

Geschichtsmuseen

Geplante, gebaute und erzählte Geschichte im Raum

Museen sind die Orte, in denen Zeit und Raum zu einer Einheit verschmolzen werden, ein Konglomerat, ja Konstrukt »geschichtskultureller Eigenzeiten«, die sukzessive seit dem Ende des 18. Jahrhunderts in einer gesellschaftlich verankerten, öffentlich wirksamen und institutionalisierten Form organisiert werden. Im Museum versammeln sich die Objekte vergangener und gegenwärtiger Kultur, werden erforscht und in Ausstellungen verhandelt. Dafür werden eigene Gebäude konzipiert und errichtet, städtebaulich situiert und in ihrem Innern dem Zweck entsprechend ausgestaltet. Museen repräsentieren Vergangenheit (nicht nur, natürlich), und sie tun dies in einem mehrfach zeit-räumlichen Arrangement. Welche Vorstellungen über historische Zeit in welchem räumlichen Umfeld von wem organisiert werden, ist Gegenstand der folgenden Überlegungen.

Mehr als 60 Millionen Menschen haben im Jahr 2019 ein im weitesten Sinne historisches Museum besucht.¹ Damit haben sie sich an einen Ort begeben, der für sich in Anspruch nimmt, Geschichte mittels eines räumlichen Arrangements von Ausstellungen zu vermitteln, und dies auf Grundlage einer vorausgegangenen Sammlungs-, Forschungs- und Interpretationsaktivität. Die Ausstellung zeigt also nicht nur Geschichte, sondern ist in sich historisch, denn zum einem wären Kenntnisstände und Erkenntnisinteressen zu einem früheren Zeitpunkt andere gewesen und sie werden es in Zukunft wohl auch sein. Gleiches gilt für das Museum als Ganzes: Es ist ein Gebäude, das zu einem bestimmten Zeitpunkt konzipiert und errichtet wurde und das sich zeit seines Bestehens als sowohl statisch wie auch veränderbar erweist. Wenn in diesem Zusammenhang von einer »musealen Eigenzeit« gesprochen werden kann, verweist dies auf die ineinander greifenden Zeitebenen der Institution und ihrer Inhalte. Es ist

¹ Zahl der Museumsbesuche in den historisch geprägten Museumssparten: ort- und regionalgeschichtliche Museen (1.889 Museen), historische und archäologische Museen (395), Schloss- und Burgmuseen (222) sowie kulturgeschichtliche Spezialmuseen (660); Gesamtzahl der Museen mit Besuchszahlenmeldung: 4.543. Angaben in Institut für Museumsforschung, Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2019 (Materialien aus dem Institut für Museumsforschung, Bd. 77), Berlin 2021, S. 42.



Abb.1: Märkisches Museum Berlin, 2010 (Foto: Andreas Ludwig)

bereits darauf hingewiesen worden, dass sich das Publikum zum Museum hinbegibt und sich vor Ort in einer räumlichen Struktur bewegt, die spezifisch auf dieses Muster persönlicher Anwesenheit hin ausgerichtet wurde. Das Museum ist – zumeist im Stadtraum – lokalisiert und oft auch durch architektonische Zeichen lokalisierbar, seine innere räumliche Anordnung strukturiert den Zugang zur in einem räumlichen Setting präsentierten Geschichte.

Museen sind damit eine spezielle Form des Einschreibens von Geschichte in den Raum mit dem Ziel, sie als Erkenntnis und Repräsentation zugleich öffentlich wirksam zu machen; sie sind Orte der Bedeutungsgenerierung durch die Darstellung(en) von Geschichte und der Geschichtlichkeit der Institution, räumlich manifest durch die Situierung des Museums im Stadtraum und der historischen Erzählung im Museumsraum. Repräsentation, Wissenschaft und Ästhetik, Zeigemodus, Darstellungswillen und Wahrnehmung vereinen sich in einem raumzeitlichen Arrangement, das mit dem Begriff »Museum« Vorstellungen von gesellschaftlicher Relevanz und kultureller Bedeutsamkeit evoziert. Museen sind Geschichte in Absicht.

In den folgenden Abschnitten wird diesem Zusammenspiel von Zeit und Raum als strukturierter Form des Historischen nachgegangen, wobei unterschiedliche Zeitdimensionen und Ortsbezüge verdeutlicht werden sollen. Nach einer kurzen Übersicht über die Entwicklung der Institution

Museum werden Zeitkonstruktionen und nachfolgend Raumkonstruktionen zur Debatte gestellt, und zwar in der Absicht, Funktionen des Historischen im öffentlichen Raum und in der Gesellschaft kenntlich zu machen.

Museum

Museen und ihre Vorläufer, die Kunst- und Wunderkammern der Früheuzeit, sind Orte des Versammelns von Dingen, die, so könnte man ganz allgemein sagen, Aufmerksamkeit erfahren. Sie entstehen durch das Zusammentragen von Objekten, denen ein Wert zugesprochen wird, sei es der Seltenheit, der Schönheit, der Fremdheit oder ihrer Wirkung. Es geht um intentionale Sammlungen,² ihre Ordnung³ und (Re-)Präsentation, wobei die Kunst- und Wunderkammern der Früheuzeit eine Form der Weltaneignung im Vitrinenformat darstellten, die sowohl von Fürstenhäusern wie im bürgerlichen Zusammenhang ausgeübt wurde.⁴ Als Proto-Museen⁵ sind sie heute Gegenstand wissenschaftlicher und öffentlicher Aufmerksamkeit für eine historische Form der örtlichen und materiellen Konzentration von Entdecken, Wundern, Sammeln und Repräsentieren.

Die sukzessive ausgeweiteten fürstlichen und bürgerlichen Sammlungen bildeten oft den Kern der Museumsbildung im 19. Jahrhundert,⁶ deren Charakteristikum die Etablierung eines eigenständigen, erkennbaren Orts war und die Öffentlichkeit als Adressat hatte. Vorbilder wie das 1759 eröffnete British Museum oder die aus dem konfisierten königlichen und kirchlichen Kunstbesitz 1793 gebildeten öffentlichen Kunstsammlungen des Louvre zeigen in ihrer Museumswerdung die beginnende Rolle des Staats (Frankreich) oder des Parlaments (Großbritannien), dem sich die deutschen Fürstenhäuser und Bundesstaaten im Verlauf des 19. Jahrhunderts sowie später die Stadtgemeinden anschlossen. Inhaltliche Zuschnitte,

² Werner Muensterberger, Sammeln. Eine unbändige Leidenschaft, Frankfurt a. M. 1999 [engl. 1994]; Manfred Sommer, Sammeln. Ein philosophischer Versuch, Frankfurt a. M. 1999.

³ Harriet Roth (Hg.), Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat »Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi« von Samuel Quiccheberg. Lateinisch – Deutsch, Berlin 2000.

⁴ Vgl. u. a. Andreas Grote (Hg.), *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800* (Berliner Schriften zur Museumskunde, Bd. 10), Opladen 1994; zu einem nicht-höfischen Beispiel vgl. Thomas Müller-Bahlke, Die Wunderkammer der Franckeschen Stiftungen, Halle (Saale) ²2012.

⁵ Krzysztof Pomian, Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 2007.

⁶ Übersichtsdarstellungen in Anke te Heesen, Theorie des Museums. Zur Einführung, Hamburg 2012; Markus Walz, Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart 2013.

Größe und Ausstattung sowie die Standortwahl für die Museen sind Folgen dieser Entwicklungen zum öffentlichen Museum.

Im 19. Jahrhundert entwickelte sich eine typologische Aufgliederung der Museen, die sich an der Komposition ihrer Sammlungen ebenso orientierte wie von der Entwicklung der Wissenschaftsdisziplinen und der jeweils antizipierten öffentlichen Funktion beeinflusst war. Kunstmuseen, Antikenmuseen, ethnographische, kunstgewerbliche und volkskundliche Museen sowie zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Technikmuseen sind Ergebnis dieser Ausdifferenzierungen.⁷ Agglomerierte Formen mit ihren heterogenen Sammlungsbeständen wie die National-, Landes- und Provinzialmuseen sowie die Stadtmuseen zeigen einen anderen Trend, den der territorialen Markierung⁸ und seiner – *grosso modo* – kulturgeschichtlichen Herkunfts-narration.⁹ Über alle typologischen Abgrenzungen hinweg war die Entwicklung der Museen im 19. Jahrhundert von zwei grundlegenden Tendenzen bestimmt: der exorbitanten Vermehrung der Sammlungen im Sinne einer positivistischen Praxis der wissensorientierten Objektkumulation sowie der Hinwendung zur Vergangenheit als historistischer Perspektive auf die Gegenwart und Interpretationspraxis.¹⁰ Geschichte wird zur gesellschaftsrelevanten Denk- und Argumentationsfigur. Die Folge war unter anderem eine nachdrückliche Vermehrung der Zahl der Museen und hatte Auswirkungen auf ihre Größe und innere Organisation sowie ihre inhaltliche, bauliche und symbolische Form als Situierung von Geschichte in der Öffentlichkeit.

Relikte dieser Museumsauffassung sind auch heute noch aufzufinden, jedoch kehrte sich die Tendenz zu Größe und historischer Bedeutsamkeit spätestens nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs um. Kunstmuseen sammelten moderne Kunst, die meisten Museen zunehmend exemplarisch statt umfassend.¹¹ Dauerausstellungen wurden seit den 1970er Jahren

⁷ Knappe Darstellungen der jeweiligen aktuellen Entwicklungen in: Bernhard Graf/Volker Rodekamp (Hg.), *Museen zwischen Qualität und Relevanz. Denkschrift zur Lage der Museen*, Berlin 2012, S. 285ff.

⁸ Karen E. Till, Verortung des Museums. Ein geo-ethnographischer Ansatz zum Verständnis der sozialen Erinnerung, in: Rosmarie Beier (Hg.), *Geschichtskultur in der Zweiten Moderne*, Frankfurt a. M./New York 2000, S. 183–206.

⁹ Vgl. Marie-Louise von Plessen (Hg.), *Die Nation und ihre Museen*, Frankfurt a. M./New York 1992; Nicole Cordier, *Deutsche Landesmuseen. Entwicklungsgeschichtliche Betrachtung eines Museumstypus*, Diss. phil., Bonn 2003; Martin Roth, *Heimatmuseum. Zur Geschichte einer deutschen Institution* (Berliner Schriften zur Museumskunde, Bd. 7), Berlin 1990.

¹⁰ Lucian Hölscher, Der Historismus als Zeitfigur, in: *KulturPoetik* 22 (2022/23), S. 66–79.

¹¹ Eine bis heute anhaltende Debatte um die museale Sammlungspraxis, vgl. Christian Kaufmann, *Raffen oder Gewichten – zwei unterschiedliche Zielsetzungen für die*

didaktisiert, Sonderausstellungen erfuhren größere Aufmerksamkeit als die zuvor verbreitete reine Präsentation von Museumsbesitz, eine Entwicklung, die als »zweites Museumszeitalter« charakterisiert wurde.¹² Seit den 1980er Jahren werden Museen Teil der Freizeitgesellschaft und der Standortkonkurrenz sowie der nationalen Repräsentanz. Dies drückte sich, nach einer Phase funktionalistisch-zurückhaltender Museumsbauten, in baulichen Solitären des Symbolischen (Jüdisches Museum Berlin) ebenso wie der Stadtentwicklung (Museumsufer Frankfurt am Main) und Stadtreparatur (Guggenheim Museum Bilbao) aus.¹³

An der Entwicklung der Museumstypologie und der sich wandelnden Funktion des Museums wird bereits die antizipierende Historizität der Institution deutlich: Museen verhandeln Geschichte, sie repräsentieren darüber hinaus die zeitbedingten Intentionen ihrer Gründer und Träger und verändern sich durch Anpassung bei gleichzeitiger räumlicher und institutioneller Kontinuität.

Zeit

Kommen wir zu den Dimensionen der Zeit, mithin der Frage, welche Zeitschichten sich im Museum finden. Dabei wird von einer »geschichtskulturellen Eigenzeit« ausgegangen, also der Frage, wie »konkrete und gedachte Orte [...] spezifische Regime von Zeitlichkeit und Räumlichkeit herstellen«¹⁴ und wie sie sich als »museale Eigenzeit« konkretisiert.¹⁵

Sammeltätigkeit in der Postmoderne, in: Hermann Auer/Deutsches Nationalkomitee des Internationalen Museumsrates (ICOM) (Hg.), *Museologie. Neue Wege – neue Ziele. Bericht über ein internationales Symposium*, München u. a. 1989, S. 149-154.

¹² Hans-Ulrich Thamer, Das »zweite Museumszeitalter«, Zur Geschichte der Museen seit den 1970er Jahren, in: Graf/Rodekamp (Hg.), *Museen*, S. 33-42.

¹³ Beispiele sind die Museumsneubauten am sogenannten Museumsufer in Frankfurt a. M., die Situierung des Hauses der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland im Bonner Regierungsviertel, der Plan für ein Deutsches Historisches Museum am heutigen Standort des Bundeskanzleramts, das Jüdische Museum Berlin oder die stadtentwicklungspolitische Situierung des Guggenheim Museums in Bilbao. Vgl. Ulrike Kretzschmar: Museumsbauten. Ein museologischer Befund, in: Graf/Rodekamp (Hg.), *Museen*, S. 269-281.

¹⁴ Thorsten Meyer, in: <https://www.bergbaumuseum.de/news-detailseite/wert-der-vergangenheit-neuer-leibniz-forschungsverbund-genehmigt> (Zugriff: 25.1.2024). Zu den dem Forschungsverbund »Wert der Vergangenheit« zugrundeliegenden Erkenntnisinteressen siehe <https://www.leibniz-wert-der-vergangenheit.de/forschung/forschungsziele-1>.

¹⁵ Zum Begriff der »Eigenzeiten« und der »ästhetischen Eigenzeiten« siehe den Beitrag von Achim Saupe in diesem Band sowie Helga Nowotny, Eigenzeit. Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls, Frankfurt a. M. 1993; Michael Gamper/

Es ist bereits deutlich geworden, dass das Museum als eigenständige Institution in seiner heute geläufigen Form seine eigene Zeit hat, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beginnt und bis heute andauert, die als solche durchaus wahrgenommen wird, wie Begriffe eines ersten und zweiten Museumszeitalters nahelegen.¹⁶ Hier soll es jedoch vor allem um die Eigenzeitlichkeiten in Verbindung mit ihrer museumsspezifischen Ortsbezogenheit gehen. Zur Beschreibung dieser Eigenzeitlichkeiten im Museum schlage ich vier sich überlappende Zeitregime vor, die im Folgenden ausgeführt werden: eine sedimentierte Zeit, eine wahrgenommene, eine intentionale und eine argumentative Zeit.

Erstens: Eine sedimentierte Zeit ist eine vor allem auf die musealen Sammlungen bezogene Eigenzeit. Sie umfasst materielle Spuren, die über- und nebeneinander lagernd erworben und abgelegt sind, vergessen oder verbraucht, aber auch weiterhin in Nutzung sein können. Sedimentierung meint hier die in den Sammlungen abgebildete, diachron entstandene Gleichzeitigkeit einer Kette von Erwerbungen in einem Nach- und Nebeneinander aktueller wie beendet Nutzungen. Museumssammlungen bilden sich über einen langen Zeitraum hinweg. Sie beruhen auf den Wertzuschreibungen der Kurator*innen ebenso wie auf denen der Sammler*innen und Museumsträger. Wertzuschreibungen trennen Brauchbares und Müll, also Sammlungswürdiges von Vernachlässigbarem.¹⁷ Dabei sind sie zeitabhängig und in dieser Zeitgebundenheit wissensbasiert, kulturell verortet sowie dem jeweils aktuellen Museumsgedanken zugehörig interpretiert. Was in die Matrix der Bedeutsamkeit passt, wird gesammelt, und zwar von jeder Generation (um es vereinfachend auszudrücken) erneut, unter veränderten oder gleichbleibenden Wertzuweisungen. Sammlungskonjunkturen wie beispielsweise diejenige der Alltagskultur in den 1980er Jahren und das potenzielle Entsammlen eben dieses Sammlungsguts verweisen auf die Dynamik von Sedimentierungsprozessen.¹⁸ Auch wenn sich die Sammlungskriterien wandeln, etwa von einer

Helmut Hühn/Steffen Richter (Hg.), *Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten*, Hannover 2020.

- 16 So die Begrifflichkeit bei Thamer, Museumszeitalter. Wenn man Formen des Proto-Museums, etwa die Kunst- und Wunderkammern, einbezieht, ist das 17. Jahrhundert einzubeziehen.
- 17 Michael Fehr, Müllhalde oder Museum. Endstationen in der Industriegesellschaft, in: ders./Stefan Grohé (Hg.), *Geschichte Bild Museum. Zur Darstellung von Geschichte im Museum*, Köln 1989, S. 182-196.
- 18 Gottfried Korff, Die Popularisierung des Musealen und die Musealisierung des Populären, in: Gottfried Fliedl (Hg.), *Museum als soziales Gedächtnis? Kritische Beiträge zur Museumswissenschaft und Museumspädagogik*, Klagenfurt 1988, S. 9-23; Helmut Lackner, Sammeln und Entsammlen im kulturhistorischen Muse-

positivistischen Dingakkumulation des 19. Jahrhunderts, bei der die Größe der Sammlung ein distinktives Kriterium wurde, oder auch der besonderen Aufmerksamkeit für »Meisterwerke« als Qualitäts- und Bedeutungskriterium für Museen, hin zu dokumentarisch-gesellschaftsbezogenen Sammlungen oder jüngst in partizipativen Verfahren erworbenen Objekten – immer geht es um inhaltlich begründete Sammlungserweiterungen, aber auch um grundsätzliche museologische Überlegungen, wie das Gegensatzpaar »Raffen oder Gewichten«¹⁹ zeigt. Genauso aber gilt, dass weitergesammelt wird und dabei das Alte nicht aufgegeben wird. Sammlungen reichern sich demnach tendenziell an. Die Objekte sind also nicht nur wissensbasierte materielle Belege, sondern immer auch Repräsentanten einer jeweils zeitspezifischen sammelnden Aneignung. In der sedimentierten Zeit, materialisiert im Fundus, zeigen sich also ein Nacheinander von Sammlungsaktivität und ein Nebeneinander im Bewahren.

In der als Sedimentierung verstandenen Museumssammlung entsteht zugleich Latenz,²⁰ eine zeitlich offene Form der Möglichkeit der Neubefragung und Bedeutungsverschiebung. Die Zeitlichkeit der sich wandelnden Sammlungsintentionen bewirkt zunächst, dass Sammlungssegmente gewissermaßen veralten, indem sich die Erkenntnisschwerpunkte und Methoden der Quellwissenschaften verändern oder kulturelle Muster der Dingbedeutsamkeit außer Gebrauch geraten. Das bedeutet, dass die entsprechenden Sammlungsaktivitäten einschlafen, ganze Sammlungsbereiche gleichsam »stillgestellt« werden und die zuvor angelegte Sammlung zwar nicht in Vergessenheit gerät, aber nicht mehr genutzt, gar als unnützer Ballast angesehen wird. Dass an diesem Punkt nicht zwingend »entsammelt« wird, verweist auf die museale Spezifik des Bewahrens und die museal-lebensweltliche Praxis der Akkumulation. Das latenzförmige Vorhandensein vormals bedeutsamer Sammlungen ist die Voraussetzung für eine Wiederentdeckung und grundlegender noch einer erneuten Befragung,

um, in: *Curiositas. Jahrbuch für Museologie und museale Quellenkunde* 12/13 (2012), S. 69-89.

19 So die prägnante Formulierung von Kaufmann, Raffen oder Gewichten.

20 Vgl. Andreas Ludwig, Latenz und Gewissheit. Sedimentierte Wertzuschreibungen in musealen Sammlungen, in: *Value of the Past Blog*, 19. September 2024, <https://valuepast.hypotheses.org/1912> und weitere Beiträge zur Bedeutung von Latenz in Museen und Erinnerungskultur bei Stefanie Samida/Achim Saupe/Sabine Stach (Hg.), *Kulturelles Erbe und Latenz. Eine Blogserie zum Phänomen des Schon-da und Noch-nicht*, in: *Value of the Past Blog* 2024, <https://valuepast.hypotheses.org/category/blogserie-latenz>. Zu Verhandlungen von Latenz in unterschiedlichen kulturellen Zusammenhängen vgl. Stefanie Diekmann/Thomas Khurana (Hg.), *Latenz. 40 Annäherungen an einen Begriff*, Berlin 2007.

wie sie unter dem Stichwort des »Reassessment of Significance« diskutiert wird. Dabei geht es nicht allein um die Überprüfung des Gehalts der musealen Objektdokumentation, sondern darüber hinaus um eine Inwertsetzung historischer Sammlungsbestände als Teil der Museums- geschichte generell.²¹

Diese Vorstellung einer potenziellen Wiederbefragbarkeit führt zu der Überlegung, dass es, zweitens, eine wahrgenommene Zeit gibt. Mit ihr ist eine historisierende Inwertsetzung gemeint, in dem eine, wenn man so will, historische Eigenzeit der Dinge beginnt. Die materiellen Spuren werden als historische erkannt, aus den Überresten werden Zeugnisse einer Vergangenheit. Sie werden dabei nicht nur sammlungswürdig im Sinne der Bildung einer Museumssammlung, sondern auch als Repräsentanten einer Kultur und einer historischen Zeit identifiziert.²² Dies setzt fach- wissenschaftliches Wissen voraus, zu dem die Auseinandersetzung mit der im Museum zusammengetragenen materiellen Kultur wiederum beiträgt. Vor allem aber liegt das Augenmerk auf dem Historischen und damit kommt ein zeitliches Argument ins Spiel, das sich von anderen Sammlungsstrategien wie Klassifizierung, Reihenbildung, Seltenheits- oder Materialwert unterscheidet. Die historische Sicht auf die Dinge manifestierte sich in den kulturhistorischen Museen mit ihrer Geschichte als Ursprungserzählung²³ interpretierenden Betrachtungsweise und der damit zusammenhängenden agglomerierten Sammlung als Beleg für eine komplexe, überall aufzufindende Historizität. Es liegt auf der Hand, diese Museen als einen Kern des umfassenden Historismus²⁴ aufzufassen, der in den Museen im Verlauf des 19. und frühen 20. Jahrhunderts durch Verbreitung einer historistischen Sichtweise ergänzt wurde: Kunstsamm-

²¹ Regine Falkenberg/Thomas Jander (Hg.), *Assessment of Significance. Deuten – Bedeuten – Umdeuten*, Berlin 2018, online: <https://www.dhm.de/publikation/assessment-of-significance-deuten-bedeuten-umdeuten> (Zugriff: 16.5.2023).

²² Vgl. Cornelius Holtorf, On Pastness. A Reconsideration of Materiality in Archaeological Object Authenticity, in: *Anthropological Quarterly* 86 (2013), S. 427–443, S. 431.

²³ Der Terminus Ursprungserzählung beinhaltet hier auch Erzählweisen des 19. Jahrhunderts wie die »Meistererzählung« im ersten Konzept des Deutschen Museums München, die aus der fundbezogen-rekonstruierenden Verfahrensweise der archäologischen Museen resultierenden Beschreibungen sowie die ethnografische und volkskundliche Suche nach der vorindustriellen Lebensweise und ihren Objektivationen.

²⁴ Der Begriff bezieht sich hier nicht auf die Entwicklung innerhalb der im 19. Jahrhundert entstehenden Geschichtswissenschaft, sondern auf eine allgemeine Tendenz der Aufmerksamkeit für das Historische, die in Kultur, Wissenschaft und Politik wirksam wurde. Vgl. Annette Wittkau, *Historismus. Zur Geschichte des Begriffs und des Problems*, Göttingen 1992.

lungen entwickelten sich zu kunst-»historischen« Museen, Naturkundesammlungen zu naturhistorischen Museen, Gewerbemuseen von, die industrielle Produktion abbildenden, aktuellen Sammlungen zu Kunstgewerbemuseen als Dokumentationsorten historischer Stile. Sammlungsobjekte werden damit zu materialisierter Zeit. Darüber hinaus zeigt der Begriff des Antiquarischen²⁵ diese Aufmerksamkeit für das Vergangene ebenso wie den zeitselektierend-sammelnden Zugriff auf das Alte als Wert an sich, wobei der Begriff zunächst den informierten Sammler meint, als Adjektiv aber eine auf die Vergangenheit gerichtete Sammlungspraxis, wie wir sie in ausgeprägter Form in den sich entwickelnden Stadt- und Heimatmuseen finden. In einer kritischen Perspektive wird diese gleichsam naive Scheidung zwischen »alt« und »nicht alt« zu einer Wahrnehmung von Kontinuitäten verdichtet. Historische Zeit wirkt als wahrgenommene Zeit.

Diese Wahrnehmung von Zeitlichkeit im Museum konkretisiert sich drittens in Form des Umgangs mit historischen Dingen und soll deshalb als intentionale Zeit bezeichnet werden. Eine historische Zeit existiert nicht einfach, sondern sie muss »gemacht« werden. Forschung und Sammlung, die Bildung von Vereinen und Netzwerken und schließlich deren Institutionalisierung im Museum sind Felder der Konkretisierung einer historischen Zeit in der Gegenwart, eines »faire l'histoire«. Auch wenn man zunächst an die im Verlauf des 19. Jahrhunderts entstehende Denkmalpflege denkt, geht es genereller um die Erforschung des Historischen auf empirischer Grundlage. Ausgehend von den zahlreichen im Verlauf des 19. Jahrhunderts gegründeten Geschichts- und Altertumsvereinen erfolgt eine Institutionalisierung des sammelnden Forschens durch die Neugründung historischer Museen. Die offizielle Gründung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg als erstes dezidiert kulturhistorisches Museum erfolgte im Zuge der »Versammlung deutscher Geschichts- und Alterthumsforscher« 1852 als Repräsentanz einer deutschen Kulturnation, deren Begründung in der historisch imaginierten deutschen Einheit im Mittelalter lag.

Die intentionale Zeit bezeichnet daher nicht nur die Anlage von Repositorien des Geschichtlichen, den Übergang vom Überrest zum materiellen Beleg, zur Quelle, sondern auch das Streben nach einer konkreten

²⁵ Hier übernommen aus dem Englischen. Vgl. die Hinweise bei Roey Sweet, Antiquarianism and history, in: Making history. The changing face of the profession in Britain, <https://archives.history.ac.uk/makinghistory/resources/articles/antiquarianism.html> (2008). Diese vorprofessionalisierte Form des aktiven Geschichtsinteresses wäre am ehesten mit den deutschen Geschichts- und Altertumsvereinen des 19. Jahrhunderts vergleichbar.

Repräsentanz des Historischen in der Gegenwart.²⁶ Während beim Denkmalschutz der Erhalt »in loco« erstrebt wird, geschieht dies im Zuge der Musealisierung durch Zusammentragen an einem Ort, also gleichsam »in fundo«. Das Museum war die Form der Verörtlichung von Geschichte als intentionaler Zeit.

Es handelt sich jedoch nicht allein um eine selbstgenügsame Beschäftigung mit dem Historischen, jedenfalls nicht auf Dauer. Was hinzukommt ist die Wirkungsabsicht. Eine weitere Ebene historischer Zeitlichkeit im Museum ist deshalb viertens die argumentative Zeit.

Sie beschreibt die Implantation des Historischen als kulturelles und politisches Argument sowie die gesellschaftliche Wirkung, die mit einer Institutionenbildung und Lokalisierung bewirkt werden sollte. Geschichte findet nun, um es kurz zu sagen, in der Gegenwart statt. Am Beispiel von Museumsgründungen wird dies besonders deutlich, denn hier kommen Praktiken des Wissenserwerbs mit dem Argument der Dauerhaftigkeit und der Behauptung von Bedeutung zusammen, die auf ein gesellschaftliches Interesse zurückgreifen und es verstärken können. Mit dem historisch argumentierenden Museum entsteht eine Institution, die den Sedimenten der historischen Überreste eine weitere historische Schicht hinzufügt: eine Historisierung, die Befund und Erzählung verbindet. Die argumentative Zeit vollzieht sich im Museum in der medialen Form der Ausstellung, dem räumlichen Arrangement der historischen Quellen und ihrer Organisation in interpretierender Absicht.

Allerdings ist die mit der Museumsgründung verbundene Vorstellung von Dauer und Bedeutung immer auch mit der Notwendigkeit von Veränderung verbunden. Argumentative Zeit meint hier auch den Wandel der im Museum hergestellten Narration, die meist in Form von Ausstellungen und Umbauten realisiert wird. Kein Museum zeigt auf Dauer seine Eröffnungspräsentation, sondern passt sie permanent argumentativ neuen Erkenntnissen, erweiterten Sammlungen und vor allem dem vermuteten Interesse der Öffentlichkeit (nicht selten auch der Träger und Finanziers) an. Die argumentative Zeit ist deshalb eine dynamische, fluide Zeit.

Hier wird jedoch deutlich, dass »geschichtskulturelle Eigenzeiten« einer weiteren Bedingung bedürfen, nämlich der Öffentlichkeit. Es geht nicht etwa um eine individuelle Aneignung des Historischen, wie Ahnenforschung, die Anschaffung von historischen Möbeln oder private Erinnerungssammlungen von Mauerstückchen, auch wenn dies bereits eine

²⁶ Auffällig sind die Parallelitäten zur sich im 19. Jahrhundert entwickelnden Denkmalpflege und dem Streit zwischen Erhalt und Rekonstruktion, vgl. Ingrid Scheurmann, Konturen und Konjunkturen der Denkmalpflege. Zum Umgang mit baulichen Relikten der Vergangenheit, Köln/Weimar/Wien 2018.

Inwertsetzung des Historischen bedeutet. Es geht auch nicht um eine Vergemeinschaftung in Vereinen oder Initiativgruppen, sondern um die Vergesellschaftung, die eine auf Dauer gestellte, institutionalisierte Form ist – und die mit ihr verbundene Verräumlichung von Zeit, um die es im Folgenden gehen wird.

Raum

Alle Zeitformen des Historischen, darunter Sammlungen materieller Kultur, Vorstellungen und Repräsentationen, materialisieren sich in räumlichen Arrangements unterschiedlicher Dimension. Dies macht sie konkret erfahrbar und zeigt sie als intentionale und argumentative Konstruktion von Zeit.

Mit Blick auf das Museum ist die Räumlichkeit eine abgeleitete: Nicht der Fundort der Objekte, sondern ihr Verwahr- und Präsentationsort wird der historische Ort, und dies hat pragmatische wie symbolische Hintergründe. Es bedarf nicht nur rein praktisch eines Sammlungsdepots, notwendig sind ebenso Ausstellungsräume sowie die Erkennbarkeit der Institution im öffentlichen Raum. Dieses räumliche Arrangement wird ergänzt und verstärkt durch die architektonische Sprache bis hin zu raumgebundenen bildlichen Geschichtserzählungen. Man kann also im Anschluss an Henri Lefebvre das Museum als Teil einer Produktion von Raum ansehen, indem es sowohl eine spezifische Gesellschaft mit ihren Bildungs- und Wissensständen, ihrer sozialen Struktur und ihrem Verhältnis zur Geschichte repräsentiert als sie auch auf Dauer angelegt und erkennbar, symbolisch präsentiert.²⁷

Die folgenden Überlegungen zur Dimension des Raums gliedern sich in vier Ebenen: die Positionierung des Museums im (Stadt-)Raum, das Museumsgebäude als Zeit symbolisierender Raum, die Räume des Museums als ordnende räumliche Prädisposition und schließlich die Präsentation als Zeit im Raum.

Das räumliche Arrangement von Geschichte beginnt erstens mit der Situierung des Museums im Raum.²⁸ Hier handelt es sich um ein weitgehend städtisches Phänomen, wobei die Stadt als Ort materialisierter Zeit

27 Lefebvre verwendet die Begriffe *espace conçu* und *espace perçu*, vgl. in einer deutschen Teilübersetzung Henri Lefebvre, Die Produktion des Raums [frz. 1974], in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.), Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a. M. 2006, S. 330–340.

28 Vgl. die Übersicht von Museumsbauten nach räumlich-funktionalen Kriterien geordnet bei Markus Walz, Museumsgebäude als Element im Städtebau, in: ders.

unterschiedlich weite räumliche Ebenen umfasst. Dort sind Museen in ein komplexes System unterschiedlicher Nutzungen, ästhetischer Ausdrucksformen, Planung oder Anarchie integriert sowie generell einem historischen Wandel unterworfen. In der urbanen Gleichzeitigkeit verschiedener materieller Zeitschichten und den funktionalen Nutzungsbereichen der Stadt bilden Museen nicht allein Inseln des (erkennbar) Historischen, sondern sind zugleich auch Orientierungspunkte für historische Dauer.²⁹ Sie bilden »Landmarks«, die die zunächst anonyme und amorphe Stadtlandschaft als Zeichensystem der Erkennbarkeit strukturieren.³⁰

Zugleich sind sie Orte der Materialisierung und Formulierung von Geschichte und damit Ausdruck eines Aussagewillens über Kultur, Stadt, Staat und Nation, allerdings auf höchst unterschiedliche Art.

Um nur wenige pointierte Beispiele zu nennen: Museen monarchischer Repräsentation orientierten sich im räumlichen Kontext der Residenz, etwa das Naturhistorische und das Kunsthistorische Museum an der Wiener Ringstraße gegenüber der Hofburg oder der Komplex der aus königlichen Sammlungen hervorgegangenen Berliner Museen gegenüber dem Stadtschloss. Als nationale Repräsentation entstand im Zusammenhang mit der Budapester Millenniumsausstellung von 1896 ein räumliches Ensemble, das neben Ausstellungsgelände,³¹ Prachtboulevard und U-Bahn am Heldenplatz das nationale kunstgeschichtliche und Antikenmuseum umfasst und, verbunden mit einer gegenüberliegenden Kunsthalle, für eine demonstrative Integration des Museums in den als Repräsentation der Nation angelegten Stadterweiterungsplan sorgt. Ein ähnliches Muster zeigten die im 19. Jahrhundert gegründeten Landes- und Provinzialmuseen in den deutschen Ländern. Das Bayerische Nationalmuseum etwa wurde jeweils an neu projektierten Prachtstraßen der Residenz errichtet,³² das Bremer Landesmuseum auf dem Gelände des auf-

(Hg.), *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*, Stuttgart 2016, S. 311-322.

29 Unter anderem, weil sie als öffentliche oder als öffentlich wahrgenommene Bauten nicht den Verwertungszyklen des Marktes unterworfen sind.

30 Vgl. Kevin Lynch, *The Image of the City*, Cambridge (Mass.)/London 1960. Lynch unterscheidet als erfahrungegrundierte visuell-strukturierende Zeichen Pfade, Kanten, Quartiere, Knotenpunkte und Landmarks, letztere als gestalterisch hervorgehobene Orientierungspunkte.

31 Das neben Industriepavillons auch ethno-historistische Nachempfindungen von Bauten im ehemals größeren ungarischen Herrschaftsbereich umfasste. Vgl. Katalin Sinkó, Die Millenniumsfeier Ungarns, in: *Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. Niederösterreichische Landesausstellung*, 2. Teil: 1880-1916: Glanz und Elend, Bd. 1: Beiträge, Wien 1987, S. 295-301.

32 Ein erster Bau (1859-1867) an der Maximilianstraße, der Nachfolgebau (1894-1900) an der Prinzregentenstraße; vgl. Renate Eikelmann, Ingolf Bauer (Hg.), *Das*

gelassenen ehemaligen Festungsgürtels. Die Landesmuseen der preußischen Provinzen folgten ebenfalls dem Muster einer prominenten Lokalisierung im Stadtraum, in Münster beispielsweise nahe der Universität und dem Dom, in Hannover im Stadterweiterungsgebiet des Maschsees und in Sichtbeziehung zum neu errichteten Rathaus der Stadt.³³

Auch wenn sich Träger, Baustile und Themen bei diesen historisch ausgerichteten Museen unterscheiden, bleibt als gemeinsames Merkmal ihre raumbildende und raumdefinierende Funktion im Sinne einer auf einer Geschichtserzählung beruhenden zeichenhaften Repräsentanz von Nation und Herrschaft. Diese räumlichen Entscheidungen bei der Lokalisierung von Museen sind keine historische Erscheinungsform des 19. Jahrhunderts, sondern werden auch bis in die Gegenwart fortgeführt, wie das Beispiel des Hauses der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland zeigt, das Ende der 1980er Jahre inmitten des Bonner Regierungsviertels als Landmarke für Geschichte errichtet wurde. Für das, letztlich nicht errichtete, Deutsche Historische Museum in Berlin wurde zeitgleich ein ebenso symbolischer Bauplatz gewählt, im teilungsbedingten West-Berliner Niemandsland unweit des Reichstags und der Berliner Mauer.³⁴

Die nach der deutschen Einheit erfolgte Neulokalisierung des Deutschen Historischen Museums in das ehemalige brandenburgisch-preußische Zeughaus verweist auf ein anderes kulturelles Muster der Implantierung historischer Museen in den Stadtraum, die Umnutzung historischer Gebäude. Dies gilt in besonderem Maße für die Stadt- und Heimatmuseen,³⁵ in Frankfurt am Main etwa durch die Überreste der mittelalterlichen Kaiserpfalz.³⁶ An letzterem Beispiel wird deutlich, dass die äußere Erscheinung des Museumsgebäudes in vielen Fällen seinen Nutzungs- zweck symbolisieren soll. Alte Speicher, ehemalige Schulen, Bürgerhäuser und Fabrikgebäude werden für geeignet gehalten, ein lokalgeschichtliches Museum zu beherbergen. Museumsneubauten hingegen ermöglichen einen zeittypischen Ausdruck für den Ort des Historischen.

Museumsgebäude sind deshalb keine reinen Zweckbauten, sondern haben einen symbolischen Überschuss, dessen Zweck es ist, mit ihnen

Bayerische Nationalmuseum 1855-2005. 150 Jahre Sammeln, Forschen, Ausstellen, München 2006.

³³ Vgl. Cordier, Landesmuseen, für die preußischen Provinzialmuseen. Das ehemalige Bremer Landesmuseum wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört und an einem weiter außerhalb gelegenen Standort neu errichtet.

³⁴ Bedingt durch die deutsche Einheit heute Standort des Bundeskanzleramts.

³⁵ Ein Muster, dem vor allem auch die seit den 1970er/80er Jahren gegründeten Industriemuseen folgen.

³⁶ Allerdings spielen auch rein pragmatische Überlegungen eine Rolle, denn oftmals ging es um Gebäude im städtischen Besitz.

das Verhältnis zur historischen Zeit und ihre Bedeutung in der Gegenwart zu verdeutlichen. Funktion und Wirkung sollen eine Einheit bilden, und vor allem im 19. Jahrhundert wurde eine ausgeprägte Symbolsprache des architektonischen Dekors als eine auch visuelle Interpretation des Historischen entwickelt. Es entsteht, zweitens, eine historische Narration vor der Narration, ein Zeit symbolisierender Raum.

Dies wird besonders bei den Museumsbauten des 19. Jahrhunderts deutlich. Als Musterbeispiel gilt das 1825-1830 von Schinkel für die Königlichen Kunstsammlungen erbaute Alte Museum. Es ist durch seine Lage gegenüber dem Berliner Stadtschloss Teil der monarchischen Repräsentanz, durch den Baustil des Klassizismus zugleich aber Ausdruck sowohl eines Universalitätsgedankens wie auch des öffentlichen Zugangs. Klassizistische Museumbauten erinnern durch architektonische Zeichen wie Säulenhalle und Tympanon an Tempelarchitektur und schaffen zudem durch äußere Treppenanlagen Distanz und Hierarchie. Der »Musentempel« hebt das Museum als Ort des Erhabenen heraus,³⁷ allerdings noch nicht des spezifisch Historischen, sondern eher eines »Sammlungsmonumentalismus«.³⁸ Historisches und Monumentales treten architektonisch mit dem seit den 1880er Jahren dominierenden Historismus zutage, vor allem aber mit dessen dekorativer Ergänzung. So erhielt die Fassade des Museumsneubaus für das Museum der Provinz Hannover (1897-1901) ein szenisches Relief, das die kulturellen Entwicklungsetappen der Menschheit darstellte und die »ernste wuchtige Architektur« des Museumsbaus, so ein zeitgenössisches Zitat, ergänzte.³⁹

Eine bewusste Abkehr von der historisierenden Symbolik bildet der moderne Museumsbau der Nachkriegsjahrzehnte, der, neben landschaftsbezogenen offenen Formen beim Kunstmuseum, unter anderem zu »Museumsmaschinen« in bewusster Abgrenzung zur Umwelt⁴⁰ führte. Ein exponiertes Beispiel für diese gleichsam antihistorische Museumsarchitektur war der Neubau des Historischen Museums Frankfurt am Main (1972, abgerissen 2011), ein Kubus im Stil des Brutalismus. Mit den

³⁷ Was zeitgleich für viele Gebäude mit öffentlicher Funktion gilt, vom Berliner Schauspielhaus bis zum Washingtoner Kapitol. Zu Metapher und Kritik vgl. Ellen Spickernagel/Brigitte Walbe (Hg.), *Das Museum. Lernort contra Musentempel*, Gießen 1976.

³⁸ Hannelore Schubert, *Moderner Museumsbau. Deutschland, Österreich, Schweiz*, Stuttgart 1986, S. 20.

³⁹ Vgl. Sid Auffarth, *Vom Unbehagen am Monumentalen. Notizen zur Baugeschichte des Niedersächsischen Landesmuseums in Hannover*, in: Heide Grape-Albers (Hg.), *Das Niedersächsische Landesmuseum Hannover*, Hannover 2002, S. 96-129, hier S. 96, 119.

⁴⁰ Schubert, *Museumsbau*, S. 16.

1980er Jahren wiederum beginnt ein neues Bauzeitalter des Symbolischen, das mit der Postmoderne in spekulativer Selbstdarstellung der auftraggebenden Institutionen⁴¹ umschrieben wird und sich, um nur ein Beispiel zu nennen, deutlich in der Symbolarchitektur des Jüdischen Museums Berlin (1992-1999) zeigt, dessen »Void« auf den Bruch in der Geschichte der Juden in Deutschland verweist.

Die Museumsarchitektur mit ihrem auf die äußere Wirkung hin konzipierten Erscheinungsbild beeinflusst, drittens, die innere Gliederung des Funktionsbaus Museum, die als räumliche Prädisposition für die Präsentation des Historischen wirkt.

Mit dem Berliner Alten Museum waren Raumelemente in die Museumsarchitektur eingeführt worden, die im 19. Jahrhundert bestimmend werden sollten: Vestibül, Rotunde, Kuppel, repräsentatives Treppenhaus sowie Säle für die Sammlungen bildeten ein geschlossenes Ensemble, das sich in vielen Museumsbauten wiederfand. Die räumliche Disposition der Ausstellungssäle war, auch wenn die einzelnen Räume in den Planungen spezifischen Sammlungsbereichen zugeordnet waren, schematisch-seriell. Mit dem ebenfalls auf der später so genannten Museumsinsel 1843-1855 errichteten Neuen Museum erfolgten, unter Beibehaltung der Saalhaftigkeit der Ausstellungsräume, deren dezidierte thematische Zuweisung für die Sammlungen⁴² und deren Ergänzung durch opulente, die Sammlungspräsentation ergänzende Fresken. Letztlich entwickelte sich auf diesen Grundlagen ein universell einsetzbarer Bautyp, charakterisiert durch die Kombination großer Ausstellungsflächen im Zusammenspiel mit repräsentativen Elementen wie Kuppeln und Treppenanlagen. Dies zeigt unter anderem das Berliner Kunstgewerbemuseum (1877-1881, heute Martin-Gropius-Bau).

Dem gegenüber steht das Museumsgebäude als agglomerierter Bautyp, als dessen Vorbild das aus historischer Bausubstanz und historisierenden Erweiterungsbauten bestehende Germanische Nationalmuseum gilt und in dieser baulichen Kombinatorik auch bei Neubauten eingesetzt wurde, unter anderem beim Berliner Märkischen Museum, auf das noch näher eingegangen wird. Hier kam es auf die Kombination der äußeren Form und der thematisch festgelegten Raumnutzung im Sinne eines Gesamtkunstwerks an, dessen Ziel die Einstimmung in die Geschichte

41 Ebd., S. 18; Dieter Bartetzko, Das Bewußtsein des Menschen für sich selbst. Das Erbe des postmodernen Museumsbaus der achtziger Jahre, in: Landschaftsverband Rheinland (Hg.), *Vom Elfenbeinturm zur Fußgängerzone: drei Jahrzehnte deutsche Museumsentwicklung*, Opladen 1996, S. 85-96, hier S. 91.

42 Ägyptischer, griechischer, römischer, mittelalterlicher Saal, Vaterländischer Saal und ethnographischer Saal.

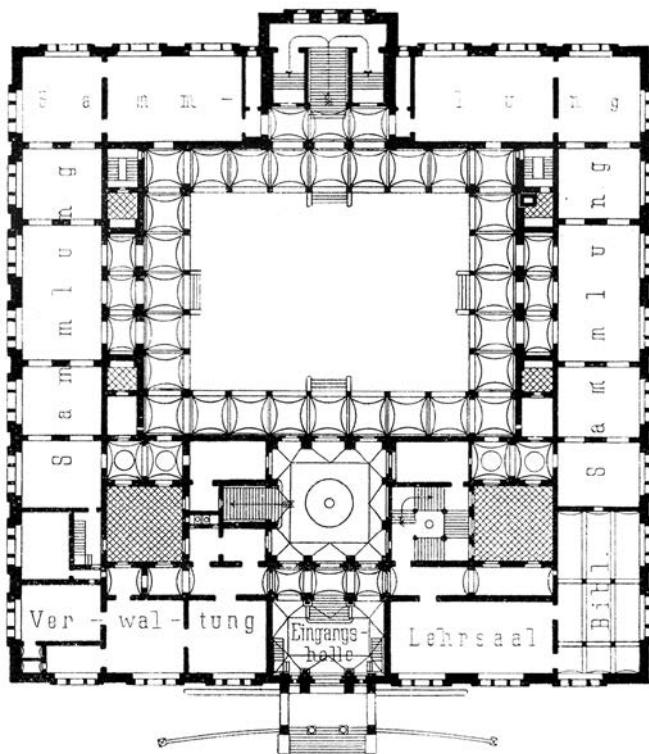


Abb. 2: Grundriss des ehem. Kunstgewerbemuseums in Berlin, Erdgeschoss, aus: Handbuch der Architektur, 4. Teil: Gebäude für Erziehung, Wissenschaft und Kunst, Darmstadt 1893, S. 328

war.⁴³ Beide Museen sind kulturhistorische Museen, die durch eine große Heterogenität der Sammlungen charakterisiert sind, die durch eine vielgestaltige und kleinteilige Raumstruktur verstärkt wird.

Dabei setzt sich, viertens, die Geschichtserzählung auch im Gebäudeinnern fort, sei es durch eine die Sammlung integrierende Raumaufteilung in Form einer Architektur der Einfühlung in die jeweils dargebotene historische Zeit, sei es durch eine begleitende und einordnende Bilderzählung, etwa durch historisierende Fresken, wie etwa im Berliner Alten

43 Jörn Bahns, Kunst und kulturgeschichtliche Museen als Bauaufgabe des späten 19. Jahrhunderts, in: Bernward Deneke/Rainer Kahsnitz (Hg.), Das Kunst- und kulturgeschichtliche Museum in Deutschland im 19. Jahrhundert, München 1977, S. 176–192, hier S. 184f.

Museum oder im ersten Bau des Bayerischen Nationalmuseums.⁴⁴ Je nach inhaltlicher Bestimmung erhalten die einzelnen Museumsräume ein passendes Dekor durch historisierende Ausbildung der Raumdecken und Stützpfeiler, die Verglasung von Fenstern, das Einfügen von translozierten Bauspolien, Wandpaneelen, Tapeten und Fußböden, in die die entsprechenden Sammlungsbereiche eingefügt sind. Freie Objektarrangements in bereits baulich vorbereitete *Period Rooms* verstärken diese in die Geschichte einführende Gesamtkomposition. Damit werden die Präsentation von Zeit im Raum deutlich und eine geschichtliche Narration erlebbar gemacht. Im historischen Museum wird die gesammelte und dargestellte Zeit durch eine räumliche Dimension ergänzend realisiert und interpretiert. Geschichte als Wissen und Narration entsteht im Zusammenspiel von Information und Wirkung, und sie entsteht im Raum.

Das Beispiel Berlin

Ich möchte diese Überlegungen zur Integration von Zeit im Raum im Museum am Beispiel des Berliner Märkischen Museums verdeutlichen, dem Stadtmuseum Berlins, einem, wie es ein Kollege einmal ausgedrückt hat, »Märchenschloss, das nur für sich selber sprechen kann«.⁴⁵

Ob dem so ist, wird in vier Punkten nachgegangen: den Impulsen zur Museumsgründung und deren stadtentwicklungshistorische Kontextualisierung, mithin der Frage, wer wann und warum ein historisches Museum will; der räumlichen Situierung des Museums und architektonischen Gestalt als Nachweis für die Bedeutung des Historischen; dem inhaltlichen Gehalt und der angebotenen Narration; den Veränderungen in der Präsentation im Zeitverlauf mit Blick auf statische und dynamische Elemente der Institution.

Das Märkische Museum wurde 1874 als Märkisches Provinzialmuseum gegründet und ist heute Teil der 1995 gegründeten Stiftung Stadtmuseum Berlin. Das massive Stadtwachstum Berlins in der zweiten Hälfte des

44 Rainer Kahsnitz, Museum und Denkmal. Überlegungen zu Gräbern, historischen Fresken, Zyklen und Ehrenhallen im Museum, in: ebd., S. 15-175; Nikolaus Bernau, Die Geschichte als Architekturbild. Baugestalt und Raumtypologie des agglomerierten Museums in Mittel- und Nordeuropa, in: Alexis Joachimides/Sven Kuhrau (Hg.), Renaissance der Kulturgeschichte? Die Wiederentdeckung des Märkischen Museums in Berlin aus einer europäischen Perspektive, Dresden 2001, S. 33-56, nennt auch das Finnische Nationalmuseum in Helsinki und das Landesmuseum Zürich.

45 Tobias Böhm anlässlich eines Gespräche zu Überlegungen einer Neukonzeption der stadtgeschichtlichen Dauerausstellung im Märkischen Museum.

19. Jahrhunderts war mit dem Abriss der historischen Bausubstanz verbunden, was 1865 zur Gründung des Vereins für die Geschichte Berlins führte, zu dessen Zielen auch die Gründung eines Stadtgeschichtsmuseums gehörte. Ab 1869 bestand zudem die Berliner Anthropologische Gesellschaft, bekannt auch durch die maßgebliche Mitwirkung von Rudolf Virchow, die sich unter anderem mit der Ethnologie und Urgeschichte des Berliner Raums befasste. Mit dem von der Stadtgemeinde gegründeten Märkischen Museum erfolgte also eine Kommunalisierung historischer Forschungs- und Sammlungsaktivitäten, die von der Berliner Honoratiorenchaft getragen und in die Vertreter der Stadtpolitik real und symbolisch involviert waren. So war der Erste Vorsitzende des Geschichtsvereins der Berliner Oberbürgermeister, die praktische Arbeit versah der Stadtarchivar Ernst Fidicin und der erste Direktor des entstehenden Museums war der unbesoldete Stadtrat Ernst Friedel.

Zwischen der Vergemeinschaftung geschichtsinteressierter Berliner Bürger und der formalen Institutionalisierung des Stadtgeschichtsmuseums als städtische Einrichtung 1874 lagen also lediglich wenige Jahre. Stadt und Stadtgesellschaft reagierten damit auf die beschleunigte Urbanisierung, die mit einem Abriss historischer Bausubstanz im Stadtzentrum und einem Bevölkerungswachstum verbunden war, die das traditionelle Gefüge der Stadt grundlegend veränderten. Mit dem Ziel der Gründung eines historischen Museums reagierten das eingesessene Bürgertum und seine Repräsentanten auf diesen beschleunigten Wandel und begleiteten die Gründung dokumentierend und sammelnd, sowohl aus privaten wie aus kommunalen Quellen. Bereits im Jahr nach der offiziellen Gründung des Museums wurden 14.000 Sammlungsobjekte verzeichnet. Es ist für die Funktion des Museums bezeichnend, dass nicht nur historische Objekte aus Privatbesitz sowie Grabungsfunde ehrenamtlicher Archäologiebegeisterter gesammelt wurden, sondern auch die verschwindende traditionelle Stadt systematisch fotografisch dokumentiert wurde.⁴⁶

Dem mit der Inkubationsphase des Museums verbundenen Sammleifer standen jedoch nur provisorische Unterbringungsmöglichkeiten gegenüber. Mehrfache Umzüge, Mit- und Zwischennutzungen in öffentlichen Gebäuden verdeutlichten in zunehmendem Maße das Missverhältnis zwischen Ambitionen und Möglichkeiten. In diesem Zusammenhang ist es bemerkenswert, dass sich die Stadt im Zuge des rasanten Stadtwachstums im Zuge der industriell bedingten, durch die Hauptstadtfunktion

⁴⁶ Vgl. zur frühen Geschichte des Museums Kai Michel, Die Geschichte des Märkischen Provinzial-Museums, in: Jahrbuch Stiftung Stadtmuseum Berlin, Bd. II, 1996, S. 180–195, sowie die verschiedenen Beiträge in: Kurt Winkler (Hg.), Gefühlte Geschichte. 100 Jahre Märkisches Museum, Berlin 2008.

und Citybildung beschleunigten Urbanisierung und der damit verbundenen massiven finanziellen Herausforderungen infrastruktureller und sozialer Natur zu einem Museumsbau entschloss. Zu Beginn der 1890er Jahre wurden ein Grundstück gesichert und 1892 ein Architekturwettbewerb ausgelobt, 1896 folgte die Entscheidung für einen Architekturentwurf, der schließlich bis 1908 umgesetzt wurde. Die Bedeutung des Museums zeigt sich zunächst in seiner städträumlichen Lage. Nahe dem historischen Zentrum errichtet, stand es dennoch im Schatten der allgemeinen Stadtentwicklung auf einem bislang unbebauten Abschnitt der ehemaligen Festungsanlagen aus dem 17. Jahrhundert, der ehemaligen Bastion »Sumpf«. Über die Waisenbrücke bestanden eine unmittelbare Verbindung zum Alexanderplatz und über die Spree hinweg ein Blick auf die Berliner Altstadt. Die Lage des Museums spiegelt damit in seiner Sichtverbindung zum Stadtzentrum einerseits einen dezidierten stadhistorischen Bezug. Andererseits verdeutlicht sie die kommunale Situation Berlins als Haupt- und Residenzstadt. Die Residenz nahm die Hälfte der Spreeinsel in Anspruch und dehnte sich entlang der Straße Unter den Linden nach Westen aus, und ebenfalls im Westen lagen die barocken Stadterweiterungen. Das im Südosten der Kernstadt projektierte Stadtgeschichtsmuseum lag im Vergleich auf einem eher unspektakulären und wenig repräsentativen Terrain. Wenn man so will, spiegelt die Lokalisierung des Stadtmuseums die Machtverhältnisse und Machtverteilung zwischen Kommune und Herrscherhaus räumlich wider.

Nach Plänen des Berliner Stadtbaurats Ludwig Hoffmann entstand ein »agglomeriertes« Museum, dessen Gebäudeteile sich architektonisch an Vorbilder der märkischen Backsteingotik und der Renaissance anlehnten.⁴⁷ Diese historisierende Bauweise setzte sich im Innern fort. Hoffmann wies jedem Ausstellungsraum jeweils spezifische Sammlungsgruppen zu und entwarf deren passende architektonische Rahmung. So entstanden im Sockelgeschoss Räume für die prähistorischen und mittelalterlichen Grabungsfunde mit Tonnengewölbe und frühmittelalterlich anmutenden Stützsäulen, in den beiden darüber liegenden Geschossen eine spätgotisch inszenierte Waffenhalle, ein Spreewald- und ein biedermeierliches »Berliner« Zimmer, eine spätgotische »Kapelle« für kirchliche Kunst, ein Innungssaal mit Kassettendecke, eine »Stube des Bibliothekars« sowie ein re-inszeniertes Arbeitszimmer des Verfassers der »Märkischen Wanderungen«, Theodor Fontane. Intendiert waren ein auf

⁴⁷ Die Auswahl der als Orientierung dienenden historischen Bauten verdeutlicht die Vorstellung der Mark Brandenburg als Kulturlandschaft, deren integraler Bestandteil Berlin war und die durch die Benennung als »Märkisches Provinzialmuseum« zum Ausdruck gebracht wurde.

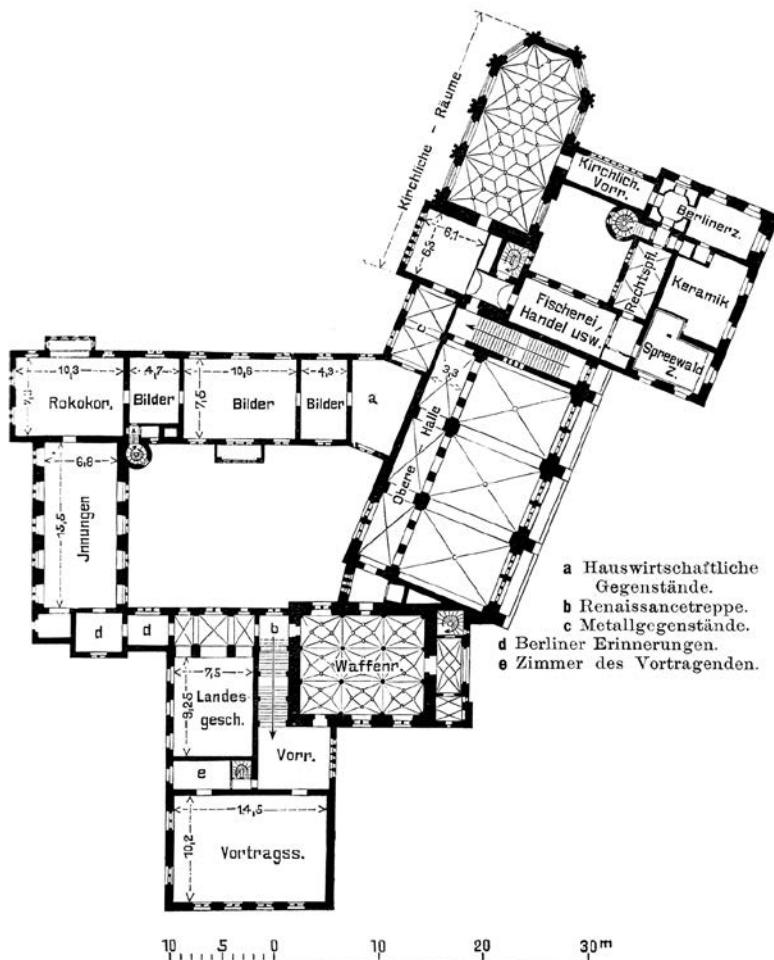


Abb. 3: Märkisches Museum Berlin, Grundriss des 2. Obergeschosses
(aus: Zentralblatt der Bauverwaltung 28 (1908), Nr. 60, S. 405)

historische Einfühlung ausgerichtetes Inszenierungskonzept oder, wie es in einer zeitgenössischen Architekturkritik hieß, ein »romantischer Künstlertraum«,⁴⁸ auch wenn das Raumensemble des Märkischen Museums in weiten Teilen dem anderer »agglomerierter« kulturhistorischer Museen

⁴⁸ Zit. n. Kurt Winkler, »Das markanteste Gefühl sei das der Bescheidenheit« – Zur Erstpräsentation des Märkischen Museums im Jahr 1908, in: ders. (Hg.), Gefühlte Geschichte, S. 11-22, hier S. 18.

entsprach.⁴⁹ Das Märkische Museum stellt sich damit als Gesamtkunstwerk dar, das aus städtebaulicher Lage, historisierenden Architekturstilen und entsprechender Innenausstattung bestand. Die Museumssammlungen, auf die das Museum bis zu Standortdetails einzelner Objekte hin konzipiert war, bildeten somit Accessoires einer Authentizität vermittelnden Veranschaulichung.

Mit dieser Art von Präsentation war zum einen ein starres Konzept verbunden, indem, bis hin zum Einbau zahlreicher Bauspolien abgetragener historischer Bauten, jedes Objekt seinen festen, zugewiesenen Platz erhielt. Die geschichtliche Erzählung war damit festgelegt und auch nicht erweiterbar, denn freie Flächen waren nicht vorgesehen.⁵⁰ Das Märkische Museum zeigte die Vielfalt des bis dahin Gesammelten in einer Stimmungsumgebung und verstärkte damit den Eindruck einer bereits in Stadtlage und Architekturentwurf deutlichen Oppositionsbeziehung zur modernen Stadt. Das Gleiche gilt für die inhaltliche Bestimmung, bei der ebenfalls der Eindruck einer Oppositionsbeziehung, zumindest aber strikten Trennung zwischen Geschichte und Gegenwart entstand. Geschichte war etwas Abgeschlossenes, der museale Sehe- und Zeigepunkt statisch. Spätere thematische Neuaustrichtungen und dynamische Schwerpunktsetzungen scheiterten deshalb regelmäßig am Gestaltungswillen des Architekten. Das Museum ist ein Dokument seiner Zeit und Monument einer auf die vormoderne Entwicklung der Region gerichteten Geschichtsvorstellung, eine »in der visuellen Kultur des 19. Jahrhunderts verankerte Rhetorik des Historischen«.⁵¹ Zum Zeitpunkt seiner Entstehung war das Märkische Museum Erinnerungsort inmitten einer sich dynamisch entwickelnden Metropole und als solcher zeichenhaft im Stadtraum lokalisiert.

Zugleich spiegelt der Museumsbau aber auch die Spezifik eines historischen Zugriffs auf das Regionale wider, denn die Vielfalt der Sammlungen, von der Prähistorie bis zur Kulturgeschichte, erforderte eine räumliche Gliederung, die sich in Kleinteiligkeit niederschlug. Hallen, Zimmer und Gänge waren um zwei Innenhöfe gruppiert und bildeten auf zwei Etagen oberhalb des Sockelgeschosses als Raumfolgen so etwas wie Rundgänge, jedoch nur lose thematische Bezüge. Hinzu kam eine gewollte Unübersichtlichkeit des Grundrisses, die ein organisches Wachstum des Gebäudekomplexes suggerieren sollte. Dass eine historische Narration sich

49 Vgl. Bernau, Geschichte. Ludwig Hoffmann hatte für seine Planungen zuvor Vergleichsbauten, u. a. in Nürnberg, besucht, vgl. Winkler, Gefühl, S. 15.

50 Womit sich das Raumkonzept deutlich von den potenziell flexiblen räumlichen Voraussetzungen anderer Museen unterschied.

51 Winkler, Gefühl, S. 19 f.

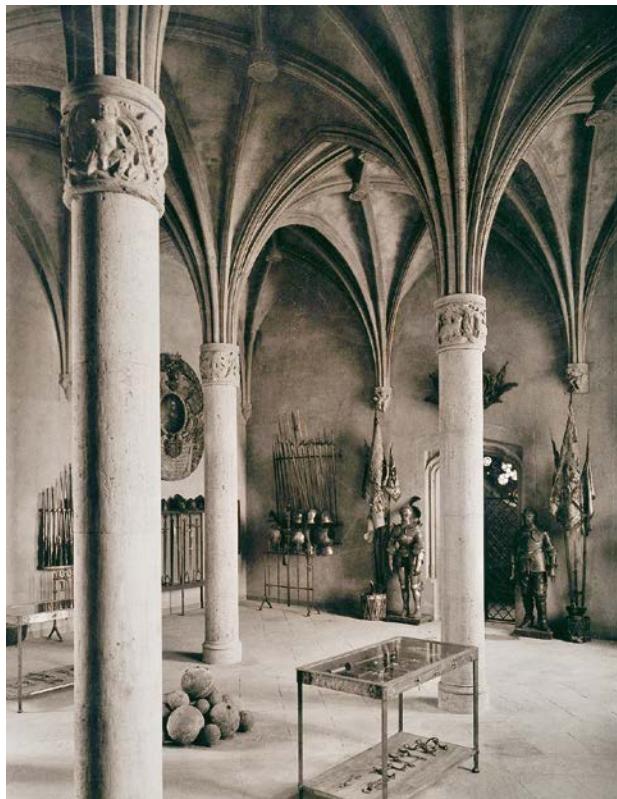


Abb. 4: Märkisches Museum Berlin, Waffenhalle.

Foto: Ernst von Brauchitsch, 1908

(Stiftung Stadtmuseum Berlin, Fotosammlung)

auf diese Weise lediglich aus Einzelbildern zusammensetzen konnte, ist ebenso evident wie unvermeidbar und auch gewollt. Die Darstellung der Geschichte Berlins und der Mark Brandenburg endete nicht an der Grenze zur Gegenwart, sondern verharrte in der vorindustriellen Zeit. Die Narration beinhaltete zwar Herkunft, aber kein Ziel, das gemeinsame Ganze bestand in der Versammlung des aus der Geschichte Geretteten. In der Gründungsausstattung des Märkischen Museums waren Ort und Zeit zu einer Einheit verschmolzen worden, die das Historische als Wert an sich verkörperte und ihn in der Stadt der Moderne verankert wissen wollte.

Diese räumlich-inhaltliche Festschreibung ergab in der Folge Umsetzungsprobleme bei der Neuinterpretation des Museums. Diese wurden zunächst durch Auslagerung neuer Sammlungsschwerpunkte gelöst. Be-

reits in den 1920er Jahren organisierte der neue Direktor des Museums, der Kunsthistoriker Walter Stengel, seinen neuen kunstgewerblichen Sammlungsschwerpunkt in einem ehemaligen bürgerlichen Stadtpalais, das als Museumsdependance eingerichtet wurde. Auslagerungen waren auch eine Strategie der Entlastung des Märkischen Museums seit den 1980er Jahren. So nutzte das Museum das zur 750-Jahr-Feier Berlins 1987 rekonstruierte Ephraim-Palais als Sonderausstellungsfläche und bespielte mit seinen Sammlungen weitere Standorte im Ost-Berliner historischen Stadtzentrum. Mit dem Humboldt-Forum im nach historischem Vorbild errichteten ehemaligen Berliner Stadtschloss ist eine weitere Dependance entstanden, und gegenwärtig wird mit dem gegenüber dem Museumsgebäude liegenden »Marinehaus« ein weiteres Erweiterungsquartier ausgebaut. Bedingt durch die Notwendigkeit weiterer ergänzender Ausstellungsflächen verlor das Märkische Museum seine Stellung als Monolith des Historischen in der Stadtlandschaft und seine zentrale Bedeutung als Erinnerungsort.

Im Innern des als Gesamtkunstwerk konzipierten Solitärs wirkten Kriegszerstörungen und später auch wiederholte konzeptionelle Veränderungen eine Auflösung der klaren Raum-Zeit-Bezüge. Viele Räume und deren Sammlungsobjekte waren zerstört. Auch erfolgte mit der Umwandlung in ein »sozialistisches Heimatmuseum« 1960 die Reorganisation der Dauerausstellung entlang der Geschichtsinterpretation der DDR.⁵² Hinzu kamen größere Erwerbungen, die ebenfalls gezeigt werden sollten, etwa ein Teilnachlass Gerhart Hauptmanns. Aber auch nach der an der Originalsubstanz orientierten Rekonstruktion des Museumsgebäudes nach 1990 wurden mehrere Neukonzeptionen der Dauerausstellung vorgenommen, wobei aus der Gründungszeit erhalten gebliebene Stimmungsräume in die Präsentation integriert wurden. Dennoch wurde die Mehrzahl der Räume nun grundlegend anders genutzt. Mobile Einbauten ermöglichen erläuternde Bild-Text-Kombinationen zur Stadt-, Museums- und Sammlungsgeschichte, Objektbeschriftungen wurden den ursprünglich ohne Kommentar aufgestellten Ausstellungsgegenständen beigefügt und Flächen für Museumspädagogik eingerichtet. Die Dauerausstellung entwickelte sich zu einem Nebeneinander von erhaltenen originalen Inszenierungen und einer chronologisch-topographisch organisierten Stadtgeschichtsausstellung. So wurde die ursprüngliche Identität von Raum-Objekt-Inhalt sukzessive aufgelöst und konnte auch in den 1990er Jahren nach

⁵² Und mit ihr die Darstellung der Geschichte der sozialistischen Arbeiterbewegung und der Nachkriegsentwicklung Ost-Berlins; vgl. Herbert Hampe, Die Entwicklung des Märkischen Museums nach 1945, in: Neue Museumskunde 12 (1969), S. 498–511.

dem Wiederaufbau kriegszerstörter Teile und einer konsequenten Entkernung nicht vollständig wiederhergestellt werden. Es blieb bei einer Mischung aus erhaltenen Hoffmann'schen Stimmungsräumen und Ausstellungsbereichen einer kulturhistorisch ausgerichteten Stadtgeschichte.⁵³

Auch in städträumlicher Hinsicht hat die herausgehobene Positionierung des Museums erheblich gelitten. Die durch den Zweiten Weltkrieg zerstörte Brücke über die Spree, die die Verbindung zum Alexanderplatz hergestellt hatte, ist bis heute nicht wieder aufgebaut worden. Sie ist für das Ende des Jahrzehnts in Aussicht genommen und würde die durch Krieg und Teilung verursachte städtebauliche Vernachlässigung des Berliner Südostens möglicherweise mildern helfen. Ebenso ist der Blick aus den Fenstern des Museums auf die am anderen Spreeufer liegende Berliner Altstadt verschwunden. Heute sieht man dort eine Aufreihung von großvolumigen Verwaltungsbauten verschiedener Jahrzehnte. Die städtebauliche Verortung des Museums ist damit, jedenfalls derzeit, verloren, das Museum immer noch ein Solitär, aber kein raumbestimmender mehr.

Die Folge dieser Entwicklungen ist eine Dezentrierung der räumlichen Repräsentation von Geschichte im Raum (im Gegensatz zur Re-Zentrierung auf der Museumsinsel), die durch die sukzessive erfolgte Gründung von Heimatmuseen in den 1920 eingemeindeten ehemaligen Städten und Gemeinden sowie die im Zuge der 750-Jahr-Feier Berlins 1987 erfolgte systematische Gründung von Stadtteilmuseen noch verstärkt wurde. Damit entwickelte sich zugleich auch eine Vielfalt von räumlich verankerten musealen Geschichtsinterpretationen, die das Märkische Museum gewissermaßen historisieren.

Fazit

Das Museum verräumlicht Geschichte in ihrer doppelten Bedeutung als historische Narration und ihrer verortbaren Repräsentation im öffentlichen Raum. Dabei verdichten sich mehrere Zeitregime – die sedimentierte Zeit der Sammlungsschichtungen, deren Wahrnehmungszyklen und argumentative Interpretationen – zu einer »musealen Eigeneit«, die im Museum einen spezifischen Ort finden, der städträumlich, architektonisch und bis in die Detailausstattungen narrativ im Sinne einer Sammlung und Deutung von Zeit wirkt. Diese Raum-Zeit-Konstellation

⁵³ Das Märkische Museum wird in den kommenden Jahren grundsaniert und es bleibt abzuwarten, wie das Hoffmann'sche Gesamtkunstwerk sich präsentieren wird.

nimmt einen demonstrativen Charakter an, indem das Museum als Institution in der Öffentlichkeit durch bauliche Zeichen erkennbar und wahlweise an immer auch symbolischen Orten etabliert wird. Es repräsentiert die Monarchie, die Nation oder die bürger(schaft)liche Gesellschaft durch die Zurschaustellung von Dauer, von Herkunft und Entwicklung in ihrer historischen Dimension.

Unbestreitbar entwickelt jedes historische Museum eine eigene »museale Eigenzeit« in Abhängigkeit von Thema und Ort, Intentionen und Institutionengeschichte, Kontinuität und Brüche inbegriffen. Gleichwohl scheint eine Matrix von Zeit- und Ortsbezügen spezifisch für die Institution Museum, das sie von anderen »Erinnerungsorten« wie Denkmälern oder Straßennamen sowie örtlichen Markierungen des Historischen durch die Denkmalpflege unterscheidet. Am Beispiel des Berliner Märkischen Museums ist dies deutlich geworden. In seinen Sammlungen zeigt sich die sedimentierte Zeit sowohl in Form der Anlage historischer Sammlungen zu unterschiedlichen Zeitschichten wie auch ihrer zeitbedingten Veränderungen, die sich in den Sammlungen im Nebeneinander des Bewahrens ausdrückt. Aus räumlicher Perspektive kommt es durch die Museumsgründung zu einer Konzentration des zuvor Verstreuten, wobei diese Institutionalisierung Dauerhaftigkeit und Bedeutsamkeit zugleich signalisiert. Die Inwertsetzung historischer Relikte durch Musealisierung beruht zunächst auf Aufmerksamkeit, also, wie ich es hier nennen möchte, wahrgenommener Zeit, ein Prozess, der überhaupt erst die Anstrengung einer Institutionalisierung ermöglicht. Hier kommen nun weitere Raum- und Zeitargumente ins Spiel: Unter räumlichen Gesichtspunkten erfolgt sowohl eine Implementierung im Stadtraum, die sich am Beispiel des Märkischen Museums in einer Lokalisierung mit Sichtbeziehung zur historischen Stadt ausdrückte als auch in einer historisierenden Architektur, die das in der Museumsausstellung Gezeigte verdeutlichen sollte. Genau diese Einheit von Ort, zeichenhafter Architektur und Inhalt, die im Märkischen Museum den Charakter eines Gesamtkunstwerks annahm, verweist auf den Konstruktionscharakter von Geschichte: Historische Zeit wird »gemacht«, weshalb diese Konstruktion als intentionale Zeit bezeichnet werden kann. Sie zeigte sich im Märkischen Museum räumlich bis ins kleinste Detail der Raumstrukturen und Raumausstattung. Raum und Objekte, also historischer Inhalt, sollten einander angepasst und dadurch zu einem Einfühlen in historische Zeiten führen. Es handelte sich um ein räumlich-visuelles Setting der Präsentation, um argumentative Zeit in einer passenden räumlichen Disposition.

Es ist auffällig, dass das Märkische Museum als zeit-räumliche Realisierung von Geschichte konzeptionell statisch angelegt war und als

harmonische Einheit funktionierte. Die Folge war jedoch, dass zwar einerseits die raumbezogenen Charakteristika vergleichsweise stabil blieben, sieht man von der weiteren Urbanisierungsdynamik und kriegsbedingten Zerstörungen ab, andererseits jedoch die zeitlichen Dimensionen Veränderungen unterworfen waren. Im Lauf der Museumsentwicklung entstanden weitere Sammlungen, die sedimentierte Zeit erweiterte sich also, ebenso wie sich die wahrgenommene und die intentionale Zeit veränderten, bedingt durch politische Umbrüche und veränderte wissenschaftliche Perspektiven. Dies hatte unweigerlich Auswirkungen auf die argumentative Zeit und deren Verörtlichung. So erzwang bereits in den 1920er Jahren der ergänzende Fokus auf kulturgeschichtlich-kunstgewerbliche Fragen eine räumliche Dependance, und das Konzept des alles integrierenden Gesamtkunstwerks war gesprengt. In den 1960er Jahren musste die marxistische, chronologisch angelegte und bis in die Gegenwart reichende Geschichtsnarration der nunmehrigen Hauptstadt der DDR⁵⁴ in die nach den Kriegszerstörungen verbliebenen Räume des Museums eingepasst werden – eine von vielen Umorganisationen der Museumsausstellung, die bis zur sanierungsbedingten Schließung des Museums anhielten.

An allem wird deutlich, dass die »museale Eigenzeit« des Museums dynamisch gelesen werden muss, sich jedoch immer in einem klaren Raumbezug entwickelt, der auf Dauer angelegt ist. In seinem mehrfachen Zeit-Raum-Gefüge zeigt sich das historische Museum als Ort des »faire l'histoire«.

⁵⁴ Auf das während der Teilung der Stadt in West-Berlin gegründete Berlin-Museum wird hier nicht eingegangen.