und aktivierte Publikum darf aber mit den Problemen, die dieser Vorgang in ihm auslösen kann, nicht leichtfertig allein gelassen oder auch lediglich als Materiallieferant missbraucht werden. Die ‚Betroffenen‘ wie die Museen werden Hilfe brauchen bei diesem neuen, anspruchsvollen Umgang mit der Geschichte. Das kann durch die Einbindung in längerfristige Lern- und Arbeitsprozesse geschehen, die generell nicht anders als auf einer partnerschaftlichen Ebene organisiert werden sollten (...).“¹¹

„Wir waren die ersten“

In der Wahrnehmung der Einwanderercommunities war Kreuzberg nie ein Ort dauerhafter Ansiedlung, sondern immer vorübergehender Aufenthaltsort, eine Art Durchgangsstation. Die Hoffnungen der türkischen Migranten richteten sich auf baldige Rückkehr ins Herkunftsland oder auf einen sozialen Aufstieg, was einem Weiterzug in den Berliner Westen entsprach. So entstand im Bezirk eine hohe Mobilität – ein Grund dafür, dass sich kein an den Ort gebundenes Traditionsbewusstsein entwickeln konnte. Über die Erfahrungen, die Menschen im Migrationsprozess machen, wird wenig tradiert.

Auch im Kreuzberg-Museum war wenig über die Einwanderungsgeschichte seit dem Anwerbeabkommen mit der Türkei 1961 und die Erfahrungen der Migranten bekannt. So wurde sie erst zum Gegenstand seiner Forschungen, Sammelkonzeption und Ausstellungstätigkeit, als die Einwanderer(kinder) selbst die fehlende Präsenz ihrer Geschichte im Stadtteilmuseum bemängelten. Bei der Vorbereitung der von 2000 bis 2002 gezeigten und in dieser Zeit kontinuierlich erweiterten Ausstellung „Wir waren die ersten – Türkiye‘ den Berlin‘ e“ zum vierzigjährigen Jubiläum der türkischen Einwanderung nach Kreuzberg war das Museumsteam stark auf die Mitwirkung der „Erlebnisgeneration“ angewiesen. Schon deshalb musste ein Prozess der Zusammenarbeit zwischen Museumsfachleuten und Migranten bzw. deren Nachfahren organisiert werden: Ehemalige „Gastarbeiter“, die in den 1960er Jah-

⁹ Vgl. V. Groß (Anm. 5).

¹⁰ Ralph Rugoff, Der Nintendo-Holocaust und die Macht des Rührenden, in: Michael Fehr (Hrsg.), open

box. Künstlerische und wissenschaftliche Reflektionen des Museumsbegriffs, Köln 1998, S. 325.

¹¹ H. Feidel-Mertz/W.-H. von Wolzogen (Anm. 4), S. 56.

ren im Rahmen der Anwerbeabkommen in die Bundesrepublik und nach West-Berlin gelangten, heute entweder dauerhaft hier leben, „pendeln“ oder zurückgekehrt sind, also die Angehörigen der „ersten Generation“, waren bei diesem Ausstellungsprojekt nicht nur Interviewpartner, sondern auch Leihgeber von Exponaten und teilweise auch selbst Ausstellungsproduzenten. Gespräche mit ihnen lösten bei den Interviewern und später beim Publikum zahlreiche „Aha-Effekte“ aus, beseitigten Missverständnisse und trugen zur Korrektur des häufig lücken- und fehlerhaften Alltagswissens über die Gründe und den Verlauf der Migration bei. Die exemplarische Vorstellung ihrer Biographien, die konsequente Zweisprachigkeit der Ausstellung und der intergenerationelle Vergleich machten die Erfahrungen mit Kulturwechsel nachvollziehbar.

Das verbreitete Klischee, die ersten Gastarbeiter seien in der Regel männlich gewesen, hätten über keine qualifizierte Allgemein- und Berufsausbildung verfügt, aufgrund von Armut und Arbeitslosigkeit ihr Land verlassen und stammten aus ländlichen Regionen wie Anatolien, konnte schon nach wenigen Interviews revidiert werden. Die vom Konzern Telefunken angeworbenen türkischen Frauen hatten beispielsweise nichts gemein mit Klischeevorstellungen von „der türkischen Frau“, wie sie heute kolportiert werden, wie ihre Erinnerungsfotos belegen. Die jungen Frauen, die in den 1960er Jahren kamen, waren urban orientiert und säkular eingestellt. Sie kleideten sich nach der damaligen Mini-Mode und verbanden ihren Wunsch nach Gelderwerb mit der Absicht, die Welt kennen zu lernen. Nach islamischer Vorschrift in lange Mäntel und Kopftücher gekleidete Frauen waren damals in der Minderheit – sie gehören meist zur Gruppe der so genannten „Heiratsmigrantinnen“, die nach dem Anwerbestopp 1973 in die Bundesrepublik kamen und andere Bildungsvoraussetzungen und gesellschaftliche Orientierungen mitbrachten. Sie wurden in Deutschland häufig nicht in den Arbeitsprozess eingegliedert und knüpften entsprechend selten Kontakte zur Mehrheitsgesellschaft. Die Erfahrungen dieser Zeitzeuginnen wurden ebenfalls dokumentiert, sollte doch deren „Schatten-Dasein“ in der historischen Darstellung nicht noch einmal reproduziert werden.

Eine tragende Rolle bei der Vorbereitung des Ausstellungsprojektes zur Migrationsgeschichte fiel der „zweiten Generation“ zu, den hier geborenen oder als Kinder und Jugendliche nach Deutschland gekommenen heute Zwanzig- bis Vierzigjährigen. Als Moderatoren und „Türöffner“ schlugen sie Brücken zwischen unterschiedlichen Temperamenten, Vorverständnissen und Herangehensweisen in multikulturellen Projekten, können sie doch im wörtlichen wie übertragenen Sinne „Übersetzungshilfen“ anbieten, für Vertrauen werben und Missverständnisse ausräumen. Die Begrenzung und Zuspitzung der Ausstellung „Wir waren die ersten“ auf den Zeitraum Anfang der 1960er bis etwa Anfang der 1980er Jahre schloss die interkulturellen Erfahrungen dieser Generation jedoch zunächst aus bzw. beschränkte sie auf ihre Erinnerungen als in der Türkei bei Verwandten und Bekannten „für ein Jahr“ zurückgelassenen Kinder, die Tonkassetten mit sehnächtigen Gedichten und Grüßen besprechen und an ihre Eltern schicken durften. Die konzeptionell bedingte zeitliche Eingrenzung des Ausstellungsthemas forderte Kritik heraus und trug der Ausstellung vereinzelt sogar den Vorwurf ein, mehr zu verklären als zu erklären („Gastarbeiteridyll“) und die gegenwärtigen Herausforderungen im Zusammenleben auszublenden. Auch viele Beiträge im Besucherbuch mahnten eine „Fortsetzung“ der Ausstellung an.¹²

In Erweiterung der ersten Ausstellung wurden deshalb Ende 2001 unter dem Titel „Wir sind die nächsten . . .“ die erwachsenen Kinder der „Ersten“ mit großen Portraitfotos, Interviewstatements und von ihnen selbst zusammengestellten biographischen Alben ins Zentrum der Ausstellung gerückt. Als besonders interessant erwies sich jetzt der „Sprachenvergleich“. Da die Ausstellung konsequent zweisprachig gestaltet war, wurden auch die „Zweiten“ angehalten, je ein Interview auf Türkisch und auf Deutsch zu

¹² So zum Beispiel: „Leider habe ich keinen persönlichen Bezug zu diesem Thema, da ich zur dritten Generation gehöre. (. . .) wie wär's mit der Geschichte der zweiten bzw. dritten Generation, die zwischen den Stühlen sitzt?! Dramatischer ausgedrückt: die Heimatlosen!“ Eintrag im Gästebuch der Ausstellung „Wir waren die ersten . . .“.

geben: Die Sprachkompetenz hatte sich in einer Generation umgekehrt. Während die Eltern nur sehr holpriges Deutsch sprechen, konnten die Kinder mehrheitlich mit ihrem Türkisch nicht überzeugen. Die fehlende Sprachkompetenz im Türkischen und der wachsende Abstand zur Kultur ihrer Eltern führten bei der zweiten und dritten Generation aber auch zunehmend zu Einbußen in der Befähigung für die Moderatorenrolle.¹³

Der Erfolg interkultureller Museumsarbeit, das zeigte auch dieses Museumsprojekt, misst sich an ihrer Prozessqualität. Nur im Verlauf des Prozesses der Zusammenarbeit konnten die Sichtweisen der Migranten auf das Thema an Bedeutung gewinnen und das Ergebnis nachhaltig prägen, dabei allerdings auch in Konflikt geraten mit den Erkenntnissen wissenschaftlicher Forschung oder den ursprünglichen Intentionen des Vorhabens. Unterschiedliche Auffassungen zur Darstellung und Interpretation des Geschichtsverlaufes waren „auszuhalten“ und als solche zu dokumentieren.¹⁴

Bei der Vorbereitung und Durchführung von partizipativen Ausstellungsprojekten ergeben sich auch besondere Anforderungen an die Strukturqualität von Museen. Nicht (nur) das gut ausgestattete Archiv, die Bibliothek, EDV usw. sind für einen erfolgreichen Verlauf entscheidend, sondern die Aufenthaltsqualität im Museum, das Vorhandensein geeigneter Treffpunkte, Gruppenarbeitsräume und Teeküchen. Da Museen solche Qualitäten in der Regel nicht aufweisen, bietet sich eine Zusammenarbeit mit Nachbarschaftszentren oder Kulturläden an. Auch aus Gründen der Verantwortung für die eingegangenen sozialen Beziehungen – gerade wenn es um die Aufarbeitung von Biographien mit Betroffenen geht – ist eine Rückkoppelung mit sozialpädagogischen Einrichtungen unbedingt zu empfehlen. Manche Interviewpartner mussten sich zum

Beispiel im Rückblick auf ihr Leben eingestehen, dass die Aufrechterhaltung (und permanente Verschiebung) der Rückkehrabsicht eine schmerzhaft Lebenslüge war.

Der soziale Faktor

Die beiden hier geschilderten Ausstellungsprojekte haben maßgeblich dazu beigetragen, dass das Kreuzberg-Museum heute ein lebendiges Stadtteilmuseum ist. Dafür sorgen nicht nur die Ausstellungsbesucher: Die eingegangenen Kooperationen führten zu einer engen Vernetzung mit weiteren Akteuren im Stadtteil. Synergieeffekte werden belegt durch zahlreiche gemeinsame Veranstaltungen, Diskussionen und Kurse, die das Museum als „Ressource“ und „Ausgangsbasis“ nutzen.¹⁵ Zusätzlich ergaben sich internationale Kooperationen, z.B. mit den Partnerstädten des Bezirks in Polen und in der Türkei. Die Deutsch-Britische Stiftung ließ sich anregen zu dem Vergleich: „Lebt es sich leichter als Türke in Berlin oder als Pakistani in Bradford?“¹⁶ Die drei fest angestellten Mitarbeiter des Museums gerieten unversehens und immer mehr in die Rolle, Prozesse, die sie selbst mit in die Wege geleitet hatten und die nun zunehmend ihre eigene Dynamik entfalteten, zu moderieren, zu koordinieren und zu steuern. Traditionelle Museumstätigkeiten wie historische Forschung, Erschließung der (inzwischen erheblich erweiterten) Sammlung und – nicht zuletzt – die Verwaltungsaufgaben kamen dabei phasenweise zu kurz. Die „Wahrnehmung des kulturellen Mandats“ im Stadtteil durch das Museum benötigt mehr personelle Ressourcen als Stadtteilmuseen in der Regel haben. Der soziale „Faktor“ erweist sich als voraussetzungsvoll und verändert das „Produkt“ Museum.

¹³ Die Interviewauszüge sind veröffentlicht auf der CD-ROM „... ein jeder nach seiner Façon? 300 Jahre Einwanderung nach Kreuzberg und Friedrichshain“, hrsg. vom Verein zur Erforschung und Darstellung der Geschichte Kreuzbergs und dem Kreuzberg-Museum, Berlin 2005.

¹⁴ Vgl. Martin Düspohl, In jeder Generation tauscht sich die Bevölkerung einmal aus. Migrationsgeschichte in der Konzeption des Kreuzberg-Museums, in: Jan Motte/Rainer Ohliger (Hrsg.), Geschichte und Gedächtnis in der Einwanderungsgesellschaft, Essen 2004.

¹⁵ So z.B. das Projekt „X-berg-Tag“, bei dem junge Kreuzberger mit Migrationshintergrund anderen Jugendlichen ihre Lebenswelt zeigen, dabei durch das Museum und in eine Moschee führen.

¹⁶ Roger Boyes/Dörte Huneke: Lebt es sich leichter als Türke in Berlin oder als Pakistani in Bradford?, London 2004, online unter: www.agf.org.uk/pubs/pdfs/1433web_de.pdf. Die Studie wurde im Juni 2004 im Rahmen einer Tagung im Kreuzberg-Museum vorgestellt, an der neben Kreuzberger Akteuren auch Vertreter der pakistanischen Community aus dem Immigrantent-Stadtteil Manningham von Bradford teilnahmen.

APuZ

Nächste Ausgabe 50/2007 · 10. Dezember 2007

Juden in Europa

Carsten L. Wilke

Die Einbürgerung der jüdischen Religion in Europa

Michael Brenner

Die jüdische Gemeinschaft in Deutschland nach 1945

Guri Schwarz

Der Wiederaufbau jüdischen Lebens in Italien

Elke-Vera Kotowski

Der Fall Dreyfus und die Folgen

Stephan Braese

Deutschsprachige Literatur und der Holocaust

Herausgegeben von
der Bundeszentrale
für politische Bildung
Adenauerallee 86
53113 Bonn.



Redaktion

Dr. Katharina Belwe
Dr. Hans-Georg Golz
(verantwortlich für diese Ausgabe)
Dr. Ludwig Watzal

Redaktionelle Mitarbeit:
Johannes Piepenbrink (Volontär)

Telefon: (0 18 88) 5 15-0
oder (02 28) 9 95 15-0

Internet

www.bpb.de/apuz
apuz@bpb.de

Druck

Frankfurter Societäts-
Druckerei GmbH,
60268 Frankfurt am Main.

Vertrieb und Leserservice

- Nachbestellungen der Zeitschrift
Aus Politik und Zeitgeschichte
- Abonnementsbestellungen der
Wochenzeitung einschließlich
APuZ zum Preis von Euro 19,15
halbjährlich, Jahresvorzugspreis
Euro 34,90 einschließlich
Mehrwertsteuer; Kündigung
drei Wochen vor Ablauf
des Berechnungszeitraumes

Vertriebsabteilung der
Wochenzeitung **Das Parlament**
Frankenallee 71–81,
60327 Frankfurt am Main.
Telefon (0 69) 75 01-42 53
Telefax (0 69) 75 01-45 02
parlament@fsd.de

Die Veröffentlichungen
in *Aus Politik und Zeitgeschichte*
stellen keine Meinungsäußerung
der Herausgeberin dar; sie dienen
der Unterrichtung und Urteilsbildung.

Für Unterrichtszwecke dürfen
Kopien in Klassensatzstärke herge-
stellt werden.

ISSN 0479-611 X

Peter Weibel

3-6 Das Museum im Zeitalter von Web 2.0

Der Kunsthandel findet inzwischen außerhalb der Museen statt. Ihre heutige Aufgabe besteht daher darin, jene Kunst zu fördern, um die sich Markt und Medien nicht kümmern. Das Web 2.0 könnte dabei hilfreich sein, denn es ermöglicht, dass der Besucher zum Kurator wird.

Aleida Assmann

6-13 Konstruktion von Geschichte im Museum

Ausgehend von Beispielen aus den Jahren 1977 und 2006 wird gezeigt, dass historische Ausstellungen nicht nur ein Spiegel wachsenden gesellschaftlichen Geschichtsinteresses sind, sondern auch ein wirksames Mittel der Modellierung dieses Interesses in einem sich verändernden geschichtspolitischen Rahmen.

Günther R. Mittler

13-20 Neue Museen – neue Geschichte?

Sinn und Zweck der jüngsten in Deutschland betriebenen Erinnerungspolitik zeigt sich deutlich in den Konzeptionen für historische Ausstellungen und Gedenkstätten. Ein staatlich verordnetes Geschichtsbild stößt jedoch auf die regulierenden Kräfte der pluralistischen Demokratie.

Anja Dauschek

20-26 Management als Museumsaufgabe

Museen in Deutschland begannen Fragen des Managements Anfang der 1990er aufgrund der öffentlichen Finanzkrise zu diskutieren. Heute ist Management als Steuerungsaufgabe selbstverständlicher Aspekt der Museumsarbeit. Diskussionsverlauf und Ansätze des Museumsmanagements werden vorgestellt.

Michael Franz

27-32 Museen, Beutekunst und NS-Raubkunst

Sobald die oftmals emotional geführte Diskussion um NS-Raubkunst und Beutekunst versachlicht wird, ist erkennbar, dass Dokumentation und Transparenz die Voraussetzungen für einen souveränen Umgang der Museen mit diesen sensiblen Themen sind.

Martin Düspohl

33-38 Das Museum als sozialer Faktor

Gerade in den großstädtischen „Problemquartieren“ können sich Stadtteil Museen als wertvoller integrativer Faktor etablieren. Exemplarisch werden zwei Ausstellungsprojekte vorgestellt, durch die museums-untypische Zielgruppen als engagierte Ausstellungsmacher gewonnen wurden.