

Stefan Burmeister

Der Bauchredner und seine Puppe Archäologische Ausstellungen als ›Erzählung‹

Zusammenfassung:

Archäologische Ausstellungen sind ein eigenes Genre kulturhistorischer Vermittlung. Originale Exponate gehören zu ihrem festen Bestandteil, scheinen sie doch authentische Zeugen der Vergangenheit – und damit ein vermeintlich starkes Argument zur Untermauerung kulturhistorischer Aussagen. Exponate werden ihrer Rolle als Kronzeugen der Vergangenheit jedoch nicht gerecht. Es sind nicht die Ausstellungsstücke, die unser Bild über die Vergangenheit erzeugen, sondern das einer jeden Ausstellung unterliegende Narrativ. Keine Ausstellung kann ihm entkommen. Aus zwei Gründen ist es relevant, auch Ausstellungen unter narratologischen Aspekten zu betrachten: 1. Durch ihre Sichtbarkeit werden die unterliegenden Narrative diskursfähig; 2. Erzählungen können gezielt eingesetzt werden, um die Popularisierung von historischem Wissen – im erkenntniskritischen Sinne – zu optimieren.

Schlüsselwörter: Museum; Ausstellung; Szenografie; Authentizität; Narratologie

The Ventriloquist and his Puppet. Archaeological Exhibitions as ›Narratives‹

Abstract:

Archaeological exhibitions are a genre of cultural historic learning in its own right. In these original exhibits play an integral part, as they seem to be authentic witnesses of the past – and therefore they provide strong evidence to underline cultural historic interpretation. It will be argued, that exhibits cannot fulfill their given role as crown witness. It is not the exhibits that create our pictures of the past, but those narratives underlying the exhibitions. No archaeological exhibition can escape its narrative. For two reasons it is relevant to look at exhibitions in a narratological perspective: 1. In their visibility narratives become discursive. 2. Narratives can be used purposeful to optimize popularization of historic knowledge in a critical sense.

Keywords: Museum, exhibition; scenography; authenticity; narratology

In dem folgenden Beitrag möchte ich darlegen, dass der Archäologe seiner ›Berufung‹ als Erzähler nicht entrinnen kann. Ich werde dies am Beispiel archäologischer Ausstellungen im Museum darlegen. Die Situation archäologischer Fachwissenschaftler an

Museen ist eine Besondere, zumindest dann, wenn sie mit der öffentlichkeitswirksamen Präsentation archäologisch erschlossener Sachverhalte befasst sind. In dieser Tätigkeit nehmen sie eine Mittlerrolle ein zwischen der Fachwissenschaft und der interessierten Öffentlichkeit, die in der Regel eine Laien-Öffentlichkeit ist. Hier ist der Archäologe Experte. Anders als im fachwissenschaftlichen Diskurs existiert zwischen ihm und dem Rezipienten ein hierarchisches Gefälle, das auf seinem Expertenwissen gründet. Er hat aufgrund seiner Tätigkeit die Deutungshoheit über die Vergangenheit, und Erfahrungen aus dem Museumsalltag zeigen: Die Deutungshoheit wird ihm von den Besuchern nicht nur zugesprochen, Deutungen werden auch eingefordert. Es ist zugewiesene Aufgabe des Museumsarchäologen darzustellen, »wie es war«.

Diese Darstellung ist selbstverständlich idealisiert: es gibt auch innerhalb der Wissenschaft keinen herrschaftsfreien Diskurs, in dem gleichberechtigt über die Grundlagen des Faches reflektiert wird, *und* es gibt zunehmend den Museumsbesucher, der nicht alles »hinnimmt«, was ihm im Museum »vorgesetzt« wird. Mit der Demokratisierung des Museums und dem damit verbundenen Wandel vom »Bildungstempel« zum »Lern-« und »Erlebnisort« (Korff 2002a; Parmentier 2005, 262 ff.) sowie einem verbreiteten, öffentlich zugänglichen Bildungsangebot sieht sich die Institution Museum einem durchaus kritischen und erwartungsvollen Besucher gegenüber. Dennoch ist durch diese Gegenüberstellung die Grundkonstellation gut charakterisiert. Ausstellungen werden seitens der Öffentlichkeit durchaus als langweilig oder belanglos wahrgenommen, als in der Sache inhaltlich falsch jedoch kaum. Allein aufgrund seiner Ausbildung hat der Museumswissenschaftler dem Laien gegenüber einen kaum aufholbaren Wissensvorsprung, was ihn in die Position des Deutungsmächtigen setzt – eine inhaltliche Auseinandersetzung kann zwischen beiden in der Regel nicht auf Augenhöhe stattfinden. Dass sich der Museumsbesucher jedoch der Autorität des Ausstellungskurators durchaus entziehen kann, wird weiter unten noch zu thematisieren sein.

Aus dem skizzierten hierarchischen Verhältnis ergibt sich die grundlegende Konstellation, aus der heraus der Archäologe seine Rolle als »Erzähler« einnimmt. Ein zweiter wesentlicher Aspekt rührt aus den Exponaten selbst her. Die Präsentation von Originalen ist ein Alleinstellungsmerkmal archäologischer Museen. Es gibt heute eine Vielzahl medial unterschiedlicher Vergangenheitspräsentationen, Originale bekommt man jedoch in der Regel nur im Museum zu sehen. Erst durch den Bestand an Originalen wird einer Sammlung das Attribut »Museum« zugesprochen (Korff 2002b) und die Qualität der Originale gilt vielfach als *benchmark* für die Güte einer Ausstellung. Ohne Originale verliert eine archäologische Ausstellung scheinbar ihre Substanz. Nur so ist auch der Skandal um die »gefälschten« Terrakotta-Krieger aus Xian in einer Ausstellung des Hamburger Völkerkundemuseums 2007 zu verstehen.¹

1 Siehe z. B. http://www.welt.de/hamburg/article1458857/Die_Tonkrieger_bleiben_unter_Verschluss.html. Die Ausstellung wurde geschlossen, nachdem publik geworden war, dass es sich nicht um originale Figuren handelte; ein Betrugsverfahren wurde eingeleitet, Besucher bekamen ihr zuvor bezahltes Eintrittsgeld rückerstattet. Im strafrechtlichen Sinne handelt es sich um Betrug, da sowohl das ausstellende Museum als auch die Besucher in den Glauben versetzt wurden, Originale zu sehen. Doch werten die Kopien die Ausstellung ab? Können nicht auch sie die Faszination weitergeben, die von der Terrakotta-Armee ausgeht? Offensichtlich wird ihnen genau das abgesprochen.

Das authentische Exponat

Originalfunde sind authentisch, sie sind echt. Damit erhalten sie eine besondere Qualität; sie geben nicht vor, etwas zu sein, was sie nicht sind – sie sind das, als das sie angesehen werden, nämlich alt. Aufgrund ihres Alters sind sie – quasi als Zeitreisende – Zeitzeugen der Vergangenheit, sie repräsentieren Vergangenheit, machen diese anwesend – und damit wirklich. Deshalb ist Authentizität auch mehr als das Gütesiegel eines Echtheitszertifikats, sie enthält eine Bedeutungszuschreibung: die Erwartung, Hoffnung oder Unterstellung, dass das Original über die Vergangenheit Zeugnis geben könne. Das ist insofern erstaunlich, als eine gut gemachte Replik durch bloße Augenscheinnahme oft nicht von dem Original zu unterscheiden ist. Authentizität ist eine metaphysische Qualität.

Diese Qualität des Originals umschrieb Walter Benjamin mit dem Begriff der *Aura*. Entgegen der weitläufigen Rezeption seiner Arbeit, dehnte er dieses Konzept weit über *das* Kunstwerk aus und bezog auch »geschichtliche Gegenstände« explizit mit ein. Geschichtliche Gegenstände sind nicht nur einmalig, an ihnen vollzog sich Geschichte. Im Gegensatz zur Kopie ist ihre Echtheit »der Inbegriff alles von Ursprung her an [ihnen] Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft« (Benjamin 1963, 13). Die *Aura* des Originals definiert Benjamin als »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie auch sein mag« (ebd. 15). Reproduktionen sind im Gegenzug weder einmalig noch fern; sie sind ein Produkt der Gegenwart und vielfältig verfügbar. Sie entsagen somit der historischen Zeugenschaft, sie lassen jede Autorität vermissen. Menschen waren schon immer in der Lage zu reproduzieren; mit den technischen Möglichkeiten der Moderne gewinnt diese Fähigkeit jedoch eine neue Qualität. Das exklusive Einmalige wird zugunsten eines allgemein verfügbaren Massenphänomens zurückgedrängt – mit weitreichenden Folgen für die menschlichen Sinneswahrnehmungen wie auch für das historisch Tradierte (ebd. 13 f.).

Baudrillard spitzt diese Analyse in seiner Kritik an der Moderne weiter zu. Auch für ihn versinnbildlicht das alte Objekt die Dimension der Zeit und Dauer; im alten Objekt erkennen wir den Mythos vom Ursprung. Zwei Aspekte kommen hier zum Tragen: die Nostalgie für den Ursprung und die Versessenheit auf das Authentische. Diese Versessenheit teilen die alten Objekte mit anderen Gegenständen, denen eine besondere Bedeutung zugesprochen wird, etwa weil sie besonders exotisch sind oder sie z. B. im Besitz einer berühmten Person waren (Baudrillard 1991, 95 ff.). Die Objekte werden zum Fetisch der Selbstvergewisserung des Individuums. Wiederum bezogen auf geschichtliche Überreste folgert Baudrillard: »Das alte Objekt, sofern es sich in das Kultursystem der Gegenwart einreicht, kommt aus tiefer Vergangenheit, um die leere Dimension der Zeit in der Gegenwart anzuzeigen; die personelle Regression dagegen ist eine Bewegung von der Gegenwart in die Vergangenheit, um in diese hinein die leere Dimension des Seins zu projizieren« (ebd. 98). Diese dem modernen Menschen vielfach attestierte Leere kann erklären, was mit »Vergangenheitssucht« umschrieben wird (s. Burmeister 2005, 153 f.), und macht die Einforderung des authentischen Exponats verständlich.

Um der Bedeutung des authentischen Exponats weiter auf den Grund zu gehen, möchte ich in Erweiterung des *Aura*-Begriffs den archäologischen Originalen eine weitere Qualität zuschreiben. Die Originale haben ein *Charisma*. Nach Weber (2005, 179)

handelt es sich um eine außeralltägliche Qualität, um derentwillen etwa charismatische Personen als Führer gewertet werden. Auch die originalen Exponate nehmen die Betrachter für sich ein, und aufgrund ihrer Zeugenschaft ferner Vergangenheit wird ihnen die Fähigkeit zugesprochen, Essentielles über die Vergangenheit mitzuteilen. Doch auch sie müssen sich gleich den charismatischen Führern stets aufs Neue bewähren; kommt ein Zweifel an ihrer Echtheit auf, büßen sie ihre Autorität ein und verlieren ihren Status. Die charismatischen Exponate überzeugen einzig durch ihre Authentizität und geben dadurch ein Wahrhaftigkeitsversprechen. Doch können sie das auch einlösen?

Die Fragilität ihres Charismas wird am Beispiel der Terrakotta-Krieger deutlich. Es war nicht das eigene ›Versagen‹ der tönernen Krieger, dass man ihnen nicht mehr zutraute, das Wahrhaftigkeitsversprechen, dass sie ja selbst nie geäußert hatten, sondern das ihnen untergeschoben wurde, einzulösen. Ein externes Gutachten nahm ihnen ihren Status als Original; damit verloren sie ihre Authentizität und ihr Charisma. Dem Betrachter traten sie ihrerseits – davon völlig unberührt – genauso entgegen wie zuvor; allein ihr Publikum sah nun etwas anderes in ihnen. Über Authentizität und Charisma entscheiden somit nicht die intrinsischen ›Eigenschaften‹ des Objektes, sondern extrinsische Wertbeimessungen. Im Gegensatz zu charismatischen Personen haben charismatische Objekte keine eigenständigen Einflussmöglichkeiten auf ihre Gefolgschaft. Authentizität, wie auch das daraus resultierende Charisma, beruht auf Zuschreibungsprozessen, was Pirker und Rüdiger (2010, 21) veranlasst, wie bereits andere vor ihnen, von Authentizitätsfiktionen zu sprechen: »Authentizität [ist] stets Ergebnis gesellschaftlicher Kommunikations- und Aushandlungsprozesse«. Authentizität geht somit weniger vom Objekt als von seinem Betrachter aus.

Das ›sprechende‹ Exponat

Es ist eine gängige Rede: »Die Exponate sprechen lassen«. Doch welche Sprache sprechen Exponate? Was sagen diese? Wenn in den Museen zur Ruhe gemahnt wird, dann nicht, um den Exponaten besser lauschen zu können, sondern um den in Kontemplation versunkenen Mitbesucher nicht zu stören. Exponate sind stumm!

Wie sieht es also mit der Mitteilungsfähigkeit archäologischer Exponate aus? An der Basis jedes Exponats steht das Ding mit praktischer, aber auch symbolischer Funktion, entsprechend seiner in der Vergangenheit liegenden Gebrauchsweisen. Diese Funktionen gilt es als historische Botschaft zu entschlüsseln. Doch hier stellt sich ein grundlegendes Problem. Verwendungsweisen von Objekten sind ebenso wie deren symbolische Funktionen unauflösbar mit einer spezifischen Kultur verbunden. Die Bedeutung, die diese Objekte hier haben, ergeben sich aus dem Handlungskontext, in den sie eingebettet sind (Burmeister 2009). Ohne einen Handlungskontext sind sie bedeutungslos. Es ist eben erst der Kontext, in dem sie ihren Sinn entfalten. Wenn Roland Barthes (1988, 188) meint, dass es keine Objekte ohne *Sinn* gibt, so verweist er genau auf diesen Umstand. Da jedes Objekt, mit dem wir uns konfrontiert sehen, so alltäglich oder fremd es sein mag, kategorisiert und in das eigene kulturelle Zeichensystem eingepasst wird, bekommt es unentrinnbar seinen Sinn zugewiesen. Mit dem Untergang des

Zeichensystems verlieren die Objekte ihre Bedeutung. Diese ist dem Gegenstand eben nicht eingeschrieben und untrennbar mit ihm verbunden.

Die Interpretationsleistung des Archäologen liegt somit nicht in der Ansprache des Objektes, sondern in der Rekonstruktion des einstigen Verwendungskontextes. Sein Ziel ist die Rekonstruktion des Zeichensystems einer untergegangenen Kultur. Indem er versucht, die Botschaften dieser Objekte zu entschlüsseln, tritt er in einen große Zeiträume überspannenden Kommunikationsprozess ein.²

Den vielfachen Bedeutungswandel, den Gegenstände in ihrer ganz eigenen Geschichte von der Erstverwendung bis zur Präsentation im Museum erfahren, hat exemplarisch Krzysztof Pomian (1998, 79 ff.) beschrieben. Je nach Verwendungskontext ändert sich die Bedeutung des Objektes. Ausstellungen setzen das Objekt als Exponat in einen neuen Kontext, wodurch es eine neue Bedeutung bekommt. Hier befindet es sich meist in einem gläsernen Schutzraum. Der Betrachterblick wird auf das Objekt gelenkt, das durch seine bloße Präsenz seine Geschichte ›erzählen‹ soll, souffliert durch einen Begleittext. Der Raum selbst unterbreitet darüber hinaus weitere Botschaften: die von der Objektivität wissenschaftlicher Erkenntnis, der Faktizität des Wissens, und – da diese Ausstellungen nicht ohne Vorwissen zu rezipieren sind – von der Exklusivität dieses Wissenszuganges. Raumgestaltung und die durch Licht- und Farbmittel fokussierte Präsentation differenzieren zwischen vermeintlich Wesentlichem und Unwesentlichem und schaffen eine Atmosphäre, die Gefühle beim Besucher erzeugt, etwa das von auratischer Erhabenheit beim Anblick der schönen Nofretete.

Der Kontext, in dem ein zum Exponat transformiertes Objekt dem Betrachter entgegnet, ist ein grundlegend anderer als jener, in dem das gleiche Objekt in einer urgeschichtlichen Kultur verwendet wurde. Dieser einstige Verwendungszusammenhang lässt sich in einer Ausstellung schwerlich rekonstruieren. Selbst wenn man etwa die materiellen Überreste einer Bestattung vollständig in eine Vitrine legt, bleibt dieses Ensemble ein äußerst bruchstückhaftes Abbild jener Situation, in dem die einzelnen Objekte einst ihre Wirkung entfalteten. Die zahlreichen Filter der archäologischen Überlieferung nehmen jeder archäologischen Erkenntnis die Schärfe. Allein aufgrund unseres fragmentarischen Wissens ist es vollkommen illusorisch, Situationen derart darzustellen, dass sie die einstige Realität annähernd wirklichkeitsnah abbilden. Vollkommen ausgeblendet bleibt, dass sich solche Situationen kaum allein durch die Konstellation von Objekten beschreiben lassen, solange die soziale Figuration der an jenen Situationen beteiligten Akteure nicht ebenfalls Gegenstand der Darstellung ist.

Es ist jedoch nicht so, dass museale Präsentationen eine bloße Reduktion der Vergangenheit liefern: Sie reichern sie auch an. Die Kuratoren stellen mit ihrer Exponatenauswahl Objekte in einen Zusammenhang, der so nie bestanden hat. Weder stammen sie alle von einem Ort noch aus ein und derselben Zeit. In der Ausstellung werden die Exponate in einen neuen Zusammenhang gestellt, es werden zwischen ihnen Verbindungen und Oppositionen erzeugt, die für ihre einstigen Nutzer ohne Bedeutung

2 Von gänzlich anderer Warte aus hat Roland Posner (1984) auf die kaum zu überwindenden Hürden einer solchen Kommunikation aufmerksam gemacht: Er stellte sich der Frage, wie man Menschen auch in 10.000 Jahren auf die Gefahren atomarer Lagerstätten aufmerksam machen kann. Es gibt keinen verbindlichen Zeichencode, der dies leisten kann. Entsprechende Warnhinweise sind zwar ein gut gemeinter Versuch, »die kulturelle Überlieferung symbolisch kodierten Wissens ist jedoch eine unzuverlässige Mitteilungsbasis« (ebd. 213).

waren. Anhand dieser neu geschaffenen Bezüge erschließen sich im Idealfall für den heutigen Betrachter kulturgeschichtliche Zusammenhänge, die jedoch den spezifischen historischen Kontext der einzelnen Exponate weit übersteigen.

Dazu gesellt sich ein dritter Aspekt, der im Verhältnis von Vergangenheit und Exponat eine tragende Rolle spielt: die ureigene Erkenntnisstruktur der Prähistorischen Archäologie. An ihrer Basis steht die Analyse und Interpretation archäologisch erschlossener Funde und Befunde. Archäologische Erkenntnis entsteht nicht aus dem Singulären, das immer fremd und unverstanden bleibt, sondern aus dem Geflecht verschiedener Beobachtungen, die zueinander in Beziehung gesetzt werden. Die Differenz oder Übereinstimmung, die eine Beobachtung im Verhältnis zu anderen Beobachtungen zu erkennen gibt, bestimmt deren Position im Geflecht kultureller Bedeutungen. So erhält ein Statussymbol diese Bedeutung erst durch die bewusste Kontrastierung zu jenen Objekten, die diesen Status negieren bzw. hierzu indifferent sind. Der einzelne Fund ist folglich nur vor dem Hintergrund anderer Funde zu interpretieren. Auf dieser Ebene führt die Interpretation bereits über das einzelne Objekt hinaus; auf einer zweiten Ebene entfernt sich die archäologische Deutung noch weiter von dem ursprünglichen Fund.

Der Prähistorischen Archäologie sind Aussagen zum gesellschaftlichen Handeln des prähistorischen Menschen, das die archäologischen Quellen überhaupt erst entstehen ließ, nur eingeschränkt möglich. Da es keinen geradlinigen Bezug zwischen den einstigen Handlungen und dem archäologischen Befund bzw. dem Fundobjekt gibt, erschließen sich erstere nicht von selbst, sondern müssen rekonstruiert werden. Dafür fehlt jedoch der Prähistorischen Archäologie das notwendige methodische und theoretische Rüstzeug. Allein solche Kultur- oder Gesellschaftswissenschaften, deren Untersuchungsgegenstand der eigenen Anschauung zugänglich ist, helfen hier weiter. Sie alleine erlauben die systematische Erforschung menschlicher Verhaltensweisen und kultureller Äußerungen, und nur sie informieren auf einer wissenschaftlich begründeten Basis über die Bereiche, die uns über die archäologische Überlieferung nicht erschließbar sind. Ohne etwa ethnologisch oder soziologisch inspirierte Konzepte ist es der Prähistorischen Archäologie kaum möglich, die urgeschichtliche Vergangenheit jenseits bloßer Objekterkundung kulturwissenschaftlich zu erforschen.

Archäologische Erkenntnis transzendiert zwangsläufig in hohem Maße das Objekt – allein aus der Objektbetrachtung lässt sich nur eine deutlich reduzierte Erkenntnis gewinnen. Was uns etwa in archäologischen Ausstellungen als Wissen entgegen tritt, sind Interpretationen, die auf einer Fülle an Beobachtungen basieren, die die Aussage der einzelnen Exponate bei Weitem übersteigen. Archäologische Ausstellungen sind in hohem Maße voraussetzungsgeladen. Das präsentierte Exponat mag die vermittelten Botschaften ausgezeichnet illustrieren, meist käme die Aussage jedoch auch ohne die Zurschaustellung der Objekte aus.

Entwickeln wir das obige Bild der ›Beredtheit‹ von Exponaten weiter, so können wir sagen: Die Exponate sind gleich der Puppe des Bauchredners, zu keiner eigenen Sprache fähig. Diese erzeugt die Illusion einer Rede. Gesprochen wird in der Tat, doch nicht von der Puppe, die vorgibt zu sprechen, sondern von ihrem ›Herrn‹, der als Sprecher unerkannt bleibt und ihr aus dem Bauch heraus die Worte in den Mund legt. Kaum anders ist es in einer Ausstellung. Es ist nicht das Exponat, das seine Zeugenaussage

zur Vergangenheit macht, sondern der Kurator, der durch Auswahl und Anordnung der Exponate sowie die Begleittexte Aussagen trifft, die bestenfalls durch die Exponate stumm nickend bestätigt werden, jedoch nicht unmittelbar aus ihnen abgeleitet sind.

Doch auch der Besucher wird zum ›Sprecher‹. Da er meist kein Fachwissenschaftler ist, versucht er Ausstellungstexte und -exponate in seinen Wissenshorizont einzupassen; je nach Vorwissen gelingt das mehr oder weniger gut. Fragt man Besucher nach ihren Deutungen, so erhält man meist eine bunte Mischung verschiedenster Wissensbausteine, wobei Versatzstücke aus dem populären Wissenskanon sich am nachhaltigsten durchsetzen – man muss sagen, dem Exponat »aus dem Bauch heraus« zugesprochen werden. Und hiervon sind auch die wissenschaftlichen Deutungsangebote kaum frei: Auch sie werden in erheblichem Maße durch die gesellschaftlichen Bedingungen geformt, nicht nur durch die äußeren Bedingungen der beobachteten Phänomene. Und natürlich ist auch der wissenschaftliche Erklärungstext in jedem Falle eine Entmündigung des Objekts. Kurzum: Ein Exponat kann seiner Deutung nicht entrinnen, es wird vielstimmig zum Sprechen gebracht.

Entmündigung ist das Schicksal des Exponats. Im Gegenzuge nimmt der Kurator – und das ist im Wesentlichen eine Grundbedingung archäologischer Ausstellungen – eine, aber, wie unten noch zu zeigen ist, nicht *die* tragende Sprechrolle ein. Hierin ist keine Abkehr vom Objekt zu sehen, das weiterhin seine zentrale Bedeutung in archäologischen Ausstellungen hat. Das Exponat ist von der Bürde seiner Kronzeugenschaft befreit worden, der es zu keiner Zeit gerecht werden konnte. In dem Augenblick, wo man dem eigentlichen Sprecher seine Rolle zuerkennt, ergeben sich nicht nur neue Chancen der Geschichtsvermittlung, sondern auch überhaupt erst die Möglichkeit, den unausweichlich subjektiven Anteil der Geschichtserzählung zu reflektieren.

Raumbilder – ein Fallbeispiel

Ich möchte im Folgenden an einem konkreten Beispiel erläutern, wie mit der szenografischen Präsentation von Exponaten Geschichte auf eine Weise dargestellt wird, die dem Besucher neue Erkenntnismöglichkeiten erschließt. Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist die Sonderausstellung KONFLIKT, die zum Anlass des Varus-Jahres 2009 im *Museum und Park Kalkriese* präsentiert wurde.

Im Jahre 9 n. Chr. wurden drei römische Legionen im legendären Teutoburger Wald vernichtend von Germanen geschlagen. 2000 Jahre später wurde an drei Ausstellungsorten, in Haltern am See, Kalkriese und Detmold, die alle unmittelbar mit dem historischen Ereignis verbunden sind, ein Triptychon aufgeklappt: »IMPERIUM KONFLIKT MYTHOS. 2000 Jahre Varusschlacht« – drei eigene Ausstellungen, die das historische Ereignis aus verschiedenen Blickwinkeln und mit unterschiedlichen Aspekten seiner historischen Wirkmächtigkeit gezeigt haben.

Die Sonderausstellung KONFLIKT als ein Teil der Ausstellungskooperation griff weit über das historische Ereignis des Jahres 9 n. Chr. hinaus und spannte den Bogen bis ins 5./6. Jahrhundert n. Chr. Im 5. Jahrhundert ging das Weströmische Reich unter und germanische Könige traten das politische Erbe des einstigen Weltreiches an. Sie gründeten ihre Königreiche auf ehemals römischem Territorium und begannen das

europäische Mittelalter zu gestalten. Kriegerische Konflikte waren ein essenzieller Bestandteil dieser historischen Prozesse, die den Zeitenwechsel einleiteten. Letztlich waren es germanische Kriegerverbände, die immer wieder die bewaffneten Auseinandersetzungen suchten, selbst gegen den militärisch haushoch überlegenen römischen Gegner, und die die politische Landschaft im spätantiken Europa verändern sollten. Welche Rolle kriegerische Konflikte in diesen Prozessen spielten, war Gegenstand der Sonderausstellung KONFLIKT.

Raum

Das Berliner Architektenbüro neo.studio setzte das Thema der Sonderausstellung gestalterisch auf kongeniale Weise um.³ Es galt einen Raum zu schaffen, der selbst als Raumbild die Ausstellungsinhalte transportierte. Der Ausstellungsraum war ein zunächst leerer Raum, der allein durch seine längsseitigen großen Fensterfronten einen unmittelbaren Kontakt zur Außenwelt hatte. Doch dieser wurde gekappt, indem die Wände von innen verschalt wurden, sodass kein Tageslicht von außen in den Raum drang. Der Raum war somit geschlossen, von der Außenwelt abgekoppelt. Das Innere wurde durch die Ausstellungsarchitektur in Form spitzer Keile gegliedert, die wie zwei gegenüberliegende Reihen von Sägezähnen in die Ausstellungsfläche griffen. Dadurch entstanden sechs Räume, die zum Teil ineinander verzahnt und in denen die einzelnen Themen der Ausstellung aufgefaltet waren. Die Keile erfüllten drei Zwecke:

1. Sie gliederten den Ausstellungsraum und gaben dem Besucher eine klare Wegführung vor. Durch die Erzeugung von Blickachsen bzw. Sichtsperrern gaben sie dem Raum zudem eine optische Größe, die er im leeren Zustand nicht hatte.
2. Die Keile waren zugleich Präsentationsmöbel, in denen die meisten Exponate untergebracht waren. Die Exponatvitriolen wurden in den Baukörpern unsichtbar, weswegen die gesamte Ausstellung nicht als klassische Vitrinenausstellung wahrgenommen wurde.
3. Die spitzen Formen der Keile brachten ein aggressives Moment in den Raum. Wie durch scharfe Zähne oder Waffen wurde der Raum, durch den sich der Besucher hindurch bewegte, zerschnitten. Die an den spitzen Enden angebrachten – in dem relativ dunklen Raum für die Orientierung der Besucher auch notwendigen – Leuchtdioden unterstrichen das suggestive Moment von Gefahr.

Die farbliche Gestaltung betonte die aggressive Atmosphäre: Der gesamte Raum war – von der bauseitig hellen Rasterdecke abgesehen – in metallisch dunklem Grau gestrichen; der Fußboden war ebenfalls in dem gleichen dunkelgrauen Farbton gehalten. Die Keile waren teilweise mit leuchtend orangenen Farbflächen abgesetzt, was einmal mehr den spitzen Charakter der Keile unterstrich, zum anderen aber auch durch die Signalwirkung das aggressive Moment der Farbgestaltung verstärkte. Der Raum selbst war

³ Für ihre Gestaltung der Ausstellung KONFLIKT wurde neo.studio mehrfach prominent ausgezeichnet: *Red Dot Design Award* 2009 [communication design], Auszeichnung des *Art Directors Club* 2010 [Kommunikation im Raum], Nominierung für den Designpreis der Bundesrepublik Deutschland 2011.



Abb. 1: Reiche Beute: der »Barbarenschatz« von Neupotz (Foto Markus Dorf Müller).

nur schwach beleuchtet – die vorhandenen Strahler gaben vorrangig Akzentlicht auf die Exponate. Dadurch erhielt der Raum insgesamt eine düstere, bedrohliche Atmosphäre. Das aus konservatorischen Gründen auf 20° C herunter gekühlte Raumklima intensivierte sensorisch dieses Empfinden.

Der Besucher betrat einen geschlossenen Raum: Er befand sich unversehens in einer ihm nicht nur fremden, sondern auch ›feindseligen‹ Umgebung. Es war dunkel, es war kalt, es wirkte bedrohlich, es brauchte einige Zeit, sich in dem Raum zu orientieren – die Sinne waren wach! Das Thema KONFLIKT ist ein düsteres Thema, eines von Gewalt und Aggression, eines, das eine düstere Anmutung verlangt.

Stilleben

Einzelne Themen der Ausstellung wurden durch zentrale Objektinszenierungen in einem ›Bild‹ zugespitzt. Eine der herausragenden Inszenierungen war die Präsentation des sogenannten »Barbarenschatzes« von Neupotz. Hierbei handelt es sich um die Beute eines germanischen Raubzuges, die um 260 n. Chr. aus uns unbekanntem Grund im Rhein versank. Eine über 20 m³ fassende Vitrine, randvoll mit mehreren Hundert Exponaten gefüllt, zeigte auf beeindruckende Weise die vielen Wagenladungen, die die germanischen Plünderer aus den römischen Provinzen nach Hause schaffen wollten (Abb. 1). Von groben Eisenketten bis hin zum römischen Tafelsilber wurden die Beutestücke in der Vitrine in einem großen Durcheinander aufgeschichtet; selbst herausragende Kunstobjekte gingen in der Anonymität der Masse unter bzw. verloren sich im

zum Wimmelbild aufgeschichteten Haufen. Nicht das einzelne Objekt stand im Blickpunkt des Betrachters, sondern der große Haufen – auch die beutegierigen Germanen dürften, wie Details erkennen lassen, kaum anders auf ihre Beute geschaut haben. Mit dieser Inszenierung wurde ein Bild geschaffen, das aufs Beste die große Bedeutung darstellt, die die Beutezüge ins Römische Reich für die Germanen hatten. Das hier erzeugte Bild ist von einer Eindrücklichkeit, die der begleitende Ausstellungstext kaum erzeugen kann.

So auch die Inszenierung des sogenannten Kriegsbeuteopfers aus Illerup. An diesem Fundplatz in Dänemark wurden die geopfert Hinterlassenschaften von rund 500 germanischen Kriegerern gefunden. Die Erhaltungsbedingungen im Moor haben dafür gesorgt, dass die Funde sehr gut erhalten sind, selbst organische Stoffe sind meist gut konserviert. Die Stücke wurden von den siegreichen Germanen im See versenkt, zum Teil auch zuvor absichtlich unbrauchbar gemacht. Das Bild, das sich bei der archäologischen Bergung bot, war die chaotische Fundstreuung der durch die Opferhandlungen versenkten und teilweise zerstörten Objekte. In einer frei stehenden, ›fragmentierten‹ Vitrine wurde diese Fundsituation nachempfunden: Rund 600 Fundstücke aus Illerup wurden als chaotisches Durcheinander präsentiert. Die Zerstörungen, die durch das Opfer hervorgerufene Auflösung der Ordnung, in der sich der strukturierte Kriegerverband einst befand, und das Fragmentarische des archäologischen Fundkomplexes wurden auf diese Weise sinnbildlich nachvollzogen. In den umliegenden, in die Keile eingelassenen Vitrinen war diese Ordnung wieder hergestellt: Ergebnisse der langjährigen archäologischen Forschungen wurden präsentiert. Der in dem scheinbar amorphen Befund repräsentierte Kriegerverband war hierarchisch organisiert und von einer zentralen Instanz ausgestattet worden. Im Detail dargestellt wurden idealtypische Rangausstattungen sowie ein – beinahe – homogener ›Lanzenwald‹, der die Idee der zentralen Rüstkammer versinnbildlichte. Die Präsentation der Funde von Illerup spielte mit dem Kontrast von Chaos und Ordnung: den beiden Facetten der Kriegsbeuteopfer.

Der Brunnenfund von Regensburg-Harting war die zentrale Installation im Kapitel »Gewalt«. Die frei stehende Vitrine, in der Funde aus einem der Brunnen des römischen Landgutes präsentiert wurden, war den äußeren Maßen des originalen Brunnens nachempfunden. In ihr lag das, was Germanen im Zuge ihrer Opferhandlungen in den Brunnen geworfen hatten: Hausrat, Arbeitsgeräte, Haustiere, *Menschenteile*. Das Grauen, das die Bewohner des Landguts erlitten haben, ist kaum nachzuvollziehen; unvorstellbar ist das, was die Germanen mit ihnen gemacht hatten. Wie soll man das Leid darstellen, ohne zu sehr in anatomische Beschreibungen oder in reißerische Rekonstruktionen zu verfallen? Beides würde letztlich auch nur bizarre Eigenarten germanischer Opferrituale ausschlichten. Gegenüber dem Brunnen befanden sich an der Wand die Schädel eines Mannes und einer Frau – beide schwer gezeichnet durch die erlittenen Gewalttaten. Sie traten dem Besucher auf Augenhöhe entgegen – man sah sich an (Abb. 2). Sie sind nicht mehr Exponat, das man aus der Distanz betrachtet, sondern ein menschliches Gegenüber, das von seinem unbeschreiblichen Leid ›berichtet‹.



Abb. 2: Konfrontation: die Toten von Regensburg-Harting (Foto Moritz Schneider).

Germanenprojektionen

Die Ausstellung KONFLIKT zog ihre Überzeugungskraft aus den Exponaten und der Gestaltung. All die gezeigten archäologischen Hinterlassenschaften gehen letztlich auf menschliche Aktivitäten zurück, die als solche kaum sichtbar sind – der Mensch ist von der Bildfläche verschwunden. Ihn galt es wieder in die Ausstellung zurückzuholen.

Dies gelang mit einer Reihe von Filmprojektionen. Mit professionellen Germanendarstellern wurden vier Filmszenen gedreht, die jeweils eine spezifische Handlungssituation darstellten:

1. Vorbereitung auf den Kampf: Ein germanischer Krieger schleift sein Schwert, seine Familie schaut zu.
2. Kampf: Der Krieger im Zweikampf mit einem anderen Krieger.
3. Beuteteilung: Der Krieger steht vor einem großen Haufen Beute und verteilt diese an seine Gefolgsleute.
4. Auf dem Thron: Der Krieger sitzt würdevoll als König auf dem Thron, umgeben von seinen Gefolgsleuten.

Die Szenen waren in ruhiger Bewegung gedreht und sind in einer Endlosschleife als fortlaufende Bewegung gezeigt worden. Die Aufnahmen wurden in einer weißen Hohlkehle gemacht, die Filmprojektionen im Negativbild gezeigt: was hell war, wurde dunkel und umgekehrt. Dadurch bewegten sich die Darsteller in der Ausstellung als ›Lichtschatten‹ frei auf der dunklen Wand, die die Projektionsfläche bildete (Abb. 3).

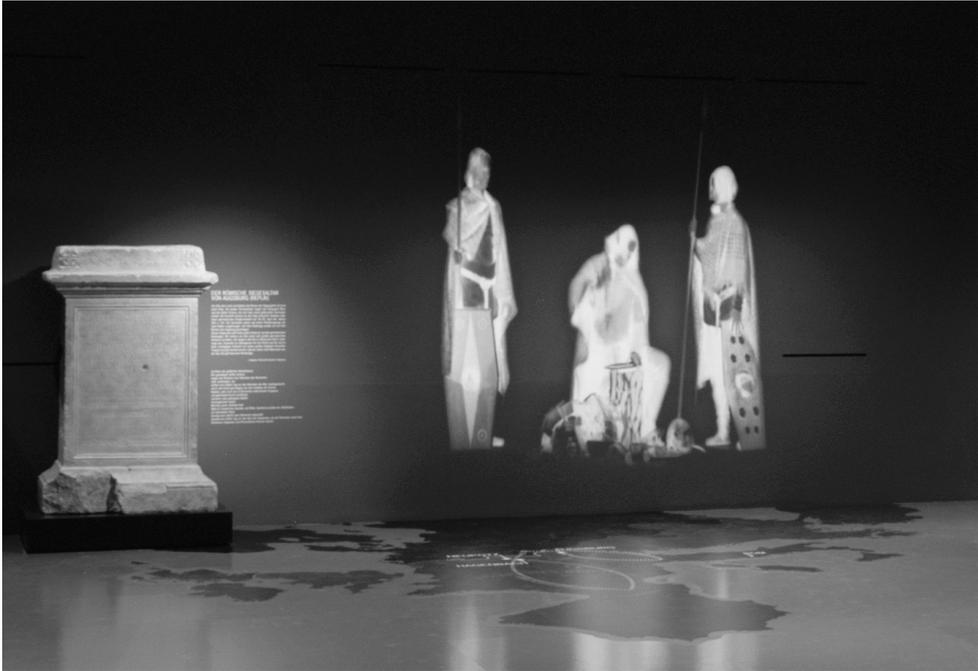


Abb. 3: Projektion: Teilung der erbeuteten Silberteller (Foto Markus Dorf Müller).

Die Germanendarsteller hatten alle originalgetreue Ausstattungen, die in dieser Darstellungsweise jedoch kaum mehr als solche zu identifizieren waren. Die verfremdete Darstellung der Akteure führte also zu einer abstrakten Darstellung. Die Akteure bewegten sich in ihren Handlungen deutlich im Raum, sie entzogen sich aber einem visualisierten Germanenbild. Gängige Germanenklischees wurden innerhalb des Ausstellungsrundganges dekonstruiert und zurückgewiesen. Der Besucher sollte nun jedoch nicht mit einem neuen, geläuterten Stereotyp aus der Ausstellung entlassen werden. Die abstrahierten, entpersonalisierten Figuren erlaubten die individuelle Ausgestaltung durch den einzelnen Besucher, sie weckten Assoziationen, aber sie entzogen sich auch einem verbindlichen Bild.

Mit den Filmszenen kam zudem eine weitere Erzählebene in die Ausstellung. Durch das wissenschaftliche Konzept wurden die in den Blick genommenen vielschichtigen historischen Prozesse, die sich aus einer unendlichen Zahl einzelner Ereignisse zusammensetzen, aufgebrochen und auf Einzelaspekte, einzelne Begebenheiten und allgemeine strukturbildende Momente verkürzt. Die Filmszenen griffen den Erzählfaden der Ausstellung auf und verdichteten die Geschichte nochmals.

Die Projektionen waren ein wunderbares Mittel, die Ausstellung zu ›beleben‹ und dem Besucher einen stillen Akteur als Wegbegleiter an die Seite zu stellen: Der Akteur repräsentierte eine individuelle Geschichte, erlaubte es dem Besucher aber nicht, ihn aus der Ausstellung heraus mitzunehmen.

Bilderwelt

Die Neurobiologie zeigt, dass von allen Sinnessystemen das visuelle weitaus den meisten Platz im Gehirn beansprucht; dem Gesichtssinn kommt die größte Bedeutung zu, die Welt um uns herum zu erfassen (Singer 2004). Wir erschließen uns die Welt in Bildern, wir alle denken und sprechen in Bildern. Wissen wird in gedanklichen Bildern abgespeichert und wieder abgerufen – und erst dann in Worte lautsprachlich übersetzt. Die US-amerikanische Autorin Susan Sontag stellte dazu fest (zitiert nach Burda 2004, 10): »Das Gedächtnis ist ein Standbild«! Wenn Bilder für unsere Sicht auf die Welt eine derartig zentrale Bedeutung haben, so sollte man ihnen auch bewusst mehr Raum geben und sie gezielt zur Wissensvermittlung einsetzen. Die textliche Wissensvermittlung ist die deutlich ineffektivere Methode. Vergewöhnlichen wir uns, welcher kleiner Teil des Gelesenen nur memoriert wird – und umso weniger man das Gelesene aufgrund seiner Vorbildung in seinen Wissenshorizont einfügen kann, umso weniger wird memoriert.

Die Erzeugung von Bildern ist ein starkes didaktisches Mittel. Bilder reichen vielleicht in ihrer Informationsdichte nicht an einen Text heran, hinsichtlich Erinnerungswert und dem Potenzial, einen spezifischen Sachverhalt besser darzustellen – wer denkt hier nicht sofort an Modellzeichnungen –, können sie den Text jedoch deutlich übertreffen.

Ist es nicht die hohe Kunst der Gestaltung – einer bildnerischen Szenografie –, solche Bilder zu erzeugen, die einen besonderen thematischen Aspekt veranschaulichen und bei dem Betrachter einen nachhaltigen Verstehensprozess auslösen? Diesen Verstehensprozess beim Besucher auszulösen, ist zwar auch das Ziel eines jeden Ausstellungskurators. Die Möglichkeiten, die er durch die Auswahl der Exponate und seine begleitenden Texte hat, sind dagegen allerdings begrenzt.

Sicherlich übertreffen die inszenierten Exponate jedes andere Medium in ihrer Möglichkeit, beim Betrachter gedankliche Bilder hervorzurufen. Die Exponate sind eben nicht nur Hinterlassenschaften vergangener Kulturen, sondern als Bedeutungsträger selbst Medien, die eine Vielzahl an Deutungen ermöglichen. Insofern die Bedeutung eines Objektes, wie oben bereits dargestellt, im Kontext seiner Verwendung entsteht, sind vor allem zwei klar zu unterscheidende Kontexte relevant: der Kontext der Objektverwendung innerhalb der einstigen, inzwischen untergegangenen Kultur und der Kontext der heutigen Objektpräsentation im Museum. Durch den Transfer des Objektes – über mehrere Stufen – aus dem einen in den anderen Kontext macht es einen Bedeutungswandel durch. So erleben die Darstellungen von »Wolfskriegern« auf den Schwertscheiden germanischer Krieger eine Metamorphose vom Statussymbol einer Kriegerelite über den archäologischen Fund zum Exponat in einer Ausstellung. In der Ausstellung symbolisieren sie nicht mehr den gefürchteten germanischen Krieger, sondern das Geheimnis einer fremden Lebenswelt. Das Bedrohliche des Objektes und die gewaltige Bildsprache dieses Kunststils sind zum ästhetisch aufgewerteten Faszinosum eines Vergangenheitsklischees geworden.

Was wir über diese, uns fremde Kultur lernen können, ist für den westlichen Laienbetrachter kaum durch sein alltägliches Erfahrungswissen zu erschließen. Die bloße Repräsentation archäologischer Funde und die textliche Untermalung mit den üblichen Bausteinen archäologischer Kategorisierung wie Objektbeschreibung, Zeitstellung,

kulturelle Zuordnung etc. vermitteln sicher nicht die notwendige kulturelle Kompetenz, die Dingzeichen zu entziffern.

Die Exponate sind ihres ursprünglichen Kontextes beraubt, und selbst ›Rekonstruktionen‹ gelingt es eben nicht, diesen vollständig wiederherzustellen. Besonders deutlich tritt die Dekontextualisierung in reinen Exponat basierten Vitrinenausstellungen zutage. Die von den Kuratoren – notwendigerweise – getroffene Exponatauswahl bleibt einem Abbild der einstigen Wirklichkeit immer fern. Was Friedrich Schiller (1795, 31) in dem sechsten seiner Briefe »Über die ästhetische Erziehung des Menschen« formulierte: »Der abstrakte Denker hat daher gar oft ein kaltes Herz, weil der die Eindrücke zergliedert, die doch nur als ein Ganzes die Seele rühren«, ist ein kaum überwindbares Manko kulturgeschichtlicher Ausstellungen.

Szenografische Gestaltung hat zumindest das Potenzial einer – teilweisen – Überwindung der beschriebenen Probleme. Mit gestalterischen Mitteln lassen sich Bilder erzeugen, die sich, wenn auch nicht »dem Ganzen«, so doch wesentlichen seiner Teile annähern. Aus dem Strom der historischen Ereignisse werden einzelne Situationen herausgegriffen und zu einem Sinnbild verdichtet. Diese sind zwar genuin fiktiv – wie jede Präsentation im kulturgeschichtlichen Museum fiktiv ist –; was sie abbilden, ist nicht das im Ranke'schen Sinne »wie es einst war«, was sie abbilden ist: das Mögliche.

Lange bevor Germanen von der antiken Welt wahrgenommen wurden, hat Aristoteles in seiner *Poetik* auf diesen Umstand hingewiesen. Im 9. Kapitel seines Buches zur Dichtkunst unterscheidet er zwischen dem Geschichtsschreiber, der das einmalig wirklich Geschehene darstelle, und dem Dichter, der darstelle, was geschehen sein könnte. Der Historiker beschreibe das Singuläre, das Besondere, der Dichter dagegen das Allgemeine, das Mögliche und Wahrscheinliche – weswegen die Dichtkunst ein philosophischeres und ernsthafteres Geschäft sei als die Geschichtsschreibung.

Szenografie funktioniert in diesem Sinne. Die Inszenierungen etwa des Beutefundes von Neupotz oder des Kriegsbeuteopfers von Illerup sind keine Rekonstruktionen eines spezifischen archäologischen Befundes, sie sind vielmehr idealtypische Darstellungen eines kulturgeschichtlichen Phänomens. Nicht so wie dargestellt, ist es gewesen, aber es könnte so gewesen sein. Das gestalterisch erzeugte Stillleben bringt wesentliche und strukturbildende Momente des dargestellten Phänomens zum Ausdruck, und damit offenbart es historische ›Wahrscheinlichkeit‹ – und Sinn.

Die szenografisch erzeugten Bilder vermögen die Kluft zwischen vergangener Kultur und heutiger Erfahrungswelt zu überbrücken, indem sie das »Allgemeine« und »Mögliche« darstellen und damit dem Besucher selbst die Gelegenheit geben, den eigenen Erfahrungshorizont mit der sinnbildlichen Verdichtung eines fremden historischen Phänomens zu konfrontieren. Sie bringen gedankliche Bilder beim Betrachter hervor, die Raum für Assoziationen und kritische Reflexionen schaffen.

Nun wird man zu Recht einwenden können, dass jedwede Präsentation – auch solche, die ohne szenografische Mittel auskommt – gedankliche Bilder beim Betrachter hervorruft. In seiner inspirativen Analyse des Mediums »Ausstellung« vergleicht Werner Hanak-Lettner (2011) Ausstellungen mit dem antiken Drama und die Rolle des Ausstellungskurators mit dem Chorführer des griechischen Dramas. Gleich dem *koryphaios* liefert der Kurator – aus dem Off – notwendige Hintergrundinformationen, kommentiert das Geschehen und versucht so, das Verstehen des Publikums zu lenken.

Obwohl sie beide im wörtlichen wie übertragenen Sinne Koryphäen innerhalb des Geschehens sind, sind sie von brüchiger Autorität. Das Publikum geht meist eigene Wege, sich den dargebotenen Stoff zu erschließen und diesem Sinn einzuhauchen. Der Kurator kann Deutungsangebote machen, den Besucher gedanklich teilweise lenken und die Vorzeichen der Begegnung des Besuchers mit den Dingen definieren. Letztlich hat er aber den Ausstellungsbesucher nicht unter Kontrolle (ebd. 136; 226). Hanak-Lettner spricht deshalb von der mächtigen Machtlosigkeit des Kurators. Die alltägliche Erfahrung im Ausstellungsbetrieb lehrt einen, dem nicht zu widersprechen. Für den Besucher, der in der Mehrzahl eben kein Fachwissenschaftler ist, ist der Grat zwischen Verstehen und Missverstehen im Sinne der Intention des Kurators mitunter sehr schmal. Die erzählerische Qualität der erzeugten Raumbilder kann darüber entscheiden, auf welcher Seite des Grats er die Ausstellung verlässt.

Die Ausstellung als ›Erzählung‹

Eine Ausstellung ist jedoch nicht auf die szenografisch erzeugten Momentaufnahmen, auf die Standbilder, zu reduzieren. Die einzelnen Präsentationen, und das gilt ebenso für die klassische Vitrinenausstellung mit den sie begleitenden Texten und Grafiken, erzeugen eine Folge von Bildern, die mehr ist als die Summe der einzelnen Bilder. Durch die Bildfolge werden verschiedene Aspekte eines Themas beleuchtet, verschiedene Themen kontrastierend oder ergänzend nebeneinander gestellt, Varianten und Veränderungen aufgezeigt; auf diese Weise wird das Einzelne wie auch das Gesamte einem historischen Kontext zugewiesen. Erst durch ihre Kontextualisierung erhalten die einzelnen Präsentationen ihren Sinn. Der »Sinn« stellt sich jedoch noch nicht ein über die bloße Aneinanderreihung verschiedener Präsentationen, oder allgemein ausgedrückt: von Sachverhalten. Auch hier gilt, was der Historiker Hayden White (1990, 15) mit Bezug auf historische Ereignisse betont, dass es nicht ausreicht, diese nur im chronologischen Rahmen ihres ursprünglichen Erscheinens zu registrieren, sondern sie auch erzählt werden müssen, »das heißt, es muß gezeigt werden, daß sie eine Struktur, eine Sinnordnung besitzen, über die sie als bloße Aufeinanderfolge nicht verfügen«. In ähnlicher Weise formuliert der Historiker Jörn Rüsen (2008, 35): Der »Sinn« einer Geschichte »besteht in einer gelungenen Synthese von Erfahrungs- und Bedeutungsgehalten, und diese Synthese wird im Prozeß des Erzählens realisiert«.

Es sind vor allem White und Rüsen, die den narrativen Charakter von Historiographie hervorheben. White (1986a, 146) nimmt hier eine radikale Position ein, indem er die Grenze zwischen Fiktion und Historiographie aufhebt, was bereits im Titel zweier Aufsätze: »Die Fiktionen der Darstellung des Faktischen« (White 1986a) bzw. »Der historische Text als literarisches Kunstwerk« (White 1986b) deutlich anklingt. Der Historiker liest nicht einfach die historischen Quellen aus und kommt hierüber zu seinen Schlüssen. Er muss notwendigerweise sein Untersuchungsfeld vorstrukturieren, »als Gegenstand der geistigen Wahrnehmung konstituieren«; Erscheinungen werden sprachlich klassifiziert und zueinander ins Verhältnis gesetzt – und was überhaupt erst als erklärenswert erachtet wird, resultiert aus diesem Ordnungssystem. Die Dechiffrierung historischer Quellen ist eine Transformation des Geschichtlichen in die Sprache des

Historikers – nicht die der Quellen. In seiner Sprache versucht der Historiker, den historischen Sachverhalt Sinn einzuhauchen, indem er sie gemäß seiner Ordnung Erzählstrukturen und Argumentationsweisen unterwirft und in verbale Modelle überführt. Jede Phase historischer Schilderung ist nach White unvermeidlich ein poetischer Akt (White 1991, 49 f.).

Es ist eine Grundfrage der Geschichtswissenschaft, wie Fakten sich zu Interpretationen, historische Ereignisse sich zu ihren Darstellungen verhalten (s. Lorenz 1997, 17 ff.). Hier ist zwischen der Ebene der Wirklichkeit und der Ebene ihrer sprachlichen Repräsentation zu unterscheiden. Es mag auf den ersten Blick zwar trivial erscheinen, entscheidend ist es aber doch, wenn wir über *Geschichte* als vergangene Ereignisse und Sachverhalte sowie über *Geschichte* als deren Schilderung reden. Wie Lorenz ausführt, wird »Wirklichkeit niemals direkt wahrgenommen, sondern [wird] immer über die Sprache, über Begriffe strukturiert. ... Die Registrierung einer Tatsache besteht also *nicht* aus *zwei* getrennten Handlungen – zuerst der Beobachtung eines Phänomens und anschließend der Verbalisierung dieser Beobachtung – sondern aus *einer* einzigen Handlung« (ebd. 30).

Geschichtsdarstellungen sind verbale Modelle, die *wirklichkeitsadäquat* (ebd. 185) sein sollen, als sprachliche Repräsentationen jedoch bestenfalls in einem Ähnlichkeitsverhältnis zur Vergangenheit stehen, auf die sie referentiell verweisen. Wenn White (1986b, 136 f.) allerdings mit Verweis auf Peirce hier ein ikonisches Zeichenverhältnis postuliert, so ist dem zu widersprechen, da das wesentliche Merkmal einer formalen Ähnlichkeit zwischen Ikon und Referenten, also dem, wofür es steht, fehlt. Angemessener ist seine Charakterisierung von historischer Erzählung als »fortgesetzter Metapher« (ebd. 141).

Als sprachlich gefasste Modelle unterliegen Geschichtsdarstellungen einer narrativen Struktur, die sich über rhetorische Figuren und Erzählmodi konstituiert. White (1991) und Rösen (1982) haben jeweils verschiedene Typen des historischen Erzählens herausgearbeitet – eine vereinfachte Darstellung verschiedener Erzählmodi gibt Groebner (2008, 124 f.). Auch wenn Kontroversen darüber andauern, ob historiographische Darstellungsformen unvermeidlich poetisch sind, ist der narrative Charakter von Geschichtsdarstellungen weitgehend unstrittig.

Doch wie verhält es sich mit archäologischen Ausstellungen? Über die Exponate stellen sie eine ganz eigene ›Faktizität‹ zur Schau. Doch was bereits oben zur ›Sprechrolle‹ von Ausstellungsobjekten und hier in knappen Worten über Historiographie gesagt wurde, legt nahe, dass auch sie als Narration zu betrachten sind. Im Gegensatz zu Kunstausstellungen wollen Ausstellungen mit archäologischen/historischen Themen in der Regel den Besucher nicht seinen eigenen Gedanken und Reflexionen überlassen, sondern dessen geschichtliches Wissen und darüber sein Geschichtsbewusstsein ausbilden. In diesem Sinne geben Kuratoren Deutungsangebote und stellen Sinnbezüge her. Da sich diese, wie oben dargestellt, nicht einfach aus den zur Schau gestellten Objekten, sondern durch die über Präsentation und begleitende Medien (Text, Grafik etc.) erreichte Neukontextualisierung der Exponate ergeben, basieren eben diese Deutungsangebote und Sinnbezüge auf unterliegenden Geschichtsmodellen. Auch diese haben narrative Strukturen, die sich mit den Typen des historischen Erzählens von White und Rösen adäquat beschreiben lassen. Selbst traditionelle, rein Exponat basierte

Vitrinenausstellungen mit Handbuchcharakter («Die Kultur/Zeit der Soundso») oder mit der Anmutung bestückter Typentafeln folgen – bewusst oder stillschweigend – einem Narrativ, das sich mit Rüsen als traditionale, exemplarische, kritische oder genetische Erzählweise – oder einer Mischung von diesen – charakterisieren lässt. Die in archäologischen Ausstellungen gezeigten Originalfunde fungieren als rhetorisches Mittel: Als ›authentische‹ Haltepunkte in der Vergangenheit liefern sie die Argumente für die Wahrhaftigkeit des vermittelten Geschichtsbildes und der unterliegenden Erzählung.

Aus der Erkenntnis der narrativen Struktur von Ausstellungen ergeben sich zwei unmittelbare Konsequenzen: Zum einen werden die stillschweigenden Geschichtsbilder und die sie stützende Rhetorik sichtbar und können so ausgeleuchtet werden. Mit der Sichtbarwerdung geht auch die Diskursfähigkeit der unterliegenden Erzählung einher. Die Narratologie gibt uns das Werkzeug an die Hand, sich kritisch mit Vergangenheitsrepräsentation auseinanderzusetzen – eine Forderung, die auch jüngst wieder von Hans-Joachim Gehrke (2010) erhoben wurde.

Akzeptiert man die narrative Struktur von Ausstellungen, kann hieraus zum anderen eine Chance erwachsen, die Popularisierung von historischem Wissen zu optimieren. Dem Kurator steht mit Unterstützung von Gestaltern ein reichhaltiges Repertoire an Möglichkeiten zur Verfügung, den Ausstellungsbesucher mit historischen Sachverhalten zu konfrontieren, ihn in seiner Rezeption stärker zu leiten und ihm am Ende durch sinnliche Erfahrungen neue Erkenntniswege jenseits von Vergangenheitsklischees zu eröffnen.

Literatur

- Aristoteles 1976: Poetik. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von M. Fuhrmann. München: Heimeran 1976.
- Barthes 1988: R. Barthes, Das semiologische Abenteuer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988. [Erstveröff.: *L'aventure sémiologique*. Paris: Éditions du Seuil 1985].
- Baudrillard 1991: J. Baudrillard, Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen. Frankfurt a. M. u. a.: Campus 1991. [Erstveröff.: *Le système des objets*. Paris: Gallimard 1968].
- Benjamin 1963: W. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1963. [Erstveröff. (gekürzte Fassung): *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Zeitschr. Sozialforsch. 5, 1936, 40–68].
- Burda 2004: H. Burda, »Iconic turn weitergedreht« – Die neue Macht der Bilder. In: Ch. Maar/H. Burda (Hrsg.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln: DuMont 2004, 9–13.
- Burmeister 2005: St. Burmeister, Die Archäologie in der Krise? – Grundfragen der Urgeschichtsforschung – 76 Jahre nach Jacob-Friesen. *Arch. Nachrbl.* 10, 2005, 151–165.
- Burmeister 2009: Ders., »Codierungen/Decodierungen«. Semiotik und die archäologische Untersuchung von Statussymbolen und Prestigegütern. In: B. Hildebrandt/C. Veit (Hrsg.), *Der Wert der Dinge – Güter im Prestigediskurs. »Formen von Prestige in Kulturen des Altertums«*, Graduiertenkolleg der DFG an der Ludwig-Maximilians-Universität München. *Münchner Stud. Alte Welt* 6. München: Utz 2009, 73–102.
- Gehrke 2010: H.-J. Gehrke, Einleitung. In: Ders./M. Sénécheau (Hrsg.), *Geschichte, Archäologie, Öffentlichkeit. Für einen neuen Dialog zwischen Wissenschaft und Medien*.

- Standpunkte aus Forschung und Praxis. Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen 4. Bielefeld: transcript 2010, 9–30.
- Groebner 2008: V. Groebner, *Das Mittelalter hört nicht auf. Über historisches Erzählen*. München: Beck 2008.
- Hanak-Lettner 2011: W. Hanak-Lettner, *Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand*. Bielefeld: transcript 2011.
- Korff 2002a: G. Korff, Zielpunkt: Neue Prächtigkeit? Notizen zur Geschichte kulturhistorischer Ausstellungen in der »alten« Bundesrepublik. In: M. Eberspächer/G. M. König/B. Tschofen (Hrsg.), *Museumsdinge. deponieren – exponieren*. Köln u. a.: Böhlau 2002, 24–48. [Erstveröff. in: A. W. Biermann (Hrsg.), *Vom Elfenbeinturm zur Fußgängerzone: Drei Jahrzehnte deutsche Museumsentwicklung. Versuch einer Bilanz und Standortbestimmung*. Opladen: Leske und Budrich 1996, 53–84].
- Korff 2002b: Ders., Zur Eigenart der Museumsdinge. In: M. Eberspächer/G. M. König/B. Tschofen (Hrsg.), *Museumsdinge. deponieren – exponieren*. Köln u. a.: Böhlau 2002, 140–145. [Erstveröff. in: R. Beier/G. Korff (Hrsg.), *Zeitzeugen. Ausgewählte Objekte aus dem Deutschen Historischen Museum*. Berlin: Deutsches Historisches Museum 1992, 277–281].
- Lorenz 1997: Ch. Lorenz, *Konstruktion der Vergangenheit. Eine Einführung in die Geschichtstheorie*. Beitr. Geschkult. 13. Köln u. a.: Böhlau 1997 [Erstveröff.: *De constructie van het verleden. Een inleiding in de theorie van de geschiedenis*. Amsterdam: Uitgeverij Boom 1987].
- Parmentier 2005: M. Parmentier, Der Bildungswert der Dinge oder: Die Chancen des Museums. *Arch. Nachrbl.* 10, 2005, 257–267.
- Pirker/Rüdiger 2010: E. U. Pirker/M. Rüdiger, Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen: Annäherungen. In: Dies./Ch. Klein/Th. Leiendecker/C. Oesterle/M. Sénécheau/M. Uike-Bormann (Hrsg.), *Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen. Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen 3*. Bielefeld: transcript 2010, 11–30.
- Pomian 1998: K. Pomian, Für eine Geschichte der Semiophoren. Anmerkungen zu den Vasen aus den Medici-Sammlungen. In: Ders., *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin: Wagenbach 1998, 73–90. [Erstveröff.: *Pour une histoire des sémiophores. À propos des vases des Medicis*. *Le Genre humain* 14, 1986, 17–36].
- Posner 1984: R. Posner, Mitteilungen an die ferne Zukunft. Hintergrund, Anlaß, Problemstellung und Resultate einer Umfrage. *Zeitschr. Semiotik* 6, 1984, 195–227.
- Rüsen 1982: J. Rüsen, Die vier Typen des historischen Erzählens. In: R. Koselleck/H. Lutz/J. Rüsen (Hrsg.), *Formen der Geschichtsschreibung*. Beitr. Historik 4. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1982, 514–605.
- Rüsen 2008: Ders., *Historisches Lernen. Grundlagen und Paradigmen*. Schwalbach/Ts.: Wochenschau Verlag 2008.
- Singer 2004: W. Singer, Das Bild in uns – Vom Bild zur Wahrnehmung. In: Ch. Maar/H. Burda (Hrsg.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln: DuMont 2004, 56–76.
- Schiller 1795: J. Ch. F. von Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen, 6. Brief. *Die Horen* 1, 1795, 25–35. Tübingen: Cotta'sche Verlagsbuchhandlung.
<www.kuehnle-online.de/literatur/schiller/horen/1795/01/02.htm>
- Weber 2005: M. Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der Verstehenden Soziologie*. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 2005. [Erstveröff.: *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der Sozialökonomik 3*. Tübingen: Mohr 1922].
- White 1986a: H. White, Die Fiktionen der Darstellung des Faktischen. In: Ders., *Auch Klio dichtete oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*. Stuttgart: Klett-Cotta 1986, 145–160.
- White 1986b: Der historische Text als literarisches Kunstwerk. In: Ders., *Auch Klio dichtete oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*. Stuttgart: Klett-Cotta 1986, 101–122.

- White 1990: Ders., Die Bedeutung von Narrativität in der Darstellung der Wirklichkeit. In: Ders., Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung. Frankfurt a. M.: Fischer 1990, 11–39 [Erstveröff.: The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation. Baltimore: John Hopkins University Press 1987].
- White 1991: Ders., Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa. Frankfurt a. M.: Fischer 1991 [Erstveröff.: Metahistory. The historical Imagination in nineteenth-Century Europe. Baltimore: John Hopkins University Press 1973].

Stefan Burmeister

Museum und Park Kalkriese, Venner Straße 69, D-49565 Bramsche-Kalkriese
burmeister@kalkriese-varusschlacht.de