



ISBN 3-931321-55-X

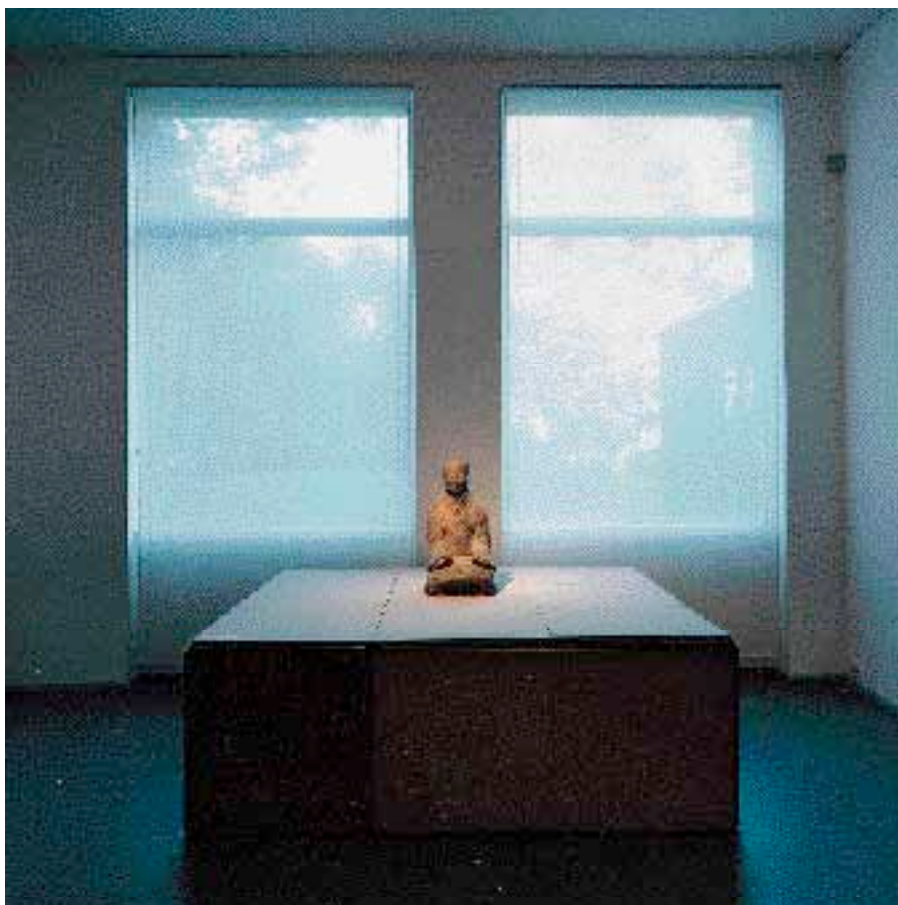
museumstech-

jovis

museums
technik

museumstechnik

Herausgegeben von Jürg Steiner



Jenseits der Großen Mauer – Der Erste Kaiser von China und seine Terrakotta-Armee,
Museum am Ostwall, Dortmund, 1990

© 1997 bei dem Herausgeber, den Autoren, den Photographen und dem
jovis Verlagsbüro, Berlin
Festschrift zum 10jährigen Bestehen der
museumstechnik Gesellschaft für Ausstellungsproduktion mbH, Berlin

Herausgeber: Jürg Steiner
Redaktion: Sybille Fanelsa, Uwe Kolb, Hasso von Elm, Hans Alber
Gestaltung: Thomas Büsch
Umschlagbild: Ausstellung *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert*,
Martin-Gropius-Bau, Berlin, 1993
Lithographie: Blank + Reschke, Berlin
Druck und Bindung: Clausen & Bosse, Leck
Verlag: jovis Verlagsbüro, Berlin
ISBN 3-931321-55-X

Inhalt

Helmut M. Bien	Anstelle eines Vorworts	5
Gottfried Korff	Fremde (der, die, das), das Museum	8
Jürg Steiner	Theatertechnik – die Mutter der Museumstechnik	19
Bodo-Michael Baumunk	Inszenierung Magie des Objektes oder fauler Zauber	24
Ulrich Borsdorf	Feuer & Flamme – Rückblick auf eine historische Ausstellung Interview: Dr. Peter Joerißen	27
Gerhard Schoenberger	Teaching the Holocaust Gedanken zur Dauerausstellung im Haus der Wannsee-Konferenz	34
Christos M. Joachimides	... um mit Bert Brecht zu sprechen: „Die Wahrheit muß auch schön sein“ Interview: Hasso von Elm	42
Claus-Peter C. Gross	Image- und Gestaltungsfragen für eine Museumsplanung	47
Rolf Küpper	Konservatorisch sachgerechter Umgang mit Kunst- und Kulturgut	51
Günter S. Hilbert	Lichtschutz: Die Erfindung der 50 Lux	56
Hasso von Elm	Lichtgestaltung in Ausstellungen Stimmungsvolle Lichtszenarien	61
Wolfgang E. Weick	Lean Museum Der Einzug der Betriebswirtschaft	69
Barbara Borek	Kinder im Museum Alltäglich und lebendig	71
Jürg Steiner	Das System 180	74
Thomas Platt	Please return your dishes!	83
Thomas Kupferstein	Aus der Werkzeugkiste geplaudert Ein Museumstechniker erzählt Interview: Hasso von Elm	89
	Nachwort	95
	Chronik	96
	Autorenverzeichnis	102
	Abbildungsverzeichnis	103



*Friedrich Wilhelm IV. – Künstler und König,
Orangerie Sanssouci, Potsdam, 1995*

Anstelle eines Vorworts

Majestätische Museumsinseln, elegante Museumsufer, futuristische Museumsneubauten, behutsam restaurierte klassizistische Baudenkmale, breit ausladende moderne Museumsforen, postmoderne Tempel und puristische Blöcke – Museen sind Kathedralen bürgerlicher Selbstvergewisserung geworden. Das öffentliche Gemeinwesen gibt sich selbst Gesicht und Geschichte, indem es Kunst und Kulturgeschichte inszeniert.

Die Vernissage zur Eröffnung einer Ausstellung ist zum gesellschaftlichen Großereignis geworden, hat der Theater-Premiere den Rang abgelassen. Sponsoren buhlen darum, daß ein wenig Glanz auch auf den eigenen Namen abstrahlt. Politik und Diplomatie haben eine imposante Bühne gefunden, um Ziele, Visionen und Perspektiven zu entwickeln und einem euphorisch gestimmten Publikum zu präsentieren. Jubiläen, Jahrestage, Gründungsakte geben das Datenmaterial, um Neuentdeckungen, vergessen geglaubte Bedeutungen und Beziehungen, kulturelle Rückgewinnungen und Qualitätssprünge ins rechte Licht der Öffentlichkeit zu rücken. Der Verbund von Presse und Fernsehen, Plakatwerbung, Tourismus und Public Relations schafft den nötigen Resonanzboden, so daß auch das Millionenpublikum, das nicht authentisch am Ereignis teilnimmt, einbezogen bleibt.

Seit den späten 70er Jahren ist ein enormer Bedeutungswandel der Institution Museum und des Ausstellungswesens im Gang, der bis heute nicht zum Stillstand gekommen ist. Die öffentliche Finanzknappheit der Jetztzeit ist eher Ausdruck des ungebrochenen Booms und des explosionsartig gestiegenen Finanzbedarfs. Ausstellungen sind zu erprobten und wirksamen Instrumenten der Imagepflege und gar der Wirtschaftsförderung geworden. Zugleich wandelt sich das professionelle Interesse am Ausstellungswesen von der enthusiastisch geleisteten Opferhandlung zur höheren Ehre des Gemeinwesens und der Künste hin zum kühlen Blick auf return of investment, Umwegrentabilität und Beschäftigungseffekte.

Kultur für alle, dieses von Hilmar Hoffmann verkündete kulturpolitische Schlaraffia der 70er Jahre, hat die Begeisterung für den Abbau von Hemmschwellen aller Art geschaffen und dem Generationenwechsel im Kultursektor eine Formel an die Hand gegeben. Das Sammeln und Bewahren, die klassische archivarische Tätigkeit des Museums als Asservatenkammer der Kulturgeschichte, die akribische wissenschaftliche Katalogisierung von Objekten allein konnte die nachgewachsene Generation von Museumsleuten nicht befriedigen. Zumal in einer Zeit, in der alles auf Relevanz und Bedeutung abgeklopft wurde. Die Museen wandelten sich von schwarzen Löchern, in denen Objekte für Generationen verschwanden, zu Sendeanstalten, die ein neues, weil breiteres Publikum belehren und erfreuen und vielleicht auch ein ganz klein wenig unterhalten wollten.

Kündete die Schlaraffia-Formel in Frankfurt, an ihrem Geburtsort, von neuen

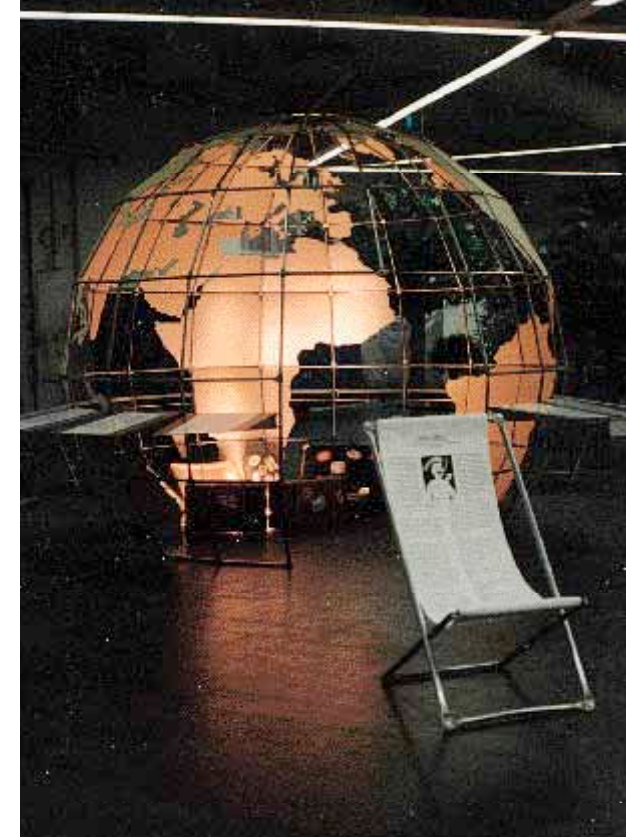
Möglichkeiten, so ging es in Berlin (West) um das blanke Überleben. Eine im Kalten Krieg ausgezehnte Stadt, ihrer historischen und natürlichen Funktionen weitgehend beraubt, ökonomisch ausgehalten, mußte sich politisch und vor allem durch symbolisches Handeln am Leben erhalten. Berlin blieb eigentlich nur die eine Überlebenschance: Kultur. Mit den Berliner Festspielen wurde eine eigene, dank Erfolg rasch expandierende Institution geschaffen, deren ausschließlicher Zweck darin bestand, für die Öffentlichkeit Anlässe zu produzieren, erwartungsfroh auf diese Stadt Berlin zu schauen – noch besser – selbst hinzufahren. In Berlin wurde für Deutschland das Festival erfunden, ein neuer Typus von Veranstaltung, das spartenübergreifend und multimedial um ein Thema zentriert wurde. Mit diesem Typus von Veranstaltung wurden neue Zielgruppen jenseits der Bildungseliten für Kultur erschlossen. Die neuen Besucher von Museen, Konzertsälen und Theatern kamen über ein Thema zur Kultur – und blieben überwiegend.

Von diesem positiven Berlin-Erlebnis ausgehend, begannen überall in Deutschland Kommunen den Wettbewerb untereinander um Themen und Häuser, Namen und Ereignisse. Nicht zuletzt auch deshalb, weil am Beispiel Berlins so etwas wie Standortfaktoren und ihre Bedeutung für die Zustimmung der Bevölkerung, für die Ansiedlung von Unternehmen deutlich wurden. Eine Gesellschaft, in der die Freizeit und ihre sinnvolle wie angenehme Nutzung an Bedeutung gewinnt, Lebensqualität und Erlebnisreichtum Richtlinien der Vorstellung vom guten Leben sind, eine solche Erlebnisgesellschaft braucht kulturelle Highlights in Gestalt von spektakulären Kulturbauten und Kulturereignissen. Diese völlig neuartige Bedarfssituation im Bereich der kulturellen Institutionen



*Die Reise nach Berlin,
Hamburger Bahnhof,
Berlin, 1987*

*Reise in die große weite Welt,
Begehbare Weltkugel,
Internationale Tourismusbörse,
Berlin, 1988*



verlangte nach neuen professionellen Orientierungen. Befristete Ausstellungen, ohne den Rückgriff auf eigene Depotbestände und den Rückhalt eines Museums, verlangen freiberuflich agierende Rechercheure. Die Anforderung, neue Orte zu bespielen, verlangt eine gänzlich andere Art von Architektur und Inszenierung. Die Notwendigkeit, in kurzer Zeit großes Publikumsinteresse zu mobilisieren, verlangt den virtuellen Einsatz von Medien und Kommunikationsmitteln.

In diesem Umfeld begann auch die Museumstechnik, sich zu entwickeln. Die museumstechnik Gesellschaft für Ausstellungsproduktion mbH entstand ganz unspektakulär aus Notwendigkeiten heraus. Für immer größere und anspruchsvollere Projekte mußte eine wirtschaftliche Form und eine profilierte Adresse geschaffen werden, bei der Institutionen, die ungewöhnliche und neuartige Lösungen für Ausstellungsprojekte suchen, auf Erfahrung und Know-how zurückgreifen können. Aus dem Teamgeist beim gemeinsamen Aufbau von Ausstellungen geboren, die Erfahrungen aus der Theaterarbeit, der Lichtregie, der freien Kunst und der Filmproduktion nutzend, entstand ein Unternehmen mit Bauhütten-Verständnis. Auftraggeber, Planer und Handwerker vor Ort arbeiten am gemeinsamen Projekt, auf den Tag der Eröffnung hin, an dem die wechselnden Ausstellungen der Museen, dieser kathedralen Gebilde, wieder einmal den Ort hergeben, an dem sich ein Gemeinwesen öffentlich seiner Wurzeln und Perspektiven versichert – und immer auch ein wenig selbst feiert.

Fremde (der, die, das) und das Museum

Im Museum geht es stets um das Spiel der fließenden Grenzen zwischen Fremdem und Eigenem. Es ist die Institution, die das kulturell Andere in sein Recht setzt, einmal mehr, einmal weniger. Mit Fremdem, mit Anderem hat das Museum es deshalb immer zu tun, weil in ihm Dinge aus räumlich und zeitlich entfernten Welten gesammelt, aufbewahrt und dem Augensinn dargeboten werden. Fremd sind sowohl der aus Federn, Luftwurzeln und Menschenhaar gefertigte Kopf des polynesischen Kriegsgottes Kukai Linoku, der im Berliner Völkerkunde-Museum zu besichtigen ist, wie die Mumienmasken, die im Bode-Museum bewahrt werden, oder die Dampfmaschinen, die das Museum für Verkehr und Technik zeigt.

Der, die, das Fremde ist Gegenstand des Museums. Selbst das, was uns gestern noch qua Handhabung vertraut war, ist als museales, als musealisiertes Objekt ferngerückt. Es ist zum *Semiophor* geworden, wie Krzysztof Pomian mit einem merkwürdig klingenden Namen, als wolle er das Fremdwerden der Museumsgegenstände auch sprachlich ausdrücken, die Dinge im Museum genannt hat: Zeichenträger.¹ Es sind Dinge, die lebensweltlich nicht mehr gebraucht werden, dennoch aber eine wichtige Funktion erfüllen, nämlich die der Vermittlung des Unsichtbaren mit dem Sichtbaren. Das Museum hat es also eo ipso mit dem Fremden zu tun, mit der Erfahrung des Anderen: mit Alteritätserfahrungen, wie man das heute gerne nennt.

So sind denn *identity* und *alterity* auch zentrale Stichworte in der amerikanischen Museumsdebatte, die seit einigen Jahren mit Heftigkeit und unter Beteiligung zahlreicher Wissenschaften geführt wird.² Dabei haben – und das ist das Interessante – die Begriffe zum Teil schon wiederum museums- und ausstellungswirksame Impulse freigesetzt. „*Identity and Alterity. Figures of the Body 1895/1995*“ hieß die Ausstellung auf der 46. Biennale in Venedig (1995). Nicht ohne Grund war es gerade der eigene Körper, an dem das museale Fremderfahrungsspektakel vorgeführt wurde. Der Körper gilt üblicherweise als das Eigene schlechthin, als Träger des Ich, als materielles Substrat der Identität, wurde aber in der Ausstellung zum Objekt der Anschauung, der Explikation und des Diskurses, so wie es vor einigen Jahren voller Brillanz schon Peter Greenaway im Rotterdamer Boymans-van-Beuningen-Museum mit der Ausstellung *The Physical Self* vorexerziert hatte. Der eigene Leib wurde musealisiert und durch die Geste des Zeigens, des Demonstrierens und Vorführens verfremdet, so wie es in der Logik des Museums als Ort des Zeigens liegt. Und in diesen Tagen war in der Presse zu lesen, daß auch im Themenpark der Expo 2000 in Hannover am Beispiel des menschlichen Körpers – des Exponats, welches jeder Besucher mitbringt – Strukturen und Prozesse der modernen Gesellschaft erschlossen werden sollen.³ Die Hand wird der Ausgangspunkt eines Blicks in Geschichte und Zukunft der Arbeit, der Kopf zum Modul von Vernetzungs- und Kommuni-

kationsprozessen etc. In zehn Abteilungen wird so das Vertraute, das Eigene fremdgemacht und das Ferne mittels des Vertrauten expliziert.

Es ist deshalb kein Wunder, wenn es ständig Experimente mit dem Museum als Institution des Grenzverkehrs zwischen Fremdem und Eigenem gibt. Das bekannteste der letzten Jahre, auf theoretischer Ebene durchdekliniert, stammt von Peter Sloterdijk. In Abänderung der im deutschen Idealismus gründenden identitätsphilosophischen Intention des Museums will er es zu einer Schule des Befremdens machen, zu einer Institution der Xenologie.⁴ Sloterdijk will zurück zum Staunen über das *Andere*, auch über das eigene *Andere*. „*Befremden und Staunen*“, so Sloterdijk, „gehören dem Niemandsland, das sich zwischen *Erleuchtung, Psychedelik und Methode streckt*.“ Nicht Bereicherung und Aneignung, wie sie die Museen als „*Stapelplätze für Objekte der bürgerlichen Wertschätzung*“ vorsahen, ist Ziel seiner „*Schule des Befremdens*“, sondern das Vorhaben, eine Gesellschaft, die sich an Identifizierungen klammert, in einen intelligenten Grenzverkehr mit dem Fremden zu verwickeln, auch mit dem eigenen Fremden. Darum, so Sloterdijk, sei das Museum von heute ein Museum der inneren Ethnologie.

An kaum einem Ort ist Fremdes und Eigenes so eng aufeinander bezogen und durch die Leibhaftigkeit des Betrachters und die sinnliche Präsenz des Ausstellungsgegenstandes aufs deutlichste bekräftigt wie im Museum. Dort erschließt sich kultureller Sinn durch die Bewegung des Betrachters in einem räumlichen Dingarrangement, also kraft einer Hermeneutik des Leibes. Diese im Museum angelegte Dialektik von nah und fern entspricht der Bedeutungskonfiguration des Benjaminschen Aura-Begriffs, der sich ja ebenfalls auf die Spannung von nah und

Afrika – Die Kunst eines Kontinents,
Martin-Gropius-Bau, Berlin, 1996





*Jenseits der
Großen Mauer –
Der Erste Kaiser
von China und
seine Terrakotta-
Armee,
Museum am
Ostwall,
Dortmund, 1990*

fern bezieht. Wenn Aura die „*einmalige Erscheinung einer Ferne (ist), so nah sie sein mag*“, wie es im berühmten Kunstwerk-Aufsatz heißt, dann ist mit der Aura tatsächlich eine Grundkonstellation des Museums umrissen. Die physische Nähe des Objekts ist ebenso gegeben wie die psychische Fremdheit, also die Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. Der Betrachter rückt dicht an den musealen Gegenstand – trotz einer mentalen, psychischen, kulturellen oder wie auch immer zu qualifizierenden Differenz. Aus diesem Spannungsverhältnis, das im räumlich nahen, aber mental fernen Ding seinen Grund hat, leiten sich Staunen und Neugierde her, und damit die Möglichkeit des phänomenologischen Stufenganges von der *antreffenden Anschauung* über die *innewerdende Anschauung* zur *füllenden Anschauung*, um es mit Begriffen Helmuth Plessners⁵ zu sagen, die zwar etwas altmodisch klingen, aber einleuchtend die Intentionen und Strategien sinnlicher Erkenntnis benennen.

Daß das museale Spiel zwischen Eigenem und Fremdem auch für scheinbar normale Gegenstände gilt, soll mit dem Hinweis auf vier Häuser verdeutlicht werden. Dabei handelt es sich um Häuser, die museal aufbereitet und eingerichtet worden sind – und zwar mit dem Ziel, *Fremdkulturelles* zu repräsentieren, uns über das Andere im Eigenen zu informieren, um das Andere als Bestandteil einer in sich differenzierten, einer heterogenen Kultur vorzuführen. Dabei funktioniert das Wechselspiel von *Fremd* und *Eigen* wahrscheinlich deshalb so perfekt, weil es Verfremdungs-, Aneignungs- und Austauschprozesse auf verschiedenen Ebenen der Bewahrungs-, Dokumentations- und Inszenierungsverfahren gibt, mit denen es Museen – aufgrund ihrer Selbstdefinition und aufgrund der Erwartungen, die gemeinhin an die Institution herangetragen werden – zu tun haben.

„Hausmuseen“ scheinen mir übrigens auch deswegen ein aufschlußreiches Exempel für Musealisierungsprobleme zu bieten, weil Häuser nicht nur die zentrale Objektgruppe des in diesem Jahrhundert (zumindest quantitativ) erfolgreichsten Museumstypus darstellen, der Freilicht-, Freiluft- oder Ecomuseen – oder wie sie sonst heißen. Sie illustrieren darüber hinaus auch beispielhaft die Trends einer exzessiven Musealisierung, die selbst lebensweltliche Milieus, in denen Gestrige und Heutiges ineinander verfließt, erfaßt hat – und diese *in situ* und *in toto* erhalten will. Zudem erweist sich in Häusern geradezu konkret die Foucaultsche Deutung des Museums als Institution der *Heterotopie*.⁶ Wie Bordelle, die man ja zuweilen auch *Häuser* nennt, sind Museen Orte der Gegenplazierungen, der Widerlager, in denen Kontrasterlebnisse, Eindrücke von Otherness, Be- und Verfremdungsverfahren hergestellt werden können. Musea-

lisierte Häuser sind wirkliche Orte, an denen Juxtapositionen, so Foucault, vorgenommen werden, Arrangements, die Nahes und Fernes zusammenrücken, das Eigene in Distanz setzen und das Ferne als Projektionsfläche des Eigenen, zum Zweck der Bespiegelung und Vergewisserung, nutzbar machen.

Das Wechselspiel von Identität und Alterität erweist sich besonders deutlich an den Häusern der *Freilichtmuseen*. Sie sind einerseits Identitätsagenturen, weil sie auf Vertrautes, Heimatliches, Nahweltliches bezogen sind, andererseits aber sind sie Orte des Fremden, weil sie historische, zuweilen weit zurückliegende Lebenswelten dokumentieren. Die Dokumentationsabsicht steht am Anfang der musealisierten Häuser, die heute in mehr oder weniger großer Zahl zusammengewürfelt in Freilichtmuseen ihr anheimelndes, pittoreskes, Valenzen der Gemütlichkeit aussendendes Dasein fristen. Im 19. Jahrhundert, als sie auf den Weltausstellungen erdacht wurden, waren die Museumsstuben, -häuser und -hütten Alteritätsagenturen, weil sie, um es mit Foucault zu sagen, Orte der Gegenplazierungen, Orte des Primitiven (im Sinne des Primären, des Elementaren, im Sinne also der *structures élémentaires de la civilisation*) waren – in einer Umgebung, die sich als *Feste des Fortschritts*, wie man die expositions universelles mit gewissem Recht genannt hat, feierte. Die Stuben und Hütteninszenierungen der Weltausstellungen sahen sich als bewußte Gegenbilder zur Moderne, einerseits um voller Stolz die evolutionistische Dynamik des 19. Jahrhunderts zu demonstrieren (nach dem Motto „*Soweit haben wir's gebracht*“), andererseits um die Bandbreite des Menschenmöglichen vorzuführen (nach dem Motto „*Was es nicht alles gibt*“ – und wir im 19. Jahrhundert haben die Möglichkeit, dies alles vor Augen zu führen). Man brauchte das Fremde (wobei egal war, ob es sich um das *zeitlich* oder das *räumlich* Ferne handelte) zum Zweck der zukunftsweisen Selbstverortung.



*Feuer & Flamme – 200 Jahre Ruhrgebiet,
Gasometer Oberhausen,
1995*



„Von allen
Seiten schön“ –
Bronzen der
Renaissance und
des Barock,
Altes Museum,
Berlin, 1995

Die Freilichtmuseen haben die Gegenbilder mittlerweile idyllisiert. Mit dem Kontrasterlebnis, das Ratio ihrer Erfindung und ihres Ersteinsatzes war, haben die musealisierten Häuser in den künstlichen Naturwelten der Freilichtmuseen nicht mehr viel zu tun. Im Gegenteil: Sie sind *domestizierte* Alteritäten, sie sind die verniedlichten Fluchtwelten, die das Fremde, das historisch Überholte, konträrfaszinativ zur Befriedigung der Sehnsucht nach regionaler Identität einsetzen. Dennoch bleibt die Spur des Fremden erhalten und wirksam: Sie sorgt für Interesse, Aufmerksamkeit und Staunen.

Als zweites Beispiel für das Nebeneinander von Identitäts- und Alteritätserfahrung in einem musealisierten Haus steht das *Tenement Museum* auf der Lower East Side in New York City. Es entspricht der Logik der Freilichtmuseen insofern, als es ganzheitliche Impressionen und Informationen vermittelt und sich dabei einer ambitionierten Authentizität, qua Arrangement in situ und in toto, bedient. In einer 1863/64 erbauten Mietskaserne (=tenement) ist ein Immigrations- und Multikulturalitätsmuseum eingerichtet worden, das mit seiner inszenierungsfreudigen Gestaltung und seinem pädagogischen Angebot bewußt auf das Wechselspiel von Eigen und Fremd setzt. Zwischen Boutiquen, Groß- und Einzelhandelsgeschäften werden mit Puppen und Mobiliar die Geschichten von einzelnen Familien in den Jahren 1870 bis 1915 imaginiert. Zuweilen wird vermittels schauspielerischer Aktionen eine *living history* präsentiert, die 1870 bis 1915 als Vorgeschichte das Heute vergegenwärtigen sollen; sie bleiben jedoch nichts als Spiel, als szenische Simulation, als *pasticho*, und figurieren so als Heterotyp, als fremdartiger Kontrapunkt zum Glamourstil der Boutiquen, Bistros und Büros. Die Wohnungen des Tenement Museums sind aus dem sozialen und kulturellen Wandel ausgegliedert und als historische Merk- und Aktionsräume aufbereitet. Die Ausklammerung aus ihrer normalen lebensweltlichen Veränderung macht das Tenement-Museum zum Ort der Alteritätserfahrung: im günstigsten Fall zum Ort der Geschichtsbefragung, im ungünstigen zum Ort einer historisierenden Folklore-Show, in der die Vergangenheit als Folge von Genrebildern erscheint.

Anders liegen die Dinge beim dritten Beispiel-Haus. Es handelt sich dabei um die *Schillerpromenade 27* in Berlin-Neukölln, die 1996 zum Ausgangspunkt einer musealen Dokumentation des gesellschaftlichen Wandels in diesem Jahrhundert – angestoßen durch die soziale Dynamik infolge des Zerfalls der Blocksysteme in Europa – gemacht wurde. Unterschiedliche soziale, generative und nationale Milieus werden erkundet, dokumentiert und der Öffentlichkeit als ein Mikrokosmos des gesellschaftlichen Ganzen vorgestellt. Auch hier wird das Eigene verfremdet und so in seiner Interessantheit gesteigert. Die Verfremdung wird dadurch perfektioniert, daß das musealisierte Haus in Neukölln mit ähnlichen Projekten in Amsterdam und Budapest in Vergleich gesetzt wird, um so Gemeinsamkeiten und Differenzen in der Lebensweise, wie sie sich in europäischen Häusern herausgebildet hat, zu erforschen. Dies alles geschieht in Form einer dialog- und handlungsorientierten Museologie. Dies ist eine Museologie, die kreativ auf die Herausforderungen der Gegenwart reagiert, um ihr Aufgabenfeld, die Nahwelt (es ist ein Projekt des Heimatmuseums Neukölln) mit dem Fremden, mit dem Anderen in produktiver Weise zu verunsichern. Die Haus-Komparatistik macht das eigene Milieu zum ethnographischen Museum, zum anthropologischen Laboratorium, zum Ort der kulturellen Selbstbefragung.⁷

Die stärksten Verfremdungsimpressionen gehen von einem Berliner Haus aus, das als Gebäude zwar nicht mehr existiert, dennoch aber als Ort gelebten Lebens im Stadtraum präsent ist und sich in gewisser Weise ebenfalls als Heimatmuseum offeriert, als Heimatmuseum in einem eigenwilligen Sinn, weil in ihm Entheimungsvorgänge dargestellt sind. Es handelt sich dabei um „*The Missing House*“ von Christian Boltanski in einer Baulücke in der Großen Hamburger Straße 15/16 in Berlin-Mitte. An den Brandwänden der Nachbarhäuser sind die Namen der ehemaligen Bewohner, ergänzt um knappe biographische Hinweise, auf zwölf weißen, schwarzumrandeten Schildern festgehalten. Die Daten kombinieren individuelle Lebensgeschichte und Weltgeschichte miteinander; sie rufen ebenso die Entrechtung, Verfolgung und Vernichtung der jüdischen Bewohner in Erinnerung wie die Zerstörung des Hauses im Februar 1945. Aus dem Nichts der

Die Epoche der
Moderne –
Kunst im
20. Jahrhundert,
Installation
Christian
Boltanski,
Martin-Gropius-
Bau, Berlin, 1997

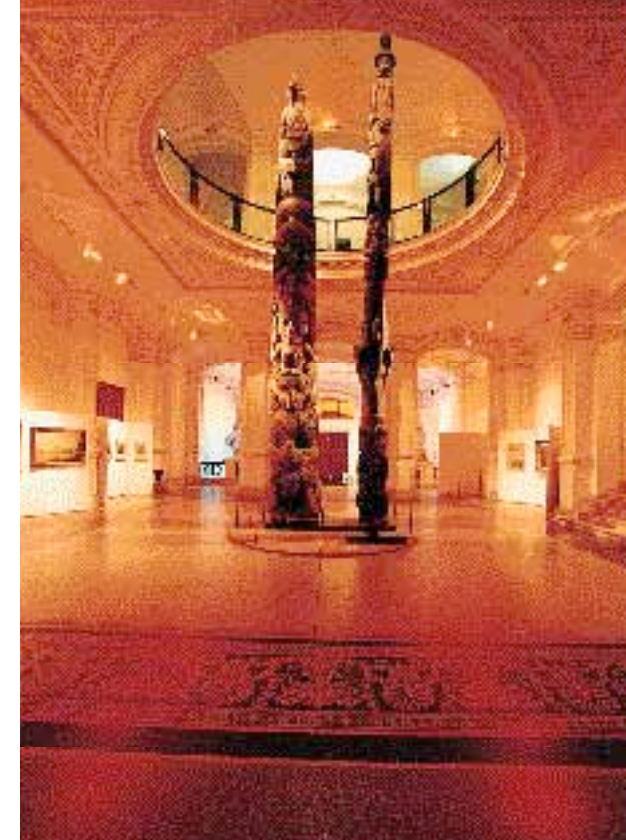


Baulücke wird weniger ein Ort der Kontemplation als ein Ort der Imagination. „Die Geschichte tastet sich rückläufig über die Ruine und die Jahreszahl 1945 wieder an das ehemalige Wohnhaus heran.“⁸ Die Leerstelle in der Stadt eignet sich in doppelter Weise, den Holocaust ins Gedächtnis zu rufen: Aus der evokativen Nennung der realhistorischen Namen baut sich das Wohnhaus wieder auf, bleibt aber trotzdem ein leerer, zerstörter Ort. Die Nahwelt wird durch die Beschriftung verfremdet, in gewisser Weise didaktisiert, indem auf die innere und äußere Zerstörung der Stadt hingewiesen wird, was nachdrücklich durch die Leere bestätigt wird. Die musealisierte Baulücke ist wie eine Narbe, die Erinnerung an die Wunde ist, die der Krieg geschlagen hat. Nach einer Überlegung Dietmar Kampers, für den das Gedächtnis die Narbe am Körper der Menschheit ist,⁹ fungiert die Leerstelle, die als ehemals bewohntes Haus imaginiert wird, als Vergegenwärtigung der Verletzung, der Zerstörung, Verwundung.

Die Hausrevisionen machen klar: Musealisierung hat es mit dem Spannungsgeflecht von Eigenem und Fremdem, von Nähe und Ferne zu tun. Anders als die Utopie, die der Nichtort, der Ort des Idealen und Imaginären ist, hat es das Museum als Ort der Heterotopie mit dem wirklichen Ort und mit dem wirklichen Ding, mit der erlebbaren Dreidimensionalität zu tun. Die Orts- und Dingwirklichkeit des Museums, gründend in der realen Präsenz der Überlieferungsobjekte, macht sie zu Institutionen, in denen Identitäts- und Alteritätserfahrung in Verflechtung möglich sind. Die physische Nähe des Objekts, des Dings, des Sachzeugen, ist Voraussetzung der Erfahrung des Anderen, des Fernen.

Krzysztof Pomian hat in seiner schon erwähnten Semiophoren-Theorie einen der plausibelsten Beiträge zur Museumskunde der Gegenwart geliefert, indem er die Leistung der Museumsobjekte als die der Vermittlung von Sichtbarem und Unsichtbarem beschrieben hat. Museumsobjekte sind Semiophoren, also Zeichenträger, Bedeutungsdinge, Verweisobjekte. Sie halten, so Pomian, „die Kommunikation aufrecht zwischen dem Unsichtbaren, aus dem sie kommen ... und dem Sichtbaren, wo sie sich der Bewunderung aussetzen.“ Museumsdinge „haben eine materielle und eine semiotische Seite“. Die Materielle ist uns nah,

Amerika
1492 – 1992
Neue Welten – Neue Wirklichkeiten,
Martin-Gropius-Bau,
Berlin, 1992



physisch-räumlich nah, die Semiotische ist uns nur durch Verstehen zugänglich, weil sie sich auf etwas Entferntes, etwas Anderes, etwas Überholtes bezieht.

Fremdheit, Anderssein: Dies ist also den Museumsdingen inkorporiert. Sonst wären sie, Pomian zufolge, überhaupt nicht im Museum. Archäologische und ethnographische Museen sind deshalb für ihn die Museen Katexochen. An ihnen kann man die Struktureigenschaften der Institution und auch die der Semiophoren am besten studieren, vor allem deren Zweigesichtigkeit, die in ihrer Materialität und ihrer Bedeutungsdimension (diese ist verursacht durch das in sie eingekerbte Leben) gründet.

Es gibt verschiedene Stufen und Arten des Andersseins. Der Ethnologe Marc Augé hat in seinem eindrucksvollen Büchlein über die Pariser Métro „les signes de l'alterité“ in den Alltagsorten der Untergrundbahnhöfe durchmustert und notiert. Er spricht von l'alterité lointaine und l'alterité immédiate¹⁰, Formen des Fremderlebens, die provokant oder aggressiv, anheimelnd oder bestätigend wirken können. Auch das Fremde, so belehrt uns Marc Augé, ist eine nur schwer zu bestimmende Kategorie, vor allem in einer Gegenwart, die durch Simultanität und eine Fülle von Kulturkontakten gekennzeichnet ist. Das gleiche gilt für die Kategorie des Eigenen, auch sie ist nicht mehr konturiert und eindeutig. „Die Kultur des Eigenen zersplittert, differenziert sich aus“, so sagen die Soziologen. „Die reflexive Moderne“, schreibt Ulrich Beck, „verallgemeinert die Kategorie des Fremden; eines ihrer zentralen Merkmale ist das universeller



Amerika
1492 –
1992
Neue
Welten –
Neue
Wirklich-
keiten,
Martin-
Gropius-
Bau,
Berlin,
1992

Fremdheit. Immer mehr Menschen verlieren ihre Herkunft und Stellung, ihre soziale Eindeutigkeit. Die Identitäten mischen sich.“

Das Museum scheint auch in diesem Zusammenhang herausgefordert – gewissermaßen als Identitätsagentur in einer Gesellschaft, deren Leben und Strukturen nicht mehr in „überlieferten Ordnungen“ verläuft. Es verwundert deshalb nicht, wenn Ulrich Beck in seiner Theorie der *reflexiven Modernisierung* das Museum als Ort der historischen Rückorientierung ins Spiel bringt, als Überlieferungsinstanz in der posttraditionalen Gesellschaft. Dem Museum wird so – im neuen Umgang mit Fremdheit, Alterität und Anderssein, welcher aus Globalisierungstendenzen entspringt – eine Rolle zugewiesen, von der man nicht weiß, wie sie funktionieren soll: als verhaltenssteuerndes Antiquariat der Industriegesellschaft, als Asservatenkammer des gelebten Menschenmöglichen (im Geschichtsmuseum), des gedachten, imaginierten, fingierten Menschenmöglichen (im Kunstmuseum) oder als Musterkollektion für Milieu- und Individualitätsbricolagen. Das Museum: Ort der Fremdheit als Ressource?

Wenn es stimmt, daß unter den Bedingungen reflexiver Modernisierung die soziale Konstruktion des Fremden, der Alterität, nicht mehr, wie Alois Hahn dargestellt hat,¹¹ auf kulturelle Selbstverständlichkeiten überlieferter Ordnungen und geschlossener Kreise zurückgreifen kann, wird sich das Bild des Fremden als genauso problematisch erweisen wie die Bestimmung des Eigenen. Wer sich mit dem Problem Museum und Fremdheit beschäftigt, muß sich auch dem Thema der neuen, der fließenden Fremdheitsdefinitionen zuwenden – und daraus Impulse für eine Theorie der Praxis ableiten. Über eine Theorie der Praxis muß nämlich das Museum verfügen, wenn es sich nicht nur als Ort des Deponierens, sondern auch als Ort des Exponierens, des Verfügbarmachens von Deutungen und Sinngebungen begreift. Museen sind gleichermaßen Archive und Laboratorien, Bewahranstalten für die materielle Kultur in Form von Hinterlassenschaften oder Vergleichsasservaten, aber auch Agenturen der Perspektivierung und Sinnproduktion. Wenn die Bilder vom Eigenen und Fremden in Bewegung sind, dann hat auch das Museum als *xenologische Institution*, wie Sloterdijk es nennt, mit dem Problem der Selbst- und Fremdbefragung zu tun.

Mittlerweile ist das Problem verschiedentlich erörtert worden – außer von Sloterdijk, der mit einem klaren Fanfarenstoß von 1989 den Anfang machte, von Bazon Brock, Ulrich Beck und Aleida Assmann. Alle drei distanzieren sich von der Idee des Museums, wie sie im 19. Jahrhundert im Zeichen des deutschen Idealismus, der Fichteschen Identitätsphilosophie und der Hegelschen Aneignungstheorie entwickelt wurde. Wie Sloterdijk setzen auch Brock, Beck und Assmann auf die dialogische Erfahrung des Museums, die nicht nur aneignen, sondern befragen, verunsichern und verflüssigen will. Das Museum, das Identitätsofferten unterbreitet, wird zwar – den Kompensationstheorien Lübkes folgend – wahr- und ernstgenommen, in seiner Einseitigkeit aber kritisiert (was übrigens auch bei Lübke selbst schon der Fall war, dessen Kompensationstheorie stets einen analytischen, aber keineswegs einen handlungssteuernden bzw. empfehlenden Charakter hatte).

Unter dem Titel „*Die Kultur zivilisieren*“ hat Bazon Brock in einem Spiegel-Essay an die kulturellrelativierende Rolle des Museums im 19. Jahrhundert erinnert.¹² „*Die Erfindung des Museums*“, so Brock, „*ist der geniale Versuch der Zivilisation, mit solchen (=fremden) Kulturen umzugehen.*“ So wie das Museum des 19. Jahrhunderts fremde Kulturen folklorisierte und musealisierte, so muß das Museum des 20. Jahrhunderts eine strikte Musealisierung der europäischen, der eigenen Kulturen betreiben. Daraus leitet Brock die Folgerung ab, daß Museen konsequent als Kulturauskunfteien zu konzipieren seien. Wenn es wirklich darum geht, so schreibt Brock, „*den geistigen Reichtum der vielen Kulturen in Geschichte und Gegenwart zu bewahren, der hat dazu in den Institutionen der Musealisierung phantastische Möglichkeiten. In keiner einzelnen Kultur waren je die Leistungen aller Kulturen so präsent wie in unserer Zivilisation.*“ Daraus wird die Empfehlung abgeleitet, daß westliche Gesellschaften sich als Lerngesellschaften verstehen sollten (und nicht mehr als Belehrungskulturen). Voraussetzung für diese Lernattitüde ist allerdings, nach Brock, ein distanziertes Verhältnis zur Museumskultur. Musealisierung ist für ihn die Herstellung eines kulturellen Schonraums, in dem über das Eigene und Fremde verhandelt werden kann. Möglicherweise übersieht Brock, daß – vor allem in den USA – auch anders über die Funktionalisierung der musealen Kulturdarbietung diskutiert wird, wie wir es etwa aus dem Band „*Exhibiting Culture*“ kennen. Das Museum ist nicht immer nur der neutrale, über den Parteien stehende Ort des kulturellen Ausgleichs, des kulturellen Kontrasts und kulturellen Vergleichs, sondern auch der Ort der Konstruktion von „otherness“, von Alterität und Fremdheit.

Beck diagnostiziert die Rolle des Museums in der posttraditionalen Gesellschaft als Überlieferungsgarant, als Erfindungsmaschine der Idyllen, Kleinwelten, Fluchtorte und Lieferanten für Bastelmaterialien. Sie bilden das Widerlager zur Globalisierung und Verunsicherung; sie stellen Heimat und Individualität her, auch wenn diese selbst nichts anderes als Konstrukte, Collagen und Maskeraden sind. Das Museum liefert den Stoff für diese Collagen und Bricolagen. Das Eigene, so brüchig es auch ist, figuriert als Gegenort zur Medialisierung und Globalisierung, das Fremde figuriert als Ressource für Selbstentwürfe und Bastelexistenzen.

Afrika – Die Kunst eines Kontinents, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 1996



Aleida Assmann, eine Literaturtheoretikerin, die sich in den letzten Jahren intensiv mit den Institutionen und Funktionen des kulturellen Gedächtnisses beschäftigt hat, setzt an beim Abfall, den wir produzieren. Anders als Schrifttexte, Kunstwerke und Kulturobjekte informiert der Abfall über das Reale, über unser wahres Verhältnis zu den Dingen. Abfall und Müll geben Auskunft über das, was Texte, Kunst und absichtsvolle Ego-Dokumente kaschieren. Abfall, also das, was wir abstoßen, was wir fremd machen, gibt Aleida Assmann zufolge zufälligere Auskunft über uns als die Formen einer prädestinierten und intendierten Bewahrung.¹³

Aleida Assmann plädiert mit Nachdruck für das Museum als Aufbewahrungsort der Dingkultur, als Gegenort zu den digitalen und technologischen Speichersystemen. In diesen Systemen gibt es keine Realpräsenz; alles wird zeichenförmig zurechtgestutzt. Wir brauchen jedoch, so Aleida Assmanns Argumentation, Museen als Ort der Gegenstände, der Objekte, die sich den Subjekten entgegenstellen (das ist der Sinn des Wortes Gegenstand). Wir brauchen, so Assmann, Museen als Orte der Bestimmungsübung: Was ist fremd, was ist eigen? Wir brauchen Museen als Orte des Erlernens des kleinen Einmaleins der Wahrnehmung – insbesondere in Bezug auf die progredienten Informationstechnologien, für deren kritisches Verständnis Speicher- und Kombinationslogiken an einfachen Formen und einfachen Arrangements erlernt werden müssen. Damit wird gleichzeitig das Spiel mit den Grenzen von Fremd und Eigen eingeübt, denn „*das Eigene muß so gut gelernt seyn, wie das Fremde*“¹⁴. Dies ist eine Notiz von Hölderlin aus dem Jahre 1801, die auch heute, *mutatis mutandis*, für die Deutung des Museums als Ort des Fremden, genauer: als Ort des Fremdverstehens, nicht unwichtig ist.

1 Krzysztof Pomian: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 1988, S. 49f.

2 Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display, hrsg. von Ivan Karp und Steven D. Lavine, Washington, London 1991.

3 Süddeutsche Zeitung vom 12. November 1996.

4 Peter Sloterdijk: Museum. Schule des Befremdens, in: Frankfurter Allgemeine Magazin vom 17. März 1989.

5 Helmuth Plessner: Die Einheit der Sinne. In Grundlinien einer Ästhesiologie des Geistes (1923), in: ders.: Gesammelte Schriften III (Anthropologie der Sinne), Frankfurt/M. 1980.

6 Michel Foucault: Andere Räume, in: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1990, S. 34–46.

7 Schillerpromenade 27. 12049 Berlin. Ein Haus in Europa, hrsg. vom Bezirksamt Neukölln, Opladen 1996.

8 So heißt es in dem vom Berliner Künstlerprogramm des DAAD herausgegebenen Führer („The Missing House. The Museum“), Berlin 1992.

9 Dietmar Kamper: Phantasie und Gedächtnis. Das Drama der Erinnerung, in: Wolfgang Zacharias (Hrsg.): Zeitphänomen Musealisierung, Essen 1990, S. 211–219.

10 Marc Augé: Un ethnologue dans le métro, Paris 1986, S. 26f.

11 Alois Hahn: Die soziale Konstruktion des Fremden, in: Walter M. Sprondel (Hrsg.): Die Objektivität der Ordnungen und ihre kommunikative Konstruktion, Frankfurt/M. 1994, S. 140–163.

12 Der Spiegel 16/1995, S. 216f.

13 Aleida Assmann: Texte, Spuren, Abfall: die wechselnden Medien des kulturellen Gedächtnisses, in: Hartmut Böhme/Klaus R. Scherpe (Hrsg.): Literatur und Kulturwissenschaften, Reinbek bei Hamburg 1996, S. 96–111.

14 Vgl. dazu Günter Figel: Der Sinn des Verstehens, Stuttgart 1996, S. 127f.

Theatertechnik – die Mutter der Museumstechnik

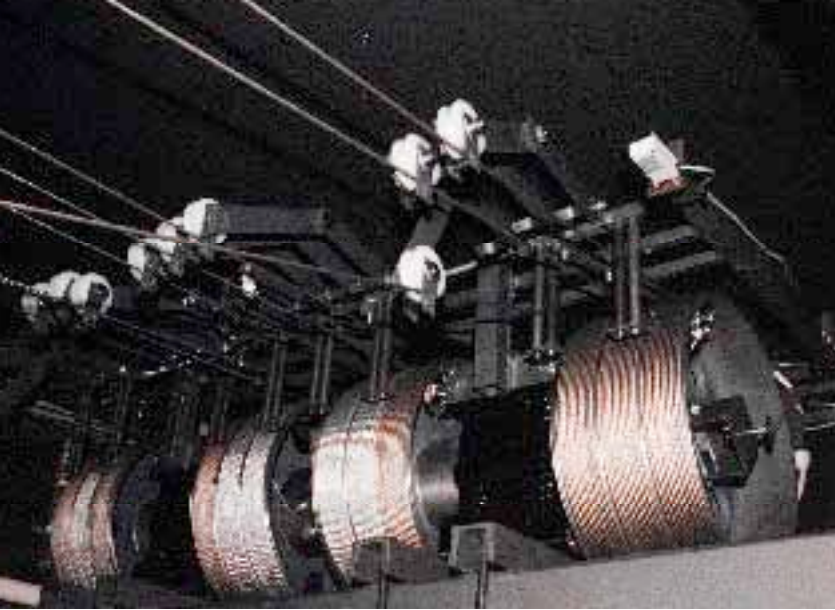
1980 wurde ich angesprochen, die technische Leitung der im Werden begriffenen Ausstellung „Preußen – Versuch einer Bilanz“ zu übernehmen. Dies geschah im Hinblick auf meine theatertechnische Erfahrung. Denn die Ausstellung sollte gestalterisch, und damit technisch, der Bühneninszenierung verwandt sein und entsprechend präsentiert werden.

In den zehn Jahren meiner Bühnentätigkeit hatte ich alle Bereiche der Theater-technik kennengelernt und amtliche Befähigungszeugnisse als Bühnen- und Beleuchtungsmeister erworben. Am Anfang meiner Ausbildung arbeitete ich als Bühnenarbeiter, Requisiteur und Maschinist. Mitte der 70er Jahre, erst als Technischer Assistent und dann als Werkstättenleiter, wechselte ich in die Sparte der Herstellung von Bühnen und Dekorationen an der Schaubühne am Halleschen Ufer in Berlin. Selbst dieses unkonventionelle Theater verfügte über die vier klassischen Werkstätten: Schlosserei, Tischlerei, Dekorationswerkstätten und Malersaal. Diese Gewerke wurden meist miteinander kombiniert, komplizierte Konstruktionen waren an der Tagesordnung. In anderen Theatern Berlins konnte ich die zweite Säule des Bühnenbetriebs, die Beleuchtung, kennenlernen, so daß ich bei meinem Wechsel ins Ausstellungsgewerbe über eine abgeschlossene theater-technische Ausbildung verfügte.

Die räumlichen Gegebenheiten im Martin-Gropius-Bau legten es nahe, die Preußen-Ausstellung nach dem bekannten theatertechnischen Muster herzustellen. Schlosserei, Tischlerei, Dekorationsabteilung und Malerwerkstatt wurden zum Teil in heute als Ausstellungsräume genutzten Galerien eingerichtet, Handwerker und Künstler engagiert. Zur Erinnerung: Der Martin-Gropius-Bau war seinerzeit eine zum Teil beispielbar gemachte Kriegsruine mit unverputztem Mauerwerk. Nach den Ideen der Gestalter Jan Fiebelkorn und Karl-Ernst

Giacomo Meyerbeer –
Weltbürger
der Musik,
Sonderausstellungs-
halle der
Staatlichen
Museen,
Berlin-
Dahlem, 1991

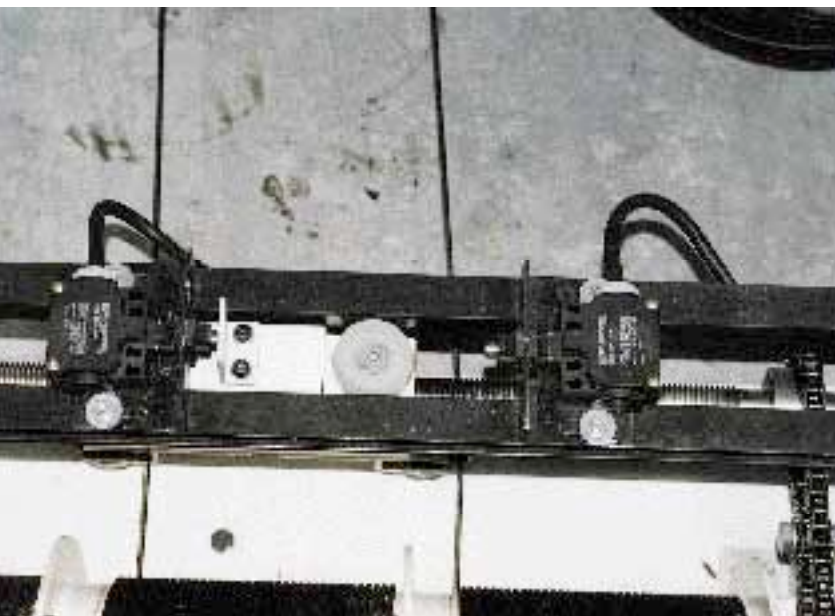




Theater-
manufaktur am
Halleschen Ufer,
Einbau eines
elektro-
motorischen
Prospektbodens,
Berlin, 1988

Herrmann, zeichneten mehrere Architektinnen und Architekten Dekorationen, konstruierten Vitrinen, vom Technischen Leiter meist unterstützt, manchmal aber auch drangsaliert. Sogar durchaus komplizierte, mit der Theater Technik verwandte, Konstruktionen wurden in diesen Werkstätten erstellt, beispielsweise die gesamte Mechanik für ein Kaiserpanorama mit 24 Betrachtungsplätzen.

Auf dem Markt der Beleuchtungsgeräte für Ausstellungen konnten wir zu jener Zeit nichts Passendes finden. Der damalige Leiter des Technischen Dienstes der Staatlichen Museen zu Berlin, Günter S. Hilbert, zeigte uns Komponenten für die inzwischen überall eingesetzten Kaltlichtspiegellampen, die dann in eigens hergestellte Kleinstleuchten eingebaut wurden. Aus Teilen von Kleinbildprojektoren wurden in der Schlosserei Niedervoltprofilcheinwerfer aus schwarz eloxiertem Aluminiumblech hergestellt – heute produziert jeder namenhafte Leuchtenhersteller solche Geräte. Ergänzt wurden diese Beleuchtungselemente durch Theaterscheinwerfer und mit Metaldampflampen bestückten Außenbeleuchtungsstrahlern, die damals gerade Einzug ins moderne Theatergeschehen



Deutscher Dom,
mobile
Lichtdecke,
konstruktives
Detail,
Berlin, 1996

Sonder-
ausstellungs-
hallen im
Kulturforum,
Lichtdecken,
Berlin, 1994



hielten. Ähnlich einer Bühnendekoration, die kurz vor ihrer Fertigstellung die Schauspieler als Spielstätte in Besitz nehmen, wurden einige Wochen vor Eröffnung der Ausstellung die eigentlichen Hauptdarsteller, die Exponate, angeliefert, begleitet von ihren Sachwaltern, den Restauratoren.

Gottfried Korff, der Generalsekretär der Ausstellung, bleute uns nachhaltig ein, Ratschläge und Empfehlungen der Restauratoren als Anweisungen zu betrachten, sensible Kunsthistoriker, die er uns auch mit Namen nannte, besonders intensiv zu betreuen und insgesamt so zu wirken, daß die Eigentümer der Objekte diese bei uns in guter Obhut wüßten. Während wir von verschiedenen Museumsbediensteten argwöhnisch überprüft wurden, gab es andere, die wertvolle Hinweise, Tips und gutgemeinte Anweisungen gaben, besonders Prof. Dr. Christian Theuerkauff, der uns unterstützend bei der Einrichtung der brandenburgisch-preußischen Kunstkammer als Vertreter der Staatlichen Museen zu Berlin auf die Finger schaute.

Sonder-
ausstellungs-
hallen im
Kulturforum,
Lichtdecken,
Berlin, 1994





Chinas Goldenes Zeitalter – Die Tang-Dynastie und das kulturelle Erbe der Seidenstraße, Museum für Kunst- und Kulturgeschichte, Dortmund, 1993

Die Erfindung des Gewerbes Museumstechnik allerdings fand während der Preußen-Ausstellung noch nicht statt. Der Umgang mit Glas war noch zu theatertechnisch, ebenso die Lichtinszenierungen. Diese waren sehr effektiv und genügten dennoch durchweg auch konservatorischen Ansprüchen. Vieles erwies sich jedoch als sehr wartungsintensiv, gewisse Geräte erforderten einen häufigen Lampenwechsel, auch die Energieproblematik interessierte seinerzeit erst am Rande.

Die Preußen-Ausstellung wurde ein riesiger Erfolg, sie hat einen Ausstellungstypus begründet, der noch heute unter dem Begriff Kulturhistorische Ausstellung ein wichtiges Element des Kulturbetriebes ist.

Mit Mitstreitern der Preußen-Ausstellung begann Anfang der 80er Jahre ein Qualifizierungsprogramm, um Vitrinen- und Beleuchtungsgerätehersteller zu werden. Die Anfänge waren nicht einfach. Durch die neue Profession zur Selbstständigkeit verdammt, wurden nun mit anderen jungen Selbständigen erste Produkte hergestellt, Ausstellungen installiert und Museumseinrichtungen gebaut, alles noch sehr improvisiert, dabei nicht unprofessionell, jedenfalls außerordentlich engagiert.

Im dritten Obergeschoß eines Hinterhofes einer verkehrsberuhigten Zone in Berlin-Schöneberg entstand die erste museumstechnische Produktionsstätte, die vornehmlich Beleuchtungsgeräte entwickelte und herstellte, die die Industrie seinerzeit nicht anbot. Interessant waren Leuchten für dünne Leuchtstofflampen mit geringer Leistung und mit verschiedenen parabolförmigen Spiegeln versehen, die eine gleichmäßige Beleuchtung in steilem Winkel ermöglichten, heute Standard fast aller beleuchtungstechnischen Firmen.

Mitte der 80er Jahre häuften sich die Aufträge, Ausstellungen nicht nur zu produzieren, sondern sie auch zu gestalten, und die ersten Konflikte der Koppelung von Planung und Ausführung waren vorgezeichnet.

Die logische Folge war die Trennung beider. Als Alleingesellschafter gründete ich die Firma museumstechnik Gesellschaft für Ausstellungsproduktion mbH und – anfangs mit einem Partner, bald aber alleine mit guten Mitarbeitern – ein Planungsbüro als Einzelhandelsfirma. Die Geschäftsführerin Sybille Fanelas leitete über Jahre mit viel Geschick und Verantwortung die sich entwickelnde Pflanze, von mir nur noch technisch betreut.

Museumstechnik ist eines der komplexesten Gewerbe. Nicht nur, daß es im Vergleich zur Theatertechnik mit ihren klassischen Grundgewerken und der Mechanik um den Vitrinenbau und die Beleuchtungsgeräteherstellung erweitert ist. Im Theater zielen die Effekte auf ein Publikum, das 20 Meter entfernt im Zuschauerraum Platz genommen hat. Die Museumstechnik steht dagegen gemeinsam mit dem Publikum auf der Bühne. Die Besucher betrachten die Einrichtungsgegenstände von vorne und von hinten, die Beleuchtung wird nicht nur als Effekt wahrgenommen, sondern auch als Störfaktor, wenn sie blendet oder so angebracht ist, daß die Besucher zwischen Lichtquelle und Objekt treten.

Eine weitere Theaterkomponente, die bislang für das Museum nicht sehr wichtig war, gewinnt zunehmend an Bedeutung: Durch Finanzprobleme müssen nachhaltig wirtschaftliche Ausstellungskonzepte gesucht werden, Vitrinen dürfen nicht mehr Wegwerfprodukte sein, Lagerraum ist zudem teuer. Museumseinrichtung muß sich einfach auseinanderbauen und nicht viel komplizierter wieder montieren lassen. Der Anteil an zu entsorgendem Material kann auch bei Ausstellungen auf ein Minimum gesenkt werden, ohne gestalterische Abstriche machen zu müssen.



Friedrich Wilhelm IV. – Künstler und König, Orangerie Sanssouci, Potsdam, 1995

Die Inszenierung Magie des Objektes oder fauler Zauber

Rechnungsprüfer hätten noch eine einfache Definition von marxistischer Klarheit zur Hand: Eine Ausstellung ist mit hoher Wahrscheinlichkeit dann *inszeniert*, wenn der Anschaffungspreis der Vitrinen höher war als der Versicherungswert ihres Inhalts. Aber man kann sich dem Thema auch metaphysischer nähern. In Rhöndorf bei Bonn ist, museal hergerichtet, das Wohnhaus des ersten Bundeskanzlers Konrad Adenauer zu besichtigen. Adenauer hat sich, neben seinen hohen politischen Ämtern, noch in zweierlei Hinsicht hervorgetan: als technischer Tüftler mit einer Reihe von skurrilen Patenten – zum Beispiel hatte er die Gießkanne ein zweitesmal erfunden – und als Kunstsammler. In dieser Eigenschaft erwarb er von vertrauten Händlern Werke mit klangvollen Zuschreibungsnamen, welche die Besucher der Gedenkstätte zu bewundern lernen, vermöge der ehrfurchtsvoll gehauchten Erläuterungen des Führungspersonals. Vor einem niederländischen Landschaftsgemälde mit trübem Firnis müssen alle haltmachen. Der Erzkanzler hat – vermutlich sein letztes Patent – eine Reihe von Punktstrahlern über dem Bild angebracht, deren goldgelber Schein in einer Art Andachtshandlung rauf- und runtergedimmt wird: „*Ist es nicht, als ob das Bild richtig zu leben beginnt?*“

Er hatte es erfaßt: Die Beleuchtung ist manchmal schon das halbe Bild. Wenn Inszenierung nur hieße, das Kunstwerk sichtbar zu machen, ehrenhaft zu hängen, zu stellen und zu illuminieren, dann wäre im Museums- und Ausstellungswesen immer schon alles Inszenierung gewesen – selbst die nüchternen Galeriewände, die der Berliner Kunsthändler Cassirer nach dem Ersten Weltkrieg weiß streichen ließ, um seine Meisterwerke der zeitgenössischen Avantgarde besser zur Geltung zu bringen. Nur redete damals niemand von Inszenierung, noch

Hauptstadt
Zentren,
Residenzen,
Metropolen in
der deutschen
Geschichte,
Kunsthalle Bonn,
1989



wäre es jemandem eingefallen, den Galeristen als Regisseur zu bezeichnen. Etwas hat sich seither geändert – es gibt jetzt die historischen und kulturhistorischen Ausstellungen und diese Staatstheater verfügen in der Tat über Bühnenbildner, Oberspielleiter und Publikum. Nur darüber, welchen Part die Objekte zu übernehmen haben – den von Requisiten oder den von Schauspielern –, herrscht Uneinigkeit, wiewohl die deutsche Theatergeschichte Inszenierungsdespoten kennt, die diesbezüglich auch keinen Unterschied machten.

Ausstellungsregie in musealen Geschichtsdarstellungen bedeutet erst einmal, die widerspenstigen Kunstwerke auf Vordermann bringen: Depotschinken aus ihrem wohlverdienten Schönheitsschlaf im Museumskeller reißen, Solisten in Chöre eingliedern, Freischärler zu Marschkolonnen des Weltgeistes formen, Individualisten zur Bewährung in die Gemeinschaft der Alltagskultur schicken und eigenwilliges ikonographisches Gestammel zu anständigen historischen Zeugenaussagen zurechttrimmen. Scheinwerferlicht und Einschüchterungsarchitektur aus MDF-Platte lassen ausrichten: Die anderen haben schon gestanden, Weltgeschichte ist Weltgericht. Natürlich gibt es gute und schlechte Ausstellungsinszenierungen. Die ersteren erkennt man an der Interpretationsvielfalt ihrer Szenen- und Symbolbilder, die letzteren an deren erhabener Eindeutigkeit und Einfalt. Wenn der Besucher der Ausstellung *Die Karpaten* von einem monumentalgipsenen Grafen Dracula mit allegorischer Absicht begrüßt wird, ist schon alles gelaufen. Insofern sind die schlechten Inszenierungen derzeit die wichtigeren, weil sie das Dilemma des ganzen Genres enthüllen – je mehr Inszenierung, desto ausdrucksärmer das ausgestellte Gut und desto brennender die Frage, wieso es überhaupt ausgestellt wird.

Solche Vorhaltungen beantworten die Ausstellungsregisseure mit zwei sich widersprechenden Strategien. Die eine setzt auf rhetorische Mehrwertschöpfung und versucht – zusehends erfolgloser – kolorierte Stahlstiche als unerhörte Kostbarkeiten zu verkaufen. Die andere verweist darauf, daß auch in der Hochkunst des 20. Jahrhunderts die Collage trivialer Kulturgüter gang und gäbe



Berlin,
Berlin,
Lunapark
und
Metropole,
Martin-
Gropius-
Bau,
Berlin,
1987

gewesen sei. Damit ist es heraus: Der Ausstellungsinszenator ist selbst ein Künstler, Gelehrter sowieso. Meint er. Sagt er – manchmal. Auch wenn zum Ausstellungsmachen wenig mehr gehört, als auch ein Kaufhausdekorateur mit Abitur vorweisen könnte, zuzüglich einer eher breiten als tiefen Bildung sowie eines möglichst nicht logischen, sondern eher prälogisch-assoziativen, in Bildsequenzen organisierten Denkvermögens. Sterben Malerei und Skulptur im Medienzeitalter wirklich aus, wird dieser Künstler ein tragisch letzter sein. Anstelle von Hammer und Meißel bewaffnet mit Hammer und Nagel, ein Gesamtkunstwerk kommt allemal heraus.

Ulrich Borsdorf im Gespräch mit Peter Joerißen

Feuer & Flamme – Rückblick auf eine historische Ausstellung

Joerißen: „Feuer & Flamme“, präsentiert im Gasometer Oberhausen, ist nach zweimaliger Laufzeit und mit fast einer halben Million Besucher sicher die am besten besuchte historische Ausstellung der letzten Jahre gewesen. Ich möchte im folgenden mit Ihnen vor allem über die Präsentationsform sprechen. Zunächst aber vielleicht doch noch einmal die Frage zum Ziel der Ausstellung. Sie wollten keine lückenlose historische Chronologie der letzten 200 Jahre liefern, sondern?

Borsdorf: Es wäre ein Ding der Unmöglichkeit gewesen, wenn man versucht hätte, 200 Jahre Geschichte chronologisch exakt in einer Ausstellung darzustellen. Eine kulturhistorische Ausstellung ist grundsätzlich und medial etwas anderes als ein Buch oder ein Film zum Beispiel. Sie ist eine spezifische Präsentationsform von Geschichte, die ganz wesentlich auf der Aura des Originalobjektes und dessen plausibler Kontextualisierung aufbaut.

Joerißen: Sie haben dem Besucher nicht das Allzuvertraute oder die Klischees über „das Ruhrgebiet“ vorgeführt. So hat er z.B. die Nachbildung einer Pommese-Bude bzw. einer Trinkhalle vergeblich gesucht.

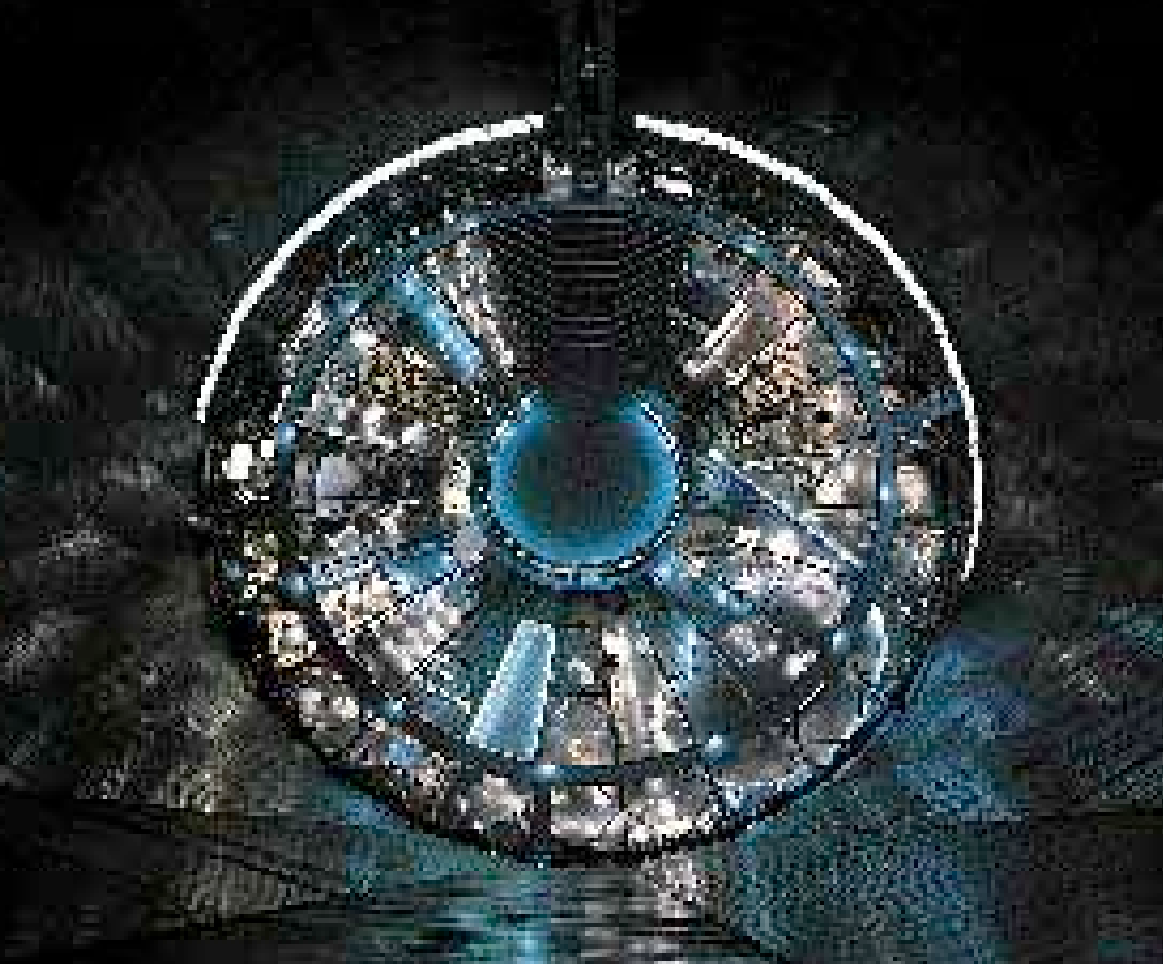
Borsdorf: Ich hätte es auch



*Hauptstadt
Zentren, Residenzen, Metropolen
in der deutschen Geschichte,
Kunsthalle Bonn,
1989*



Gasometer Oberhausen, 1994



*Feuer & Flamme –
200 Jahre
Ruhrgebiet,
Gasometer
Oberhausen,
1995*



*Feuer & Flamme – 200 Jahre Ruhrgebiet,
Gasometer Oberhausen, 1995*

interessant gefunden, die Buden oder Trinkhallen des Ruhrgebietes als einen Teil der Sozialkultur dieser Gegend darzustellen. Man braucht das Ruhrgebiet nicht – und das hat die Ausstellung auch sonst nicht getan – folkloristisch zu verkohlen. Die Ausstellung ist einem Verständnis von Geschichte verpflichtet, das aufklären will, ohne zu langweilen, das ein Seh-Erlebnis organisieren will. Der Duktus der Ausstellung sollte nicht nostalgisch verklärend sein, sondern wir wollten den ästhetisch gesättigten, rationalen Charakter der Geschichte wahren.

Joerißen: Auch die Plazierung der Exponate in den Vitrinen sperrt sich dagegen, daß der Betrachter sie als dekoratives oder nostalgisch gefärbtes Sammelsurium wahrnahm. In der nüchternen, strengen Anordnung auf dem Vitrinenboden, die auf Sockel und zusätzliche Stellelemente verzichtet, unterstreicht die Präsentation den Dokumentcharakter der Exponate, nimmt sie ernst und betont ihren Eigenwert. Gerade hier, im Nahblick, im Detail wird die in Heimatmuseen übliche Präsentationsästhetik verlassen.

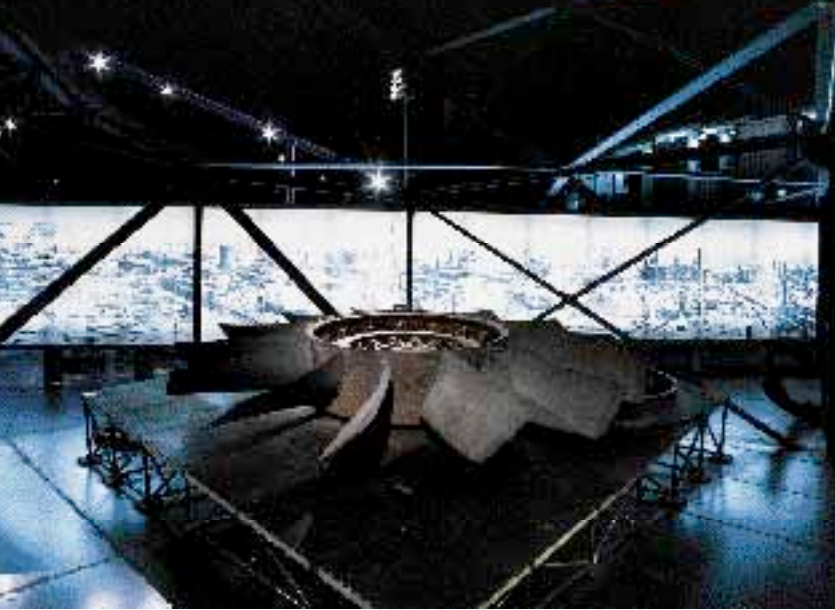
Borsdorf: Sie haben sicher recht, was den Anteil des Gestalters an der Präsentation der Ausstellung angeht. Nur, ungewöhnlich für die Gasometer-

Ausstellung Feuer & Flamme war, daß die Gestalter, die Historiker und Volkskundler, also Jürg Steiner, Gottfried Korff, Franz-Josef Brüggemeier und ich, den Inhalt und die Gestalt zu viert entwickelt haben. Die Wissenschaftler haben nicht erst ein Konzept entworfen und gesagt: Paß mal auf Gestalter, da hast du das. Jürg Steiner war von Anfang an im Team: Natürlich hatten wir unterschiedlichen Anteil an Konzeption und Präsentation, aber das ist, gemessen am Ergebnis, unbedeutend. In der Tat hat die Art der Präsentation der Objekte, auch vor allem in ihrer Vereinzelung und in ihrer Dekomposition, etwas Archäologisches. Wir haben irgendwie den Eindruck, daß wir von dieser Zeit schon so weit entfernt sind, und daß die Objekte sozusagen schon archäologischen Charakter haben.

Joerißen: Was bedeutet in diesem Zusammenhang die reichliche Verwendung von Glas, z.B. in den extrem hohen Vitrinenhauben, als Träger für Schrift- und Bildmaterial oder als Trennwände, die aber nirgends die Atmosphäre eines Warenhauses oder einer Boutique aufkommen läßt?

*Feuer & Flamme –
200 Jahre
Ruhrgebiet,
Gasometer
Oberhausen,
1995*





*Feuer & Flamme –
200 Jahre
Ruhrgebiet,
Gasometer
Oberhausen,
1995*

Borsdorf: Ich denke, das hat auch etwas mit einem persönlichen Stil zu tun, und es gehört sicherlich zu Steiners Stil, daß er das so macht. Wir hatten zwei Jahre an der Ausstellung gearbeitet, ohne den Gasometer von innen gesehen zu haben, und waren überrascht, als wir ihn zum ersten Mal betraten. Vor allem waren wir überrascht von dem Fachwerk, das auf der Scheibe angebracht ist. Wir hätten uns denken können, daß die Stabilität einer Scheibe mit diesem Durchmesser von 70 Metern nur zu erreichen ist, wenn es Verstrebungen gibt. Im Unterschied zu unseren Plänen und Erwartungen mußten wir uns darauf einstellen, daß die



*Feuer & Flamme – 200 Jahre Ruhrgebiet,
Gasometer Oberhausen, 1995*

*Feuer & Flamme – 200 Jahre Ruhrgebiet,
Gasometer Oberhausen, 1995*



Scheibe selber, also unsere Ausstellungsfläche, in viele Segmente aufgeteilt war, die sich optisch immer in die Ausstellung einmischen würden. Wir haben gedacht, man dürfte im Grunde die Struktur dieser Scheibe – auch aus Denkmalschutzgründen – nicht verkleistern, sondern man mußte die Architektur der Scheibe in die Ausstellung einbeziehen und sie sichtbar lassen. Also haben wir sie nicht verkleidet und haben Glas verwendet, damit, wo immer möglich, die Scheibe selbst als Teil des Exponates Nr. 1, das der Gasometer darstellt, ständig zu sehen war. Joerißen: Welchen Stellenwert haben Photos und Texte, in der Ausstellungspräsentation? In welcher Relation stehen diese Medien zu den dreidimensio-



*Feuer & Flamme –
200 Jahre
Ruhrgebiet,
Gasometer
Oberhausen, 1995*



*Feuer & Flamme –
200 Jahre
Ruhrgebiet,
Gasometer
Oberhausen,
1995*

nen Exponaten?

Borsdorf: Ein unschuldiges Verhältnis zur Photographie haben wir nicht mehr. Wir hängen nicht der Meinung an, daß Photographie quasi vergangene Wirklichkeit ist. Es wird uns in so vielen Museen noch vorgeführt, daß Photographie für die Wirklichkeit genommen wird. Photographien sind visualisierte Meinungsäußerungen über die äußere Erscheinung von Vorgängen und Ereignissen. Photographie ist ein so komplexes System, daß es an Vieldeutigkeit und an heuristischer Problematik von Texten kaum übertroffen werden kann – deswegen haben wir Photographie nicht als Ersatz für Wirklichkeit eingesetzt. Im Ruhrlandmuseum haben wir einen Bestand von beinahe einer Million Photos, da muß man seine Naivität im Umgang mit Photographien verlieren. Bei Feuer & Flamme haben wir Photos genauso behandelt wie Objekte, wenn man so will.

Joerißen: Die Abteilungstexte hängen relativ isoliert, nur an einer Stelle gibt es eine Bild-Text-Kombination, und zwar in der für mich ergreifendsten Abteilung zum Thema „Abgründe“.

Borsdorf: Die Abteilung behandelt den Holocaust, den Völkermord an den Zigeunern, den genozidalen Charakter des Vorgehens der deutschen Wehrmacht im Rußlandfeldzug und das Zwangsarbeiterelend in Deutschland, vor allem im Ruhrgebiet. Da haben wir auf kommentierende und einleitende Texte fast verzichtet, und ansonsten haben wir nur Originaldokumente in Form von Photos konfrontiert mit Originalzitaten von Texten aus der Opferperspektive. Wir haben uns im Grunde, außer durch die Auswahl in dieser Gegenüberstellung, nicht eingemischt als Ausstellungsmacher und den Raum durch seine völlige Nüchternheit wirken lassen. Wir haben mit großem Erstaunen und mit Genugtuung, wenn man in diesem Zusammenhang das so formulieren kann, bemerkt, daß dieser Raum der am aufmerksamsten wahrgenommene Raum der Ausstellung überhaupt war.

Joerißen: Sie zeigen auch Kunst in dieser Ausstellung.

Borsdorf: Ja, z.B. in der Abteilung Wandel, aber auch der Photofries des Ehepaares Blume, der auf der Halbhöhe des Gasometers um die Wand lief. Das war keine Dokumentarphotographie, selbst wenn sie so daherkam. Auch die Videoinstallation von Marie-Jo Lafontaine „Jeder Engel ist schrecklich“ im Unterscheibenraum des Gasometers ist eine künstlerische Aussage über das, was wir glauben, was man an der Geschichte des Ruhrgebietes für wesentliche Ausgangsprinzipien, nämlich Gewalt und Utopie, halten kann, nicht muß. Kunst kann, wenn man ihre Eigen-Art respektiert, eine Komplexität und Dichte auch der historischen Aussage erreichen, wie es das dingliche Relikt der Zeit selten ermöglicht.

Joerißen: Mir fiel die sparsame Verwendung von AV-Medien auf, keine Computerspiele oder Animationsprogramme, wie sie sich in Museen zur Technik- und Industriegeschichte großer Beliebtheit erfreuen.

Borsdorf: Wir haben diese Medien, als Ergebnis museologischer Reflexion, in eine ganz bestimmte Funktion zurückgedrängt. Sie haben in keinem Fall das Ausstellungsobjekt ersetzt, sondern sie funktionieren im Grunde wie Text auch. Diese Medien sind im Betrieb sehr anfällig, aber wir glauben grundsätzlich, daß Ausstellungen und Museen sich auf die mediale Kraft dessen besinnen sollen, was von den Objekten ausgehen kann. Darin steckt die Kraft von Museen, in der Ästhetik der Objekte und nicht im Bildschirm.

Joerißen: In der Fachpresse und beim breiten Publikum stieß die Ausstellung auf sehr positive Resonanz. Hatten Sie einen solchen Erfolg erwartet?

Borsdorf: Wir hatten nicht erwartet, daß diese Ausstellung, die zwar zugkräftige Darstellungsweisen hat, sich aber doch nicht populär anbieterte, daß eine – fast würde ich sagen: avantgardistische – Ausstellung so ein breites Publikum anziehen könnte; das hat uns doch ziemlich verwundert.

Das Gespräch mit Prof. Dr. Ulrich Borsdorf führte Dr. Peter Joerißen. Es erschien erstmals in: *inform! Museum im Rheinland*, Nr. 1/1996, S. 4–9. Bei dem Nachdruck handelt es sich um eine gekürzte Fassung.

*Feuer &
Flamme –
200 Jahre
Ruhrgebiet,
Gasometer
Oberhausen,
1995*



Teaching the Holocaust – Gedanken zur Dauerausstellung im Haus der Wannsee-Konferenz

Am 20. Januar 1942 fand im heutigen Haus der Wannsee-Konferenz eine „Besprechung mit anschließendem Frühstück“ statt, zu der Reinhard Heydrich, der Chef des Reichssicherheitshauptamts, Spitzenfunktionäre der SS und hohe Ministerialbeamte, zumeist Staatssekretäre, eingeladen hatte. In dieser großbürgerlichen Villa auf dem Weg von Berlin nach Potsdam wurde die „Endlösung der Judenfrage“, das heißt die Organisation der Deportation und Vernichtung von elf Millionen europäischer Juden geplant. Zum 50. Jahrestag der Konferenz wurde das Gebäude als Gedenkstätte der Öffentlichkeit übergeben.

Der folgende, leicht gekürzte Text ist Teil eines Konzeptpapiers, in dem der Autor darlegt, welche Gesichtspunkte bei der Einrichtung einer historischen Dauerausstellung im Hause leitend sein sollten. Zur Verfügung standen 14 Räume verschiedener Größe im Erdgeschoß, frühere Wohnzimmer, Küchentrakt und Wintergarten. Auf sie war der Stoff zu verteilen. Die Länge der einzelnen in sich abgeschlossenen Raumkapitel war durch die Architektur vorherbestimmt. Vorgegeben war auch der chronologische Ablauf der Ereignisse, der weitgehend eingehalten werden mußte.

1. Das Thema

Unstrittig ist: Die Ausstellung in Wannsee muß sich darauf beschränken, die Planung, Vorbereitung und Durchführung der Verfolgung der europäischen Judenheit bis hin zum Völkermord zu dokumentieren. Der historische Ort und die vorhandenen Räumlichkeiten lassen gar keine andere Wahl. Unbestreitbar ist aber auch dies: Der Versuch, das Thema isoliert vom historischen Kontext darzustellen, wie es als „Teaching the Holocaust“ in den USA und Israel teilweise praktiziert wird, bedeutet den bewußten Verzicht auf historische Unterrichtung, rationale Analyse, politische Aufklärung. Wer immer an solcher Art Pädagogik interessiert sein mag, wir sind es nicht.

Wenn die Ausstellung diesen Widerspruch nicht oder nur teilweise auflösen kann, muß sie ihn wenigstens bewußt machen. Auf die allgemeine politisch-militärische Entwicklung, die mit dem Thema zeitlich und kausal in Zusammenhang steht, muß zumindest hingewiesen werden, wo immer es möglich ist.

2. Vorteile

Unser Vorteil ist, daß dieses Thema – im Gegensatz zum Widerstand – zu großen Teilen fotografisch dokumentiert ist. Während der Stoff dort oft nur über schriftliche Zeugnisse und Porträtaufnahmen der handelnden Personen dargestellt werden kann, sind wir in der Lage, die Handlung selbst sichtbar zu machen. Wir müssen uns nicht mit Abbildungen der Örtlichkeiten begnügen, an denen die historischen Ereignisse stattfanden, sondern können diese Ereignisse selbst im

Bild zeigen. Während dort ein relativ sprödes Material erst aufbereitet werden muß, ist hier die Dramatik der Vorgänge und ihrer Wiedergabe so groß, daß sie eher zurückhaltende Nüchternheit und Sparsamkeit der Form nahelegen, sogar erfordern.

3. Nachteile

Unser Nachteil ist, daß die vor Jahrzehnten in aller Welt entdeckten Bildserien heute nicht nur durch zahllose Nachdrucke und Verwendung in allen Medien bekannt sind, sondern daß sie inzwischen in kompletten Editionen vorliegen. Wir können auf diese klassisch gewordenen Bilder und Dokumente, die heute vertraute optische Zitate sind, nicht verzichten, aber wir können es nicht dabei belassen. Wir müssen versuchen, auch neues und weniger bekanntes Material aufzufinden, um die Ausstellung so abwechslungsreich und eindrucksvoll wie möglich zu gestalten.

4. Kunstwerke

Kunstwerke oder, präziser gesagt, bildnerische Versuche, das Thema darzustellen, können bei der Auswahl nur berücksichtigt werden, soweit sie selbst den Charakter zeitgeschichtlicher Dokumente haben, also während jener Jahre in Ghettos, Lagern etc. entstanden sind und Situationen visualisieren, über die andere Bilddokumente in dieser Qualität nicht vorliegen. Die meisten Versuche einer retrospektiven Darstellung bewegen sich außerhalb der Kunst und werden ihrem Gegenstand nicht gerecht. Sie leihen sich von ihm die Legitimation, die ihnen sonst fehlt. Aber auch große Künstler sind an diesem Thema gescheitert. Es gibt da nur sehr wenige Ausnahmen.

5. Organisation des Stoffes

Eine Materie, so vielfältig, weitverzweigt und komplex, daß selbst die ihr adäquate Behandlung in essayistischer Form bis heute noch am besten in Einzeluntersuchungen gelingt, kann im Medium Ausstellung nur auf andere Weise, das heißt anders dargestellt werden. Die Ausstellung muß der Versuchung widerstehen, auch nur annähernd den komplizierten Sachverhalt spiegeln zu wollen, und der Illusion, es zu können. Sie muß fortlassen, auswählen, Schwerpunkte setzen, Basisinformationen transportieren und die Hauptlinien

Haus der Wannsee-Konferenz, „Hausgeschichte“, Berlin, 1992



der Entwicklung herausarbeiten. Aber sie darf nicht den Eindruck erwecken, das wäre bereits alles.

6. Schwerpunkte

Die Vorstellung, ein Thema, dessen gründliche Darstellung leicht 600 Seiten in Anspruch nehmen kann, je nach Umständen auf 60 Seiten, sechs Seiten oder in sechs Sätzen zusammenzufassen, mag einen Wissenschaftler schrecken. Für jeden Redakteur oder Journalisten, auch den seriösesten, gehört das zum Handwerk. Die Umsetzung unseres Themas in das Medium Ausstellung ist eine publizistische Aufgabe, die freilich genaue historische Kenntnisse voraussetzt. Weglassen kann bekanntlich nur, wer etwas wegzulassen hat. Dieser Satz gilt nicht nur für die bildende Kunst. Ohne Verkürzungen, Verallgemeinerungen, Grobzeichnungen werden wir nicht auskommen, sie dürfen den Details nur nicht widersprechen.

7. Einzelheiten

Einzelheiten, die sich für die historische Forschung als wertvoll erweisen können, weil sie die Rekonstruktion eines Vorgangs und seine Bewertung erleichtern, haben nur dort ihren Platz. Jeder Versuch, sie in der Ausstellung auszubreiten, Sekundärscheinungen zu zeigen, Unterfragen nachzugehen, kann leicht zur Falle werden, in der sich der Besucher verfängt. Er darf nicht in einem Überangebot von Detailinformationen versinken und dabei die Übersicht verlieren. Seine Aufmerksamkeit darf nicht auf Nebenfelder abgelenkt werden. Jede Information, die der Besucher sofort wieder vergißt, weil sie zu kompliziert oder in ihrer Signifikanz nicht deutlich ist, muß von vornherein fortgelassen werden, damit haften bleibt, worauf es ankommt: das politische Grundgesetz des Handelns ebenso wie seine praktischen Folgen, die ungeheure Dimension des Verbrechens wie seine barbarischen Details.

8. Das realistische Detail

Der Fluß der Erzählung, der eine Übersicht und einen Zusammenhang vermitteln soll, darf nicht abreißen. Aber er kann und muß immer wieder unterbrochen werden durch ein Moment, das den Vorgang illustriert, konkretisiert, kommentiert. Die Wahrheit ist, wie der Alte aus Augsburg sagt, nicht allgemein, sondern konkret.



Haus der Wannsee-Konferenz, „Die Wannsee-Konferenz“, Berlin, 1992

Haus der Wannsee-Konferenz, „Deportationen“, Berlin, 1992



Von der allgemeinen, ungenauen Art ist ja gerade die Unwahrheit, sie lebt von ihr. Die illustrativen Einzelheiten können wir also nicht auslassen, wir müssen sie nur sorgfältig auswählen.

Das realistische Detail, als dramaturgischer Kunstgriff gehandhabt, kann sich als nützlich erweisen. Es kann eine letzte Dreizeilen-Nachricht aus dem Lager sein, eine Seite aus der Liste der antijüdischen Gesetze, ein Satz, in dem die Zahl sämtlicher Gesetze und Verordnungen genannt wird, aber auch die Vergrößerung eines Bildausschnitts, die zeigt, daß in der Kolonne zwischen den Erwachsenen an der Erschießungsmauer ein Kind mit dem Teddybär im Arm steht.

9. Kein Buch

Mit Zunahme der kleinen lokalen Ausstellungen zu Themen der Zeitgeschichte, die sich selbst schamhaft „Dokumentationen“ nennen, mehren sich die Fälle, in denen aus Kostengründen oder Ungeschick das Material auf Tafeln präsentiert wird, die an vergrößerte Buchseiten erinnern. Das Mißverhältnis von Bild und Text, und eine daraus resultierende ermüdende Gleichförmigkeit des grafischen Bildes, verraten Unverständnis für die spezifischen Gesetze des Mediums.

Eine Ausstellung ist kein Buch. Texttafeln, deren Lektüre viele Stunden dauert, liest man bequemer zu Hause im Katalog als stehend in einem Saal. Aber die gigantischen Arsenale von historischem Trödel (Werbeslogan: „Geschichte zum Anfassen“), die heute große Popularität genießen, sind nur die entgegengesetzte Variante – doch keine dauerhaft haltbare Alternative. Sie setzen auf die Attraktivität der schieren Materialfülle, die sie zusammentragen, ohne sie zu strukturieren. Opulenz kann jedoch den Durchblick verstellen, wenn nicht mehr klar wird, was die Belege belegen sollen. Aufklärung darf nicht zur Plage werden, Schaulust nicht zum Selbstzweck. Eine Ausstellung, die den Anspruch erhebt, ihre Besucher über ein politisch-historisches Thema zu informieren, muß beide Elemente miteinander verbinden. Die Belehrung muß unterhaltend, die Unterhaltung belehrend sein, sonst taugen beide nichts. Auf unseren spezifischen Fall bezogen, könnte man sagen: Aufklärung kann der Emotion nicht

entraten, aber Emotion, die keine Einsicht befördert, ist wertlos.

10. Textanteil

Bei dem ausgestellten Material wird es sich zu einem hohen Prozentsatz um Vergrößerungen von Fotografien handeln, die den Ablauf der Ereignisse dokumentieren. Textdokumente werden nur soweit berücksichtigt werden, wie sie optische Qualität und damit selbst Bildcharakter haben (Plakate, Aufrufe, FS etc.).

Der Begleittext sollte sich auf jeweils eine Texttafel zur Einleitung der Kapitel, eine Zeittafel und knappe Legenden beziehungsweise Zitate unter den Bildern beschränken. Insgesamt sollte der Textanteil möglichst weniger als ein Viertel der Ausstellung ausmachen.

11. „Inszenierung“

Fast lohnt es nicht mehr, gegen sie zu polemisieren, denn auch diese Modeerscheinung verblaßt bereits wieder. Auf einen toten Hund soll man bekanntlich nicht einschlagen. Gleichwohl: Nachbildungen realer Verhältnisse, selbst sogenannte „Erlebnissräume“, können prinzipiell ihre Funktion und Wirkung haben, wir wollen es nicht leugnen. Sie werden fatal, wenn sich der Gestalter in den Mitteln oder im Gegenstand vergeift. Takt und Respekt gegenüber dem tödlichen Ernst des Themas verbieten jeglichen Schnickschnack.

12. Beleuchtung

Jede Einschüchterung des Besuchers durch sakrale und theatralische Effekte ist strikt abzulehnen. Abdunklung von Räumen, Installation von Beleuchtungseffekten und Beschallung zu solchen Zwecken sollten unterbleiben. Nicht die viel zitierte „Bekommenheit“, die ein Gefühl von Ohnmacht vermittelt, sondern emotionale Erschütterung, die zum Nachdenken führt, wird angestrebt. Dazu brauchen wir das nüchterne Licht der Brecht-Bühne, das alle Vorgänge gleichmäßig sichtbar macht und im wahrsten Sinne erhellt.

13. „Flachware“

Museumsfachleute benutzen diesen Ausdruck weniger, um einen Sachverhalt zu beschreiben, als um ihre Geringschätzung auszudrücken. Das merkt man an der Art, wie sie das Wort aussprechen. Gewohnt an kostbare Gemälde und Gobelins, historische Stilmöbel und seltene Porzellane, deren Ausstellung in einem Museum eine ganz andere Funktion haben, suchen sie Entsprechungen am falschen Platz. Aber die Baracken von Auschwitz mit ihren Pritschen und die Magazine mit den Habseligkeiten der Toten kann man nur in Auschwitz zeigen, wo das Lager selbst zum Museum wurde. Einen Prügelbock kann man weder ausstellen noch nachbilden wollen. Ist denn das Original wirklich überzeugender als ein Foto davon?

Geraten die durchgeschauerte Sträflingskluft, die ausgetretenen Holzschuhe, der verbeulte Blechnapf, in eine Vitrine gelegt und angeleuchtet, nicht unvermeidlich zu Dekorationsstücken eines Horrorkabinetts? Ist ihr Anblick auf einem dokumentarischen Bild der Zeit, das uns die Gesichter der Häftlinge zeigt, die sie benutzten, weniger authentisch, weniger erschütternd? Ausgestellte Reliquien, ob religiöser oder weltlicher Natur, sind gleich peinlich. Verfehlen sie nicht ihr

Haus der
Wannsee-
Konferenz,
„Leben im KZ“,
Berlin, 1992



Thema, lenken sie nicht ab? Verletzen sie nicht eine unsichtbare Grenze? In den Holocaust-Museen der USA mag man solche Fragen anders beantworten. In unmittelbarer Nachbarschaft der authentischen Orte verbietet sich jeder Versuch in dieser Richtung von selbst.

14. Layout

Wenn von Sparsamkeit in den Mitteln der Darstellung, von Takt und Zurückhaltung gesprochen wird, heißt das nicht, daß wir nicht die stärksten Wirkungen anstreben dürften. Sachliche Nüchternheit des Kommentars wird da wirksamer sein als jeder Versuch, das Material verbal zu dramatisieren, der bei diesem Gegenstand nicht nur unnötig, sondern eher eine Abschwächung wäre. Beim optischen Arrangement dagegen dürfen wir nicht vergessen, daß der Blick des Betrachters durch Illustrierte, Film und Fernsehen geprägt ist. Die Dokumente, Bild oder Text, dürfen nicht willkürlich manipuliert oder in ihrem Charakter verändert werden. Aber Bildanschnitte und Ausschnitte, Vergrößerungen und Arrangements, die diesem Prinzip nicht widersprechen, müssen erlaubt sein. Eine Anordnung der Fotos, die einen erzählerischen und dramaturgischen Ablauf herstellt, ist sogar ganz unentbehrlich.

15. Rollenbeschreibung

Der Autor befindet sich hier nicht in der Lage des Historikers, der eine möglichst große Zahl von Informationen und Dokumenten aniefert, die er in der Ausstellung untergebracht und durch grafische Gestaltung vermitteln sehen möchte. Er versteht seine Aufgabe in erster Linie als Texter und Redakteur, der bei der Darlegung des Stoffes bereits selbst die publizistische Umsetzung mitdenkt. Es wird also nicht der Mühe des Designers überlassen bleiben, aus einer unübersichtlichen Materialfülle optische Belege auszuwählen und große Textmengen grafisch aufzubereiten. Vielmehr wird der Autor anhand des ihm vorgegebenen Rasters den Stoff zuschneiden, das Layout entwerfen und die Begleittexte bereits auf Länge schreiben. Die Aufgabe des Gestalters besteht vor allem darin, als Ausstellungsarchitekt mit seinem künstlerischen Entwurf die

Voraussetzungen für diese Arbeit zu schaffen und mit seinem technischen Können die Realisierung des Projekts zu garantieren.

16. Inhalt und Form

Nur die Form ist gut, heißt es bei den Klassikern, die die Form ihres Inhalts ist. Also dem Gegenstand kein fremdes System überstülpen oder ihn hineinzwängen. Die Form darf sich nicht selbständig machen, wie so oft, hier weniger denn je. Das heißt, der Gestalter braucht, altmodisch gesagt, Demut gegenüber dem Thema, die nötige Geduld, sich darauf einzulassen, und die Bescheidenheit, dahinter zurückzutreten. Wenn er, noch eine altmodische Vokabel, diese dienende Funktion akzeptiert und allen Verführungen zur Selbstdarstellung widersteht, kann eine Lösung von Rang gefunden werden.

17. Materialien

Der Grundsatz von der Form als Form ihres Inhalts gilt auch für das verwendete Material, nicht die historischen Dokumente, sondern die Materie, mit der das System der Ausstellung produziert wird. Sie darf nicht ärmlich aussehen, als habe man an Geld gespart. Sie darf aber auch nicht protzig oder auch nur üppig wirken, denn das widerspräche dem Thema. Imponiergebärden können vielleicht in Messehallen eine Funktion haben, nicht hier.

Kostbare Materialien und technisch aufwendige Konstruktionen verbieten sich von selbst, nicht nur weil sie Mangel an Geschmack verraten, sondern weil sie ablenken, wenn sie als Eigenwert wahrgenommen werden und die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Wie die beste Filmmusik jene ist, die man nicht bewußt hört, so ist jenes Ausstellungssystem das beste, das unsichtbar wird, weil es sein Thema sichtbar macht.

18. Technische Fragen

Ob die Großfotos auf Karton, Sperrholz oder Glas reproduziert werden, ist in einer Dauerausstellung weniger eine Frage der Weltanschauung als der Zweckmäßigkeit, die man ohne Leidenschaft klären kann. Das Ausstellungssystem selbst jedoch sollte zwar funktional perfekt, aber karg und schmucklos sein – eher Roheisen als polierter Stahl, eher Rupfen als chinesische Seide, nur Naturholz, aber auch kein Plastik.

Der Austausch von Tafeln, weil sie beschädigt sind oder ihre Inhalte durch andere ersetzt werden sollen, und ihre Umgruppierung, wenn diese sich als zweckmäßig erweist, muß ohne technischen Aufwand möglich sein. Stellwände, Lesetische, Vitrinen etc. sollten nicht schwer und massiv sein, sondern so leicht, wie es möglich ist, ohne die Stabilität zu beeinträchtigen.

19. Transparenz

Der Leichtigkeit des Ausstellungssystems sollte seine Durchsichtigkeit entsprechen. Es muß eine in sich geschlossene Erzählebene schaffen. Es sollte aber gleichzeitig soweit transparent sein, daß das Ambiente des Hauses wahrnehmbar bleibt. Behauptungen allerdings, der schreiende Widerspruch zwischen dem Amalgam der Stile dieser nouveau-riche-Villa und dem Thema unserer Ausstellung ließe sich künstlerisch oder gar politisch produktiv machen, halte ich bis zum Beweis des Gegenteils weiterhin für schicke Sprüche. Unvermeidlich

kommt es an einigen Stellen im Haus (Eingangshalle, Wintergarten) zu einem Zusammenstoß von Gegensätzen, der schwer erträglich ist.

20. Zielsetzung

Die Ausstellung macht den Besucher zum Zeugen einer Menschheitstragödie. Es ist ein Blick in den Abgrund, der die Kräfte von Gefühl und Verstand übersteigt. Aber eine Überwältigung des Besuchers mit Empfindungen von Scham und Schuld, eine moralische Einschüchterung, die seine Gefühle betäubt und seinen Verstand lähmt, können nicht Ziel der Ausstellung sein. Sie muß Trauer und Gedenken, aber auch Information und Einsicht ermöglichen.

Erschütterung, wenn es bei ihr bleibt, reicht nicht aus, bleibt sinn-, da folgenlos. Die Ausstellung ist ein Stück deutscher Trauerarbeit. Aber sie darf den Besucher, der sie nachvollzieht, nicht ohnmächtig machen; sie soll ihn, im Gegenteil, aktivieren, seine Vernunft zu gebrauchen, ihn anregen nachzufragen, seine Kenntnisse zu mehren, sein Verständnis zu vertiefen, seine Verantwortung zu begreifen.

Hier muß das Bildungsprogramm mithelfen. Die Ausstellung wird manche Frage offen lassen müssen, die erst dort eine Antwort finden kann. Aber sie muß für sich bestehen und auch ohne Führung und Nachseminar funktionieren, wenn sie etwas taugen soll.



Haus der Wannsee-Konferenz,
„Der Ghetto-Aufstand“,
Berlin, 1992

Christos M. Joachimides im Gespräch mit Hasso von Elm

... um mit Bert Brecht zu sprechen:
„Die Wahrheit muß auch schön sein“

v. Elm: Die ZEITGEIST-Gesellschaft hat in Berlin eine Aufgabe übernommen, die vom Land Berlin und den ansässigen Museen nur teilweise ausgefüllt werden kann. Wie würden Sie diese Rolle beschreiben?

Joachimides: Nach der inzwischen legendären Ausstellung Zeitgeist von 1982 sind verschiedene Überlegungen in Gang gekommen, welche Strukturen und welche Organisationsformen in Berlin denkbar wären, die Defizite im Bereich der bildenden Künste sinnvoll auszugleichen. Zu diesen Gesprächen ist ein Freundeskreis zusammengekommen, bekannte Sammler der Stadt, Architekten, Kunsthistoriker, die mit der Kunst sehr engagiert und sehr aktiv, sammelnd, liebend und kommentierend verbunden sind. Das war die Geburtsstunde der ZEITGEIST-Gesellschaft: Seit über zehn Jahren führt sie im Martin-Gropius-Bau Ausstellungen durch, die zu Marksteinen in der internationalen Kunstdiskussion geworden sind. Zusammenfassende, zeitgenössische oder historische Ausstellungen waren im künstlerischen und kulturpolitischen Sinn für Berlin nötig, um die Stadt wieder auf die Landkarte der großen Kulturmetropolen zu bringen.



*Zeitgeist –
Internationale
Kunstaussstellung,
Martin-Gropius-
Bau,
Berlin, 1982*

*Die Sammlung
Sonnabend,
Hamburger
Bahnhof,
Berlin, 1988*



v. Elm: Mit der Präsentation der Sammlung Sonnabend 1988 wurde der Hamburger Bahnhof von Ihnen für die moderne Kunst entdeckt. Inzwischen haben die Ereignisse diese Möglichkeit bestätigt. Das Museum der Gegenwart ist dieser Tage eröffnet worden.

Joachimides: Ich bin sehr froh, daß sich maßgebliche Persönlichkeiten der Stiftung Preussischer Kulturbesitz nach der Ausstellung der Sammlung Sonnabend bei mir dafür bedankt haben, daß sie sehen konnten, wie der Hamburger Bahnhof durch die Zusammenarbeit mit dem Architekten Jürg Steiner als ein Museum der Moderne auf Zeit eine museal überzeugende Form bekommen hatte. Als wir die Sammlung Sonnabend präsentierten, war eine ähnliche Zusammenfassung der Kunst der aktuellen Moderne in den Berliner Museen nicht zu sehen.

v. Elm: Ausstellungen in den Größenordnungen und Dimensionen, wie sie von der ZEITGEIST-Gesellschaft ausgerichtet werden, können nicht von einem Tag auf den anderen entstehen. Wie erreichen Sie es, daß die erarbeiteten Konzepte auch nach einem langen Zeitraum am Tag der Eröffnung noch tragfähig sind?

Joachimides: Ein Projekt dieser Dimension dauert normalerweise etwa drei Jahre. Aber nicht nur bei uns, auch große Institutionen wie das Guggenheim-Museum oder die Royal Academy in London brauchen für die großen Projekte einen Vorlauf von zwei bis drei Jahren, damit das Konzept seriös erarbeitet werden und die Beschaffung der Leihgaben – eine enorme Mühe und Anstrengung – erfolgen kann. Ich glaube, daß Ausstellungen vom Charakter her work in progress sind, sie entwickeln sich, sind nicht statisch, sondern ein Nukleus, aus dem heraus Ideen angereichert, präzisiert oder verworfen werden, so daß sie am Eröffnungstag eine ungeheure Frische vermitteln, obwohl man drei Jahre intensiv daran gearbeitet hat.

v. Elm: Große Ausstellungen sind von ihrem Ort und ihrer Präsentationsform

geprägt. Auch wenn das Kunstwerk für sich eine originäre Wirkung und Aussage hat, muß es sich doch immer wieder im ausgestellten Zusammenhang bewähren, bzw. neue Facetten freisetzen. Inwieweit beziehen Sie den Ausstellungsort und die Ausstellungsarchitektur in Ihre vorbereitenden Überlegungen (Auswahl der Künstler, Auswahl der Kunstobjekte) mit ein?

Joachimides: Der Ort, an dem meine Ausstellungen stattfinden, ist ganz entscheidend. Ich habe noch nie eine Ausstellung blind an einem Ort gemacht, den ich nicht gekannt hätte. Als ich die bahnbrechende Baselitz-Ausstellung im Palazzo Vecchio in Florenz oder die große Ausstellung Neue Deutsche Malerei im Palacio Velasquez in Madrid gemacht habe, habe ich mich zuerst genau mit den Lokaltäten und Räumen vertraut gemacht. Die Räume selbst inspirieren mich, ein Konzept genau für ein spezifisches Haus zu entwickeln. Eine Ausstellung, so wie ich sie mir vorstelle, eine inszenierte Ausstellung, ist doch etwas Eigenes. Kein Buch, dessen Seiten bloß auf Wände verteilt werden. Nein, das sind die toten Ausstellungen. Ich glaube, eine Ausstellung ist ein eigenes Ausdrucksmittel, anders als Bücher, Videos oder Filme. Die Ausstellung hat eigene Gesetzmäßigkeiten, sowohl der Vermittlung wie der Präsentation als auch der Erlebbarkeit. Um mit Brecht zu sprechen: „Die Wahrheit muß auch schön sein“. Es geht mir darum, die Ausstellung so zu gestalten, daß im guten Sinne der Besucher verführt wird einzusteigen, hineinzugehen, das visuell und emotional Erlebte zu vertiefen. Eine bloß oberflächliche Emotionalität wäre zu wenig, aber sie ist ein Vehikel, um Besucher in die künstlerische Materie zu verwickeln und anzuregen, in die Buchhandlung zu gehen, den richtigen Katalog zu kaufen, auch die richtige Literatur zu kaufen, die sie zu Hause lesen, um zusätzliche Aspekte für sich zu gewinnen.

v. Elm: Für die Umsetzung einer Ausstellungsidee werden, neben erstklassigen Kunsttransporteuren, die Kunst sorgsam überwachende Restauratoren gebraucht, aber auch Mitarbeiter, die geschult und erfahren die Installation der mitunter sehr schwierig zu handhabenden Kunstwerke bewerkstelligen. Welche Anforderungen stellen Sie in diesem Zusammenhang an den Architekten der Ausstellung und die installierenden Museumstechniker?

Joachimides: Es gibt Stararchitekten und Starbühnenbildner, ohne hier Namen zu

Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 1993



nennen, die im guten Glauben sind, auch als Ausstellungsarchitekten kompetent zu sein. Gerade in solchen Fällen bin ich dagegen eher skeptisch und mißtrauisch. Solche Persönlichkeiten haben einen festen Kodex, den sie mehr oder weniger passepartoutmäßig anwenden und Ausstellungen lediglich überstülpen. Die Ausstellungsarchitektur dagegen hat sich in den letzten Jahren, genau wie das Ausstellungsmachen, als eigene Sparte innerhalb der Architektur etabliert und profiliert. Eine gelungene Ausstellungsarchitektur ist jene, die durch engsten, fast osmosehaften Dialog zwischen Ausstellungsmacher und Architekt entstanden ist. Der Architekt muß sich einfühlen, meine Intentionen verstehen und sich zu eigen machen. Ich versuche immer, den Architekten, mit denen ich zusammenarbeite, nicht ein fertiges Produkt Ausstellung vorzustellen und dann mit ihnen die Frage



Metropolis, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 1991

Afrika – Die Kunst eines Kontinents, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 1996



zu diskutieren: Ja, wie wollen wir das präsentieren, sondern schon die ersten Ideen der jeweiligen Ausstellung mit ihnen auszutauschen.

Claus-Peter C. Gross

v. Elm: Also auch die Architektur wird zu einem „work in progress“?

Joachimides: Absolut! Aber auch die Museumstechnik. Hier ist ein Höchstmaß an selbständiger Initiative auch des einzelnen Technikers gefordert. Ich denke, daß die für diese Art Ausstellung benötigten Techniker in ihrem Bereich – wie Beuys das meint, daß Kreativität zu Kunst wird – Künstler sind. Nicht Künstler, die malen oder bildhauern, aber im Beuyschen Sinne sind sie in ihrer Kreativität Künstler mit dieser Selbstgewißheit, mit der man etwas tut, das für eine bestimmte Sache gut ist. Andernfalls wäre es die normale Tätigkeit eines Handwerkers, den man holt, wenn zu Hause die Badewanne verstopft ist.

v. Elm: Die Künste allgemein haben es in finanzieller Hinsicht sehr schwer. Die Ausstellung ein „event“, der Sponsor als Kunstmäzen? Wie gehen Sie mit dieser Situation um?

Joachimides: Ich glaube, daß die Berührungsängste, in denen die schützende, öffentliche Hand des Staates den Kulturbetrieb jahrzehntelang verharren ließ, abgebaut werden müssen. Diese Ängste, die zum guten Teil auf nicht mehr nachvollziehbaren Überheblichkeiten vieler Museumsleute basieren, müssen verschwinden, weil der Staat keine schützende, sondern eher seine drohende Hand gegen die Kultur erhoben hat. Wir müssen Wege finden, und die angelsächsischen Länder haben uns das eindrucksvoll vorgeführt, wie ein Stillstand vermieden werden kann. Aber das heißt noch lange nicht, vor dem erstbesten Geldgeber zu kapitulieren, sondern vielmehr, einen sehr harten und sehr fairen und offenen Diskurs zwischen dem Museum oder der Ausstellungsgesellschaft und dem Sponsor zu führen. Es kann kein Diktat geben, sonst bekämen wir nur eine Art Variétékultur. Solche Ängste werden geschürt, wie wir wissen, aber wenn wir z.B. das Niveau des Ausstellungslebens in den Vereinigten Staaten sehen, welche atemberaubenden und sehr bedeutenden und bahnbrechenden Veranstaltungen dort möglich sind, kann ich nicht nachvollziehen, daß a priori ein Sponsor nur nach unten drücken soll. Ein großes geistiges Prestige überzeugt auch den schwierigsten Sponsor.



*Die Epoche der
Moderne –
Kunst im
20. Jahrhundert,
Lichthof,
Martin-Gropius-
Bau,
Berlin, 1997*

Image- und Gestaltungsfragen für eine Museumsplanung

Dieser in der Überschrift formulierten Fragestellung möchte ich zuerst einmal sechs Thesen voranstellen:

1. Image ist Folge von gezielten und ungezielten Wahrnehmungen und Beurteilungen der Besucher eines Museums. Auch bei Nichtbesuchern besteht ein bestimmtes charakteristisches Image hinsichtlich der Art und Bedeutung eines Museums.
2. Das Museum selbst kann durch sein Erscheinungsbild, besonders aber auch durch seine Sammlungen die Prägung und mögliche Veränderung seines Images beeinflussen.
3. Grundlage hierfür sind Absichten, d.h. Ziele, die dem Besucher beim Rundgang im Museum verdeutlicht werden sollen.
4. Die Schausammlungen eines Museums sowie die Sonderausstellungen enthalten Elemente, die vom Besucher nicht nur bewußt, sondern auch unbewußt aufgenommen werden. Dies hat zur Folge, daß bei wissenschaftlich orientierten Präsentationen die Fachinhalte von vielen Besuchern oft kaum bzw. überhaupt nicht verstanden werden, da für das Verständnis neben einer guten Präsentation die persönlichen Voraussetzungen des Besuchers entscheidend sind.
5. Wichtiges Grundprinzip der Präsentation im Museum ist die Vieldeutigkeit ihrer Objekte für den Beschauer. Seine persönlichen Bezugspunkte entscheiden über Fragestellung, Bedeutung und Interesse an den Objekten und ihrem Kontext (persönlicher Akteur/passiver Betrachter).
6. Daraus folgt, daß weder der Kurator noch der Designer, der für die Visualisierung sorgt, allein eine gezielte Veränderung des Erscheinungsbildes eines Museums herbeiführen kann. Erst durch das Zusammenwirken aller am Erscheinungsbild verantwortlich Beteiligten könnte eine befriedigende Lösung erreicht werden.

Es kann nicht Aufgabe sein, lehrbuch- und formelhaft ein neues Erscheinungsbild zu kreieren, wenn nicht gemeinsam mit den Kuratoren und unter Berücksichtigung von Besucherreaktionen eine in sich stimmende, dem Gegenstand angemessene Präsentation entwickelt wird. In diesem Zusammenhang möchte ich auf eine für mich unbefriedigende Auseinandersetzung zu sprechen kommen, die in Museumskreisen nicht richtig ausdiskutiert wird.

Was ist die Aufgabe eines Museums, und was ist eine Ausstellung? Möglicherweise ist für einen Kurator beides identisch, für einen Gestalter aber nicht. Die Aufgabenstellung ist eine völlig unterschiedliche. Im Museum kommen die auszustellenden Objekte, die Artefakte gemäß dem Auftrag: „Sammeln, Bewahren und Ausstellen“ zur Aufstellung. Die Museen der früheren Epochen stellten ohne Kommentar ihre Objekte in den Museumsraum; der Beschauer mußte von sich aus den Zugang zu ihnen finden. Heute versucht das Museum, mit ausstellungstechnischen Hilfsmitteln die Dinge zu erklären und in den Lebensraum ihres Ursprungs, ihres Wirkungsbereiches zurückzusetzen.

Das ist für einen Ausstellungsgestalter eine völlig unterschiedliche Aufgabe; zum ersten gehört lediglich ein ästhetisches Empfinden dafür, Objekte in einer guten Zuordnung zu plazieren; zum zweiten muß aber eine Konzeption erarbeitet werden.

In dieser muß der Gegenstand, die Beschreibung, die Geschichte, die Ergänzung durch Dokumentation in Bild und Wort zu einer bestimmten Gesamtthematik in eine besondere Raumatmosphäre versetzt werden. Ich kann auch für Ausstellungen Museumsstücke (zum Leidwesen der Museumsdirektoren) nur als ein Zeitindiz verwenden, dadurch wird die Ausstellung noch lange kein Museum. Allerdings wenn sie schlecht ist, sagt man abfällig: „... das reinste Museum!“

Hier findet unmittelbar eine Auseinandersetzung zwischen dem Image und dem Erscheinungsbild statt. Ein Museum hat u.a. das Image des Bleibenden, des Bewahrenden, eine Ausstellung das Image des Temporären, des Austauschbaren, des Flüchtigen. Das eine schließt das andere nicht aus, nur: Bei der Planung von Museumsabteilungen müßte diese Fragestellung Berücksichtigung finden.

Für die Aufgabe, Objekte einfach zu präsentieren, genügt ein Architekt, für die andere Aufgabe, eine zielgerichtete Konzeption als Dauer- oder Sonderausstellung zu realisieren, sollte ein Arbeitsteam aus Kuratoren, Architekten, Designern und Pädagogen beauftragt werden.



Fragen an die Deutsche Geschichte, Reichstagsmodell, Innenansicht, Berlin, 1990

Fragen an die Deutsche Geschichte, Reichstagsgebäude, Berlin, 1990



Die Vieldeutigkeit der Objekte müßte in der Präsentation besser umgesetzt werden. Die Einbeziehung des Besuchers in die Zusammenhänge auf historischem, gesellschaftlichem, kulturellem oder ökologischem Gebiet müßte stärker erkennbar sein.

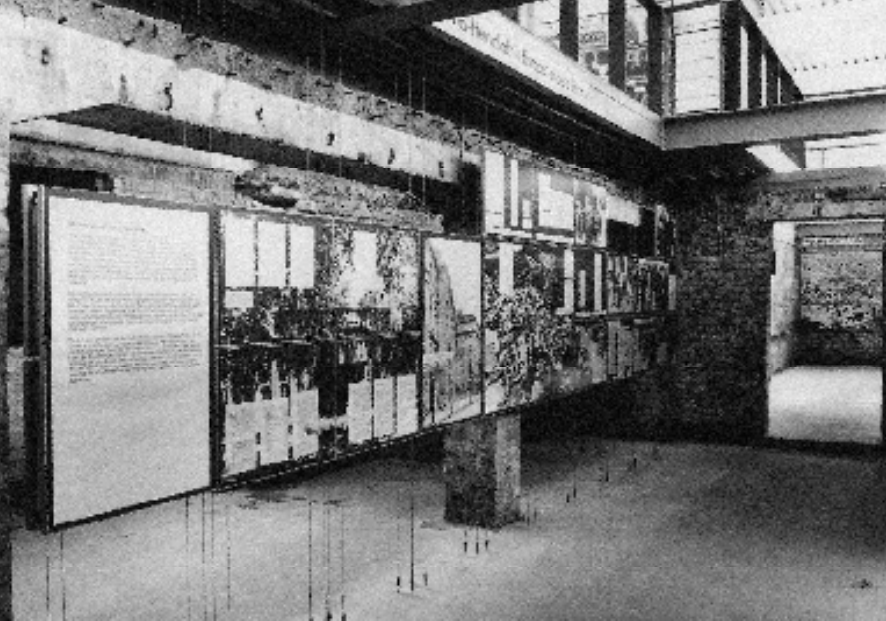
Gestaltung – zur Bedeutung der Gestaltung im Museum will ich mich als Gestalter aus einer gewissen Befangenheit heraus nicht äußern. Eine Grundregel möchte ich aber herausstellen: die Unterordnung der Gestaltungsaufgabe unter die Zielvorgaben im Rahmen der Gesamtaufgabe. Anders ausgedrückt: Das äußere Erscheinungsbild einer Museums- oder Ausstellungsabteilung muß die Haltung und Geschlossenheit der inhaltlichen Gesamtaussage wiedergeben. Sammeln, Konservieren und historisch Auswerten sind und bleiben die Hauptaufgaben eines Museums. Schausammlung und Sonderausstellung sind zwar ihr sichtbarer Teil, dürfen aber nicht zur Selbstdarstellung eines Designers umfunktioniert werden. Die räumliche und graphische Gestaltung muß die auszustellenden Objekte in ihrer Wertigkeit belassen und versuchen, sie soweit wie möglich in ihrer ursprünglichen Form und Funktion darzustellen. Vorhandene Räume sind in ihren gestalterischen Proportionen zu nutzen, um die größtmöglichen harmonischen Wirkungen zu erzielen.

Dann – sachliche Informationen: Ihre Form ist vom Grad der Informiertheit der Besucher abhängig. Die notwendigen Erklärungen gewinnen durch geschickte Aufeinanderfolge. Die thematische Atmosphäre steigert die Aufnahmebereitschaft für die sachliche Information.

Licht – es dient der Aufmerksamkeit in zeitlichen und/oder räumlichen Abschnitten.

Farbe – sie steigert die Erkennbarkeit real abgebildeter Objekte, gliedert Flächen und Räume, unterstreicht mit psychologischem Eigenwert die emotionale Seite der Aussage.

Bewegung und Ton – Bewegungsabläufe als Ergänzung statischer Darstellungen



*Topographie
des Terrors,
Berlin, 1987*

Rolf Küpper

Der konservatorisch sachgerechte Umgang mit Kunst- und Kulturgut

Jeder, der heute einen teuren technischen Gegenstand kauft, erhält eine umfangreiche Betriebs- und Wartungsanleitung, so daß er sein gutes Stück entsprechend hegen und pflegen kann. Wer dagegen ein Kunstwerk erwirbt, wird in der Regel nur über den Künstler und die Provenienz des Stückes in Kenntnis gesetzt. In den meisten Fällen erfährt er jedoch wenig über die Materialbeschaffenheit und den technologischen Aufbau des von ihm erworbenen Stückes.

Noch weniger Informationen erhält er über die Veränderungen von Kunstobjekten durch Umwelteinflüsse. Dies gilt vor allem für Mitarbeiter von Museen, Archiven oder auch bei Ausstellungen in den unterschiedlichsten öffentlichen Einrichtungen, die tagtäglich mit Kunst- und Kulturgut umgehen müssen. Handwerker, Hausmeister, Ausstellungstechniker, Aufsichtspersonal und andere – häufig berufliche Quereinsteiger – sind sich der großen Verantwortung beim Umgang mit Kunstwerken oft nicht bewußt.

Gerade das Bewegen musealer und in Ausstellungen präsentierter Objekte bringt eine Reihe von Gefährdungen mit sich, die konsequente Schutzmaßnahmen erforderlich machen. Für den Transport innerhalb der musealen Einrichtungen sind neben eventuellen mechanischen Schäden vor allem die wechselnden klimatischen und beleuchtungstechnischen Bedingungen von Bedeutung. Schwerwiegender sind jedoch die gefährdenden Faktoren, gegen die es bei Transporten musealer Einzelobjekte oder ganzer Kollektionen zu anderen Einrichtungen im In- und Ausland Vorsorge zu treffen gilt.

verstärken die Aufmerksamkeitswirkung einzelner Aussagen und erleichtern die Interpretation des Gezeigten: Sie nehmen einen weiteren Sinn (Gehör) in Anspruch, vermitteln daher die Aussage eindringlicher und bieten in vielen Fällen den Eindruck einer realistischen illusionären Geräuschkulisse.

Mit all diesen unterschiedlichen Gestaltungselementen können notwendige Spannungsverhältnisse geschaffen werden. Dennoch sollten Aufwand und Wirkung in einer vertretbaren Relation stehen. Übertriebene Showeffekte sowie panoptikumartige Rauminszenierungen steigern nicht unbedingt den Informationswert.

Aber alle Entscheidungen über den Einsatz der Medien bis hin zur Typographie sollten zwischen Kurator, Techniker, Designer und Pädagogen von der ersten Planungsphase an gemeinsam getroffen werden.

Eine ebenfalls rechtzeitige Kompetenzaufteilung mit den einzelnen Verantwortungsbereichen ist absolut notwendig.

Die Qualität – nicht die Quantität des Planungsteams ist entscheidend, ausgestattet mit Weisungsbefugnis, aber auch mit der Fähigkeit, Verantwortung zu übernehmen.

Sicherlich ist vieles, was ich ausgeführt habe, bekannt und wird von manchem als alter Hut angesehen – nur sollte man ihn gelegentlich aufsetzen!

Museum am
Ostwall,
Depot,
Dortmund, 1992





*Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert,
Aufbausituation, Berlin, 1993*

Diese Faktoren gehören zu zwei Hauptgruppen:

- Unbefugter Zugriff (Raub, Diebstahl);
- Beschädigungen der Objekte (Brüche, Deformationen, strukturelle Veränderungen, biologischer Befall).

Einige typische Beispiele für die unsachgemäße Behandlung von Kunst- und Kulturgütern sind:

- Berührung der Objekte mit schmutzigen Händen;
- Bewegen von schweren und/oder sperrigen Objekten ohne zusätzliche Hilfe, ohne Stütze von unten oder am Schwerpunkt;
- Transport von Objekten – Schauseite nach unten – um unübersichtliche Ecken oder durch überfüllte Korridore und andere schwierige Innenraumsituationen;
- Überfüllung der Depoträume und Aufbewahrung von Objekten nahe Heizlüftern, Heizkörpern oder an Orten, die starken Temperaturschwankungen unterliegen;
- Abstauben und Reinigen der Oberflächen von Kunstwerken und kunstgewerblichen Gegenständen unter Benutzung grober Tücher oder handelsüblicher Reinigungsmittel;
- Aufhängen und Abstellen von Kunstwerken und Objekten in den Ausstellungsräumen, während noch Handwerker oder Techniker tätig sind;
- Verwendung von unzureichenden Hängevorrichtungen und ungeeigneten Stützen für schwere Objekte in der Ausstellung sowie das Aufstellen schwerer Objekte auf instabile Sockel;
- Plazierung von konservatorisch sensiblen Objekten an kaltfeuchten Außenwänden;
- die Ausstellung von Gegenständen in abgeschlossenen Schaukästen, für

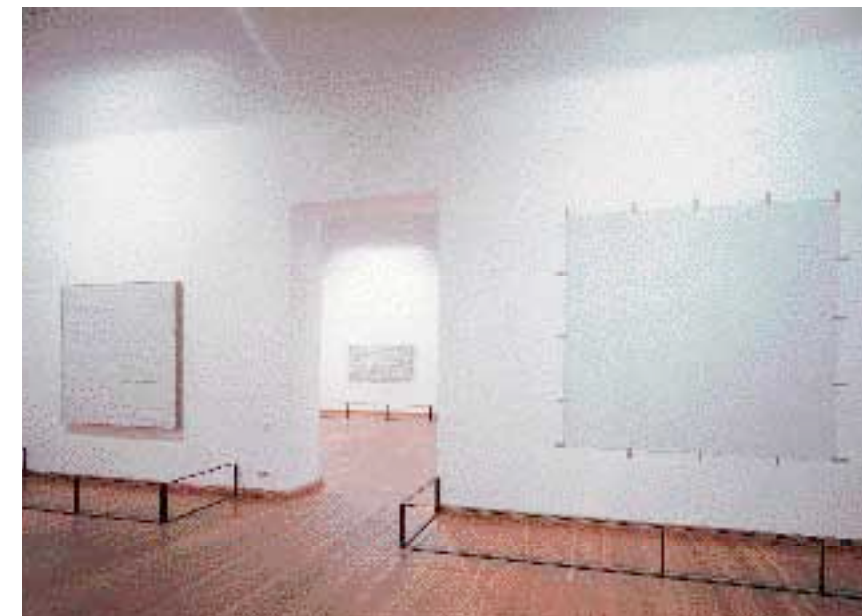
- deren Konstruktion konservatorisch bedenkliche Materialien – z.B. schwefelhaltige Kleber, säurehaltige Gewebe und Papiere – verwendet wurden;
- ungeeignete Verpackungstechniken, wobei die Objekte ohne Benutzung von Stoßdämpfern und trennenden Füllungen zusammengestopft werden;
- dürrt konstruierte Kisten mit Spalten, bei denen die Deckel nach dem Packen in die richtige Position gehämmert werden. Dabei dringen zuweilen Krampen, mit denen Schilder auf Deckeln befestigt werden, durch die Kiste bis in das Exponat;
- Lagerung von bereits gepackten Kisten unter extremen Feuchtigkeits- und Temperaturbedingungen – sogar im Freien – verursacht beim Wiederauspacken Schockzustände.

Um derartige Fehler zu vermeiden, müssen schon die Arbeitsschritte überprüft und verbessert werden, die das Handling von Kunstobjekten vorbereiten. Dabei ist Sauberkeit oberstes Gebot. Wer Kunstgegenstände und kulturhistorische Objekte in die Hand nimmt, sollte grundsätzlich weiße Baumwollhandschuhe tragen. Denn gerade durch Fett und Schweiß werden empfindliche Oberflächen, z.B. aus Metall, durch Anlaufen bzw. Oxidation mehr oder weniger stark angegriffen. Manchmal ist es jedoch notwendig, einen Kompromiß zwischen Sauberkeit und Sicherheit zu schließen. Ein schweres Objekt ist mit Baumwollhandschuhen kaum zu halten, so daß in diesem Fall z.B. auf Lederhandschuhe mit weichen Noppen zurückgegriffen werden muß.

Beim Transport, ob hausintern oder zu externen Einrichtungen, tritt eine hohe Anzahl von mechanischen Belastungen für die bewegten Objekte auf, z.B. Stöße, Schwingungen, Verbiegungen und Verwindungen. Da bei Ferntransporten die Eigenbewegungen des Transportmittels (Auto, Eisenbahn, Flugzeug, Schiff) als gegeben hingenommen werden müssen, ist das Ziel der Transportsicherung die maximale Kompensation dieser Belastungen.

Aber auch beim hausinternen Transport sollte in der Regel ein Transportplan im Hinblick auf die material- und konstruktionsbedingten Eigenschaften eines Kunstwerkes erstellt werden. Denn unachtsames Handling kann zu Ver-

*Die Epoche der
Moderne –
Kunst im
20. Jahrhundert,
Martin-Gropius-
Bau,
Berlin, 1997*



schmutzung, Abrieb, Verformung, Bruch und anderen vermeidbaren Einwirkungen auf ein Objekt führen.

Vor allem sind entstandene Mikroschäden zum Zeitpunkt der nachlässigen Behandlung des Exponates selten festzustellen. Diese zeigen sich häufig erst nach geraumer Zeit in Form von teils unrestaurierbaren Schadensbildern.

In den Museen wird der Schadensprophylaxe heute ein hoher Stellenwert beigemessen, weshalb einer qualifizierten Aus- und Fortbildung in den nachfolgenden Bereichen besonderes Gewicht zukommt:

- Klimatechnik,
- Lichttechnik,
- Sicherungstechnik,
- Ausstellungstechnik,
- Verpackungstechnik,
- Transport,
- Deponierungstechnik,
- Schadenskontrolle mit entsprechender Meldepflicht und
- technische Dokumentationsmethoden.

Gerade bei der Veranstaltung komplexer Ausstellungen in dafür nicht grundsätzlich vorgesehenen Orten – der Gasometer Oberhausen gehört dazu – ist die Begleitung museumstechnischen Sachverständes besonders wichtig. Der Auf- und Abbau der Großausstellung Feuer & Flamme 1994 und 1995 im Gasometer zu Oberhausen war speziell beim Erstaufbau in den Monaten Mai bis Juli 1994 von zahlreichen Schwierigkeiten gekennzeichnet, da die Baumaßnahmen am Gasometer nicht in vollem Umfang abgeschlossen waren. In der heißen Phase des Ausstellungsaufbaues, mit mehr als 100 Mitarbeitern, erwies sich gerade die konsequent betriebene Vorplanung als Hauptindikator für den Erfolg im sachgerechten Umgang mit den unterschiedlichsten Kunst- und Kulturgütern.

Die Zusammenarbeit zwischen Direktorium, wissenschaftlichem Team, Ausstellungsgestaltern, Museumstechnikern und Restaurator war in erster Linie durch Teamgeist und eine detaillierte Planung der Organisationsabläufe intern und mit den Kunstspeditionen extern geprägt.

Die Registrierung jedes einzelnen Transportes mit möglichst genauen Zeitangaben, die Einrichtung eines Depots im Ausstellungsraum, Kontrolle jedes einzelnen Exponates auf Erhaltungszustand sowie Kontrolle der Leihverträge waren die wichtigsten Voraussetzungen für einen sach- und fachgerechten Umgang mit den sehr zahlreichen Exponaten.

Daraus resultiert, daß es einer intensiven Beschäftigung mit der Kunst in Bewegung bedarf. Dazu sollten grundsätzlich die konservatorischen Probleme und Risiken des Transportes von beweglichem Kulturgut für jedes Exponat erfaßt werden. Regeln für die praktische Handhabung von Kunstwerken sollten in Checklisten mit chronologischem Zeit- und Terminplan fixiert werden:

Auflistung der Arbeitsphasen bzw. Einzelmaßnahmen, Ausweisung der personellen Verantwortlichkeit für Organisation und Abwicklung einer Ausstellung und die exakte Einbindung des Museumstechnikers in die Maßnahmenabfolge des Auf- und Abbaus.

Die Überprüfung der konservatorischen Bedingungen in Ausstellungsräumlichkeiten, die Einleitung notwendiger Schutzmaßnahmen, die Identitätsprüfung der Objekte anhand von Pack- und Versicherungslisten sowie die Kontrolle des Erhaltungszustandes der Objekte in Form von Zustandsprotokollen sind weitere wichtige Maßnahmen für den sachgerechten Umgang mit Kunst- und Kulturgut.

*Die Epoche der Moderne –
Kunst im
20. Jahrhundert,
Standing Stone Line von Richard Long,
Martin-Gropius-Bau,
Berlin, 1997*



Lichtschutz – Die Erfindung der 50 Lux

Wenn man in Museen Konservatoren und Restauratoren fragt, wie bei einer Ausstellung lichtempfindlicher Zeichnungen der Lichtschutz realisiert wird, so erhält man gewöhnlich zur Antwort: „Durch Begrenzung der Beleuchtungsstärke auf 50 Lux.“ Das ist die gängige Praxis, so machen es alle, so heißt es in entsprechenden Empfehlungen, so steht es in fast jedem Leihvertrag.

Kürzlich stellte ein Lichtplaner überraschend die Frage: "Wieso eigentlich 50 Lux? Wie ist man darauf gekommen?" Eine gute Frage. Die Antwort lautet schlicht und einfach: Die 50 Lux wurden erfunden. Wie und wann es dazu kam, läßt sich aus der Literatur rekonstruieren; es ist ein Stück Geschichte des musealen Lichtschutzes.¹ Auslöser war eine Publikation der British Illuminating Engineering Society (I.E.S.), die als I.E.S.-Code 1961 erschien und Empfehlungen gab für gute Innenraumbeleuchtung.² Diese – wie in der Regel auch spätere Richtlinien dieser Art – fußten auf den physiologisch-optischen Gesetzmäßigkeiten des Sehens. Je nach Schwierigkeitsgrad der jeweiligen Sehaufgabe wurden daraus Mindestbeleuchtungsstärken abgeleitet. Solche Werte hatten die englischen Lichttechniker in dieser Schrift auch für Museen genannt.

Mit diesen Luxwerten war jedoch Garry Thomson, der damalige Leiter des International Institute for Conservation, London, absolut nicht einverstanden, wahrscheinlich schon deshalb nicht, weil sie von Leuten außerhalb des Museums formuliert worden waren. Er sah sich veranlaßt, selbst aktiv zu werden und schrieb noch im gleichen Jahr in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift einen Beitrag, der den Schlüssel zur Frage der 50 Lux liefert.³ Es heißt dort, gekürzt und sinngemäß übersetzt: „Es gibt verschiedene Ausgangspunkte für eine Untersuchung angemessener Beleuchtungsstärken. So wird jeder an diesem Thema ernstlich interessierte Kustos schon einmal mit einem Luxmeter in der Hand durch sein Museum gegangen sein und daraus seine Schlüsse gezogen haben. Vielleicht hat er darüber hinaus auch die Stellungnahmen anderer eingeholt, so wie 1930 die Art Gallery in Tokio.“

Im völligen Gegensatz dazu, so heißt es weiter, gingen die britischen und auch die amerikanischen Empfehlungen der Lichttechniker von einem rein quantitativen Standpunkt aus. Die Aufstellung minimaler Beleuchtungsstärken, wie dort an Beispielen erläutert, beruhe (lediglich) auf den normgerechten visuellen Anforderungen für optimale Wahrnehmung. Solche Berechnungen, soweit sie Museen betreffen, könne man auf die bei Restaurierungsarbeiten erforderliche Beleuchtung anwenden, jedoch nicht „to museum viewing“, also – sinngemäß – nicht auf das Sehen, Betrachten, Wahrnehmen der Exponate durch Besucher. Gegenstand der Kritik Thomsons sind die in den I.E.S.-Empfehlungen genannten Beleuchtungsstärken (siehe Tabelle 1). Er schreibt dann weiter:

Schätze aus dem Topkapi Serail,
Orangerie des Schloß Charlottenburg,
Berlin, 1988



Tabelle 1

• Museen	generell 150 Lux
• Kunstgalerien	
- mit separater Hängewandbeleuchtung	generell 100 Lux
- ohne diese	generell 200 Lux
• Gemälde	200 Lux

„Dadurch, daß es sich um empfohlene Beleuchtungsniveaus⁴ handelt, und nicht um solche, die niemals überschritten werden dürfen, demonstrieren sie die allgemeine Tendenz hin zu überreicherlicher Verwendung von Licht in Museen.“ Man brauche sich nur die Studien und Meinungsäußerungen der letzten zehn Jahre anzusehen. Da habe man beispielsweise in der genannten Untersuchung in Tokio die Ansichten von 47 unabhängigen Beobachtern ausgewertet mit dem Resultat, daß bei abendländischen Ölgemälden 50 bis 70 Lux und bei japanischen Bildern etwa 100 bis 120 Lux als beste Lösung genannt wurden. In einem Bericht von 1934 über die in französischen Museen übliche Beleuchtung hätte die Auswertung der acht Fälle von Kunstlicht einen Mittelwert von 75 Lux ergeben. Das etwa sei die Größenordnung von Beleuchtungsstärken, wie sie auch in der Londoner National Gallery vor der Einführung von Leuchtstofflampen gemessen worden seien. Die Exponate könnten in einem weiten Bereich von Beleuchtungs-

niveaus befriedigend wahrgenommen werden, wenn nur genügend Zeit zur Adaptation gegeben und beachtet würde, daß ein Bild auf einer weißen Wand dunkler aussieht als auf einer schwach getönten Wand. Er setzt dann fort: "Bei solcherart Vorkehrungen wird man die folgenden Beleuchtungsstärken (siehe Tabelle 2) als mehr als angemessen beurteilen." Hier also sind die maximalen Beleuchtungsstärken, darunter die gesuchten 50 Lux, zum ersten Mal tabellarisch formuliert. Feller⁵ zitiert sie 1964 in dem

Tabelle 2

Objekte, unempfindlich gegenüber Licht (z.B. Metall und Stein)	Tageslicht. Leuchtstofflampenlicht mit 6500 K oder etwa 4200 K	Selten notwendig, 300 Lux zu überschreiten, ausgenommen zur besonderen Betonung
Die meisten Museumsobjekte, einschließlich Öl- und Temperagemälde	Tageslicht. Glühlampenlicht. Leuchtstofflampenlicht mit etwa 4200 K	Nicht mehr als 150 Lux
Besonders empfindliche Objekte (Aquarelle, Textilien, Gobelins, Stofftapeten usw.)	Bevorzugt Glühlampenlicht	Nicht mehr als 50 Lux und weniger wenn möglich

wichtigen Periodikum „Museum“. Im Vertrauen auf die Fachkompetenz Thomsons wurden sie u.a. auch unverändert in eine Publikation⁶ von ICOM⁷ übernommen. Wenn Lichtplaner heutzutage im Zusammenhang mit musealem Lichtschutz eine sogenannte ICOM-Tabelle zitieren, so ist offenbar diese von S. 249 der genannten Publikation gemeint. In seinem wichtigen Handbuch⁸ wiederholt Thomson die maximalen Beleuchtungsstärken und zählt Institutionen auf, die sie ebenfalls bis dahin schon veröffentlicht hatten.

Im Laufe der folgenden 20 bis 30 Jahre, so scheint es, hat sich somit die Überzeugung entwickelt, die Daten der Tabelle 2 seien konservatorisch durch spezielle Untersuchungen und Messungen begründete Schwellen-

werte, etwa in dem Sinne, daß beispielsweise unterhalb von 50 Lux noch nichts passiert, oberhalb aber photochemische Prozesse abzulaufen beginnen.⁹ Das aber ist nicht der Fall. Wie sich aus dem zitierten Aufsatz (s. Anm. 3) ergibt, sind sie das Ergebnis des Recherchierens in Museen und musealen Publikationen sowie des Sammelns und Auswertens der dort praktizierten und vorgeschlagenen Beleuchtungsstärken. Die dadurch gewonnenen Luxwerte der Tabelle 2 beruhen also auf einer statistischen Erhebung. Sie wurden, wenn schon nicht erfunden, so doch gefunden.

Das Wie und Wann der 50 Lux ist damit geklärt, offen aber ist die Frage, ob der Schutz vor dem Einfluß der Strahlung einer Lichtquelle überhaupt auf den einfachen Nenner maximaler Beleuchtungsstärken gebracht werden darf. Die Antwort lautet: Nein. Leider nicht. Die Ursache der photochemischen Prozesse, die in der Oberfläche beleuchteten Materials ablaufen, z.B. farbliche Veränderungen, ist weitaus komplexer. Das konnte man schon 1952 in einem Bericht aus der Feder Genards¹⁰ nachlesen. Dort werden diese Faktoren genannt:

- product of illumination and duration of exposure,
- nature of the radiation,
- nature of the object.

Das sind im wesentlichen die heute üblichen Begriffe:

- Belichtung, das Produkt aus Beleuchtungs- bzw. Bestrahlungsstärke und Zeit,
- die spektrale Verteilung der (optischen) Strahlung, die auf das Objekt fällt und
- die relative spektrale Empfindlichkeit des betreffenden Objekts.

Thomson kannte diese Zusammenhänge zweifellos, denn 1967 schreibt er, warum es notwendig ist, die jährliche Belichtung, vor allem die tägliche Beleuchtungsdauer, drastisch zu reduzieren.¹¹ Aus heutiger Sicht ist zu



Amerika
1492 –
1992,
Neue
Welten –
Neue
Wirklich-
keiten,
Martin-
Gropius-
Bau,
Berlin,
1992



Amerika
1492 –
1992,
Neue
Welten –
Neue
Wirklich-
keiten,
Martin-
Gropius-
Bau,
Berlin,
1992



*Jenseits der
Großen
Mauer –
Der Erste
Kaiser von
China und
seine
Terrakotta-
Armee,
Museum am
Ostwall
Dortmund,
1990*

Lichtgestaltung in Ausstellungen Stimmungsvolle Lichtszenarien

Für den Besucher ist es ganz selbstverständlich, in eine Ausstellung zu gehen und sich die Dinge dort anzuschauen. Daß dazu Licht notwendig ist, ist zu banal, um sich darüber noch Gedanken zu machen, will man doch ohnehin nur das Beleuchtete, seien es die ausgestellten Objekte, die sie umgebende Architektur, die Inszenierung oder gar die anderen Besucher sehen. Für den Ausstellungsmacher ergeben sich dagegen eine Vielzahl von Möglichkeiten und Einschränkungen, mit dem Licht umzugehen. Wenn er all diese Chancen nutzen und Hindernisse ausräumen will, muß er sich schon frühzeitig in der Phase der Ausstellungsplanung um das Licht kümmern. Dabei sind es zuallererst drei Faktoren, die für seine Gestaltung entscheidend sind:

1. Der Ort, an dem eine Ausstellung stattfinden soll. Sind es Räume, die man wie eine Blackbox behandeln kann oder haben sie ihren eigenen Charme und Charakter, den es zu erhalten und zu nutzen gilt? Zu welcher Jahreszeit findet die Ausstellung statt? Haben die Räume Fenster, durch die Tageslicht eindringt? Gibt es eine ausreichende elektrotechnische Einrichtung?
2. Die Objekte, die ausgestellt werden sollen. Welche Materialität besitzen sie? Sind sie lichtempfindlich? Sind sie eher groß oder klein, skulptural oder flach?
3. Das wissenschaftliche Konzept der Ausstellung. Welches Ziel verfolgt die Ausstellung? Handelt es sich um eine kulturhistorische oder eine Kunstausstellung?

bedauern, daß er zwar in seinem Aufsatz von 1961 neben den Luxwerten die spektrale Verteilung der UV-gefilterten Strahlung behandelt hat, aber auf den Faktor Zeit nicht eingegangen ist. Wahrscheinlich ging es Thomson damals primär um die Zurechtweisung der Lichtingenieure. Denn im Hinblick auf die Beleuchtungsstärken der Tabelle 2 schreibt er: „Sie sind weder ‚drastic‘, noch ‚revolutionary‘, sondern stellen eine Synthese her zwischen neuen Ideen und etablierter Praxis und versuchen, der gegenwärtigen Mode einer exzessiven Beleuchtung entgegenzuwirken.“

Erst durch die Behandlung von Beleuchtungsstärke und -dauer als gleichwertige Faktoren¹² sowie die Berücksichtigung der genannten spektralen Größen erhält der praktische Lichtschutz, wie er heute betrieben werden muß, die notwendige Sicherheit und Flexibilität, letztere beispielsweise zugunsten besserer Sehbedingungen (s. Anm. 1). Allerdings, mit dem bloßen Einstellen einer Beleuchtungsstärke ist es nicht mehr getan; man muß sich schon mit einigen Formeln und Tabellen vertraut machen. Vielleicht haben dieser Umstand und die intime Kenntnis musealer Schwerfälligkeit Thomson damals veranlaßt, vorerst nur die 50-Lux-Marke zu erfinden. Bei dieser handelt es sich also, das dürfte nun klar sein, nicht um eine der Heiligen Kühe. Diese darf durchaus geschlachtet werden.

1 Hilbert, G.S.: Sammlungsgut in Sicherheit. 2. Aufl. Berlin: Gebr. Mann. 1996

2 I.E.S. Code „Recommendations for Good Interior Lighting“. London 1961.

3 Thomson, G.: A new Look at Colour Rendering, Level of Illumination, and Protection from Ultraviolet Radiation in Museum Lighting. Studies in Conservation (SIC) Vol. 6 (1961) Nr. 2/3

4 Thomson verwendet hierfür wiederholt die Bezeichnung „level“.

5 Feller, R.L.: Control of deterioration effects of light upon museum objects. Museum XVII (1964), S. 67/98

6 La lumière et la protection des objets et spécimens exposés dans les musées et galeries d'art. Lux 63 (1971), S. 235/63

7 International Council of Museums

8 Thomson, G.: The Museum Environment. London: Butterworth. 1978

9 „Ich habe eine Beleuchtungsstärke von 49 Lux eingestellt, liege also auf der sicheren Seite“, erläuterte ein Ausstellungsgestalter seine Lichtschutzmaßnahme. (Persönliche Beobachtung)

10 Museum Notes/Chronique: Lighting of Museum Objects. Museum, Vol. 5 (1952), S. 53/58

11 Thomson, G.: Annual Exposure to Light within Museums. SIC Vol. 12 (1967) S. 26

12 Beispiel: Belichtung $H = 50 \text{ Lux} \times 1000 \text{ h} = 1000 \text{ Lux} \times 50 \text{ h} = 50\,000 \text{ Luxh}$



Museumsspot,
1987

Aus dem Zusammenwirken dieser drei Planungslinien entwickelt sich eine Ausstellungsarchitektur und damit auch die Lichtgestaltung.

Das Licht hat in einer Ausstellung eine dienende Funktion. Es soll den Ausstellungsablauf beleuchten und dem Besucher eine optimale Betrachtung der Objekte bieten. Andererseits hat das Licht eine Wahrnehmungsdimension, die besonders intensiv unser subjektives Empfinden anspricht. Diese sinnliche Erfahrung wird aber selten wirklich bewußt wahrgenommen. Ein genauer und differenzierter Einsatz des Lichtes bleibt am ehesten unbemerkt und hat eine nachhaltige Prägnanz. Das Licht läßt uns nicht nur die Objekte sehen, sondern es erzeugt auch eine Stimmung, es strukturiert den Raum und führt den Besucher durch die Ausstellung.

Die Beleuchtung einer Ausstellung ist allerdings auch an optische und physikalische Gesetzmäßigkeiten gebunden, die die Natur vorgibt. Licht ist der sichtbare Teil des elektromagnetischen Strahlungsspektrums. Das sogenannte weiße Licht setzt sich in Wirklichkeit aus den bekannten Regenbogenfarben zusammen. Eine Lichtquelle ist dann für den Museumsbetrieb geeignet, wenn sie eine hohe Farbwiedergabequalität hat, das heißt, wenn sie die Farben eines Objektes nicht verfälscht. Jede Lichtquelle strahlt ihre Energie nur zu einem Teil in sichtbarer Strahlung ab. Ein gewisser Teil besteht aus Wärmestrahlung und ultravioletter Strahlung. Eine Ausstellungsbeleuchtung darf empfindliche Objekte nicht erwärmen und ihr UV-Anteil sollte möglichst niedrig sein. Jede Lichtquelle strahlt ihre Energie allseitig und geradlinig ab.

Die Eigenschaften des Lichtes, der Reflexion, der Refraktion, der Transmission und der Absorption, die immer dann auftreten, wenn das Licht auf ein Material auftrifft, bieten weitere Möglichkeiten der Lichtgestaltung.

Nicht zuletzt ist es das menschliche Auge, das bei der Lichtgestaltung eine Rolle spielt. Sehen ist das Erkennen von Helligkeitsunterschieden, Farbunterschieden, Formen, Bewegungen und Entfernungen. Für diese verschiedenen Sehaufgaben sind unterschiedliche Mindesthelligkeiten erforderlich, aber auch das Vermeiden

*Schätze aus dem
Topkapi Serail,
Orangerie des
Schloß
Charlottenburg,
Berlin, 1988*



zu hellen Lichtes. So können z.B. Blendungen durch falsch aufgehängte Lichtquellen oder nicht bedachte Reflexionen das ungestörte Betrachten erheblich beeinträchtigen.

Was letztendlich sichtbares Ergebnis ist, hängt in hohem Maße von der Wahl der Leuchtmittel (also Glühlampen, Leuchtstofflampen, Entladungslampen) und Beleuchtungskörper ab.

Welche optischen und lichttechnischen Möglichkeiten verbergen sich in den unterschiedlichen Leuchtmitteln? Nicht jedes Leuchtmittel ist geeignet, nicht jede auf dem Markt erhältliche Leuchte erfüllt die gestellten Anforderungen. Mit der Entwicklung der Kaltlichtspiegel-Niedervolt-Halogen-Lampe ist der Lichtgestaltung ein variationsfähiges Leuchtmittel an die Hand gegeben worden. Sie ist vielseitig einsetzbar und es ist relativ einfach, preiswerte und wirkungsvolle Leuchten um sie herum zu entwickeln. Sie ist nicht das einzige Leuchtmittel, aber sehr beliebt. Die Entwicklung auf dem Lampen- und



*Dian –
Ein versunkenes
Königreich in
China,
Sonder-
ausstellungshalle
der Staatlichen
Museen
Berlin-Dahlem,
1987*

*Dr. Nottebaum,
Entwicklung
eines
Kronleuchters,
Berlin, 1989*





*verloren,
gefährdet,
geschützt,
ehemaliges
Arbeitsschutz-
museum,
Berlin, 1988*

Leuchtenmarkt sollte immer aufmerksam verfolgt werden. Denn gerade die sich immer weiter differenzierenden Forderungen und Ansprüche der Ausstellungskultur haben eine Vielzahl neuer Lampen und Leuchtensysteme entstehen lassen.

Da es kein allgemeingültiges Rezept für eine Ausstellungsbeleuchtung gibt, muß die Beleuchtung einer Ausstellung jedesmal neu überdacht und entschieden werden. Die folgenden Beispiele sollen einige Möglichkeiten des Umgangs mit Licht darstellen.



*verloren,
gefährdet, geschützt,
ehemaliges Arbeitsschutz-
museum,
Berlin, 1988*



*El Dorado,
Das Gold der
Fürstengräber,
Altes Museum,
Berlin, 1994*

Der Umgang mit Tageslicht

Für die Ausstellung Schätze aus dem „Topkapi-Serail – Das Zeitalter Süleymans des Prächtigen“ in der Großen Orangerie des Schlosses Charlottenburg mußte das Tageslicht völlig ausgeschlossen werden. Die Wärmebelastung durch die Sonneneinstrahlung und der hohe UV-Anteil des Tageslichtes war für die empfindlichen Textilien und Handschriften nicht vertretbar. Durch eine innere Verkleidung der Fensterscheiben mit spiegelnden Aluminiumblechen wurde die Strahlung wieder in den Außenraum reflektiert. Gleichzeitig verhinderte die



*El Dorado,
Das Gold der Fürstengräber,
Altes Museum,
Berlin, 1994*



Ausstellungsräume
Reformationsplatz 12,
Evangelische Kirchengemeinde
St. Nicolai,
Berlin 1995

Spiegelung der Parkanlagen in den Fenstern, daß die Orangerie ein lebloses Äußeres bekommen hätte.

Für die Ausstellung „Amerika 1492–1992 Neue Welten – Neue Wirklichkeiten“ im Martin-Gropius-Bau wurde dieses Problem auf andere Weise gelöst. In den außenliegenden Räumen wurden die großen Fenster mit Farbfolien aus dem Theaterbereich verhängt. Diese Farbfolien haben die Eigenschaft, einen Großteil des natürlichen Lichtes zu absorbieren und nur den Lichtanteil durchzulassen, der ihrer Farbe entspricht. Durch die Auswahl unterschiedlicher Folien und die Reflexion des farbigen Lichtes auf den weißen Wänden erhielten die Räume einen eigenen farblichen Charakter. Von außen verwies der Martin-Gropius-Bau durch die Lebhaftigkeit der farbigen Fenster auf das Geschehen im Inneren. Diese Beispiele zeigen, daß Ausstellungsbeleuchtung auch etwas mit der Ausgrenzung von Licht zu tun hat.



Afrika –
Die Kunst eines
Kontinents,
Martin-Gropius-
Bau,
Berlin, 1996

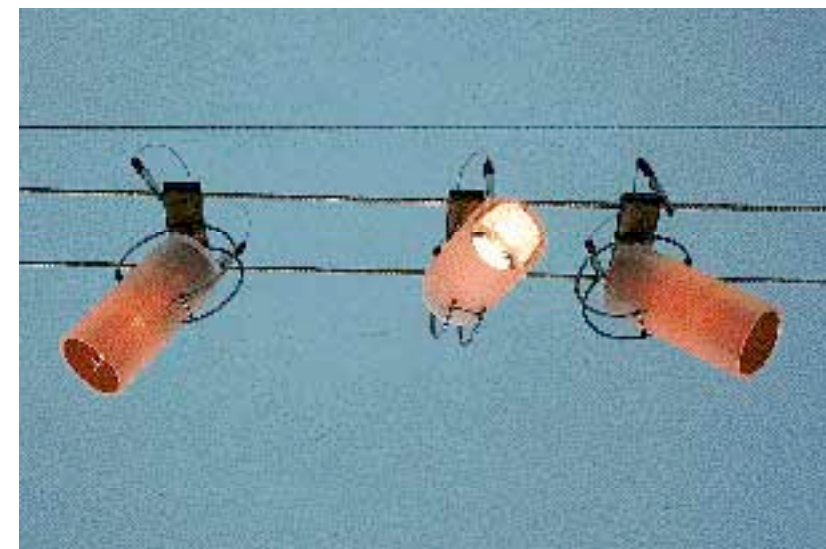
Karsten Klingbeil,
Skulpturen,
Venedig, 1990



Der Umgang mit dem Nebenlicht

Die Kaltlichtspiegellampe erzeugt durch die Eigenschaft ihres Reflektors, die Wärmestrahlung und einen Teil des sichtbaren Spektrums nicht zu reflektieren, sondern nach hinten abzuleiten, relativ viel Nebenlicht. Außerdem hat sie durch ihre kompakte Form eine hohe Leuchtdichte, die oft zu störenden Blendungen führt. Beide Probleme kann man durch eine einfache Leuchtenkonstruktion beheben. Setzt man die Lampe z.B. in einen matten Glaszylinder, ist die hohe Leuchtdichte nur noch für die eigentliche Ausleuchtung der Objekte wirksam, der Rest wird durch Streuung abgeschwächt und das Nebenlicht wird zu einem

Drehradleuchte,
Venedig, 1990



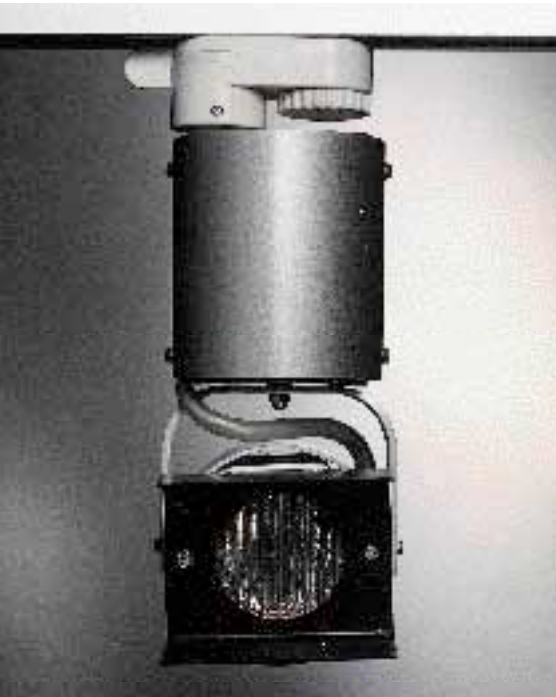
diffusen Allgemeinlicht, das dem Raum eine Grundhelligkeit gibt. Durch verschiedenartige Glaskörper und den Einsatz von Farben können wieder unterschiedliche Stimmungen entstehen.

Die Entwicklung eigener Leuchten und Leuchtenzusätze

Für die Ausstellung „El Dorado“ im Alten Museum, Berlin, bestand die Aufgabe darin, die relativ kleinen Goldgegenstände gezielt und intensiv auszuleuchten, ohne den Besucher zu blenden. Durch Umlenkung der Lichtstrahlen über einen Spiegel wurde jede Augenreizung verhindert und gleichzeitig eine sehr eigene Lichtstimmung erzeugt.

Bei der Rembrandt-Ausstellung im Alten Museum war für das grafische Kabinett ein gleichmäßig heller, umlaufender Lichtstreifen gefordert. Die Helligkeit durfte 50 Lux nicht überschreiten. Durch die Zusammensetzung eines standardisierten Museumsspots mit einer für die Fahrzeugbeleuchtung entwickelten Streifenlinse, die das Licht in die Breite zieht, und durch eine obere und untere Begrenzung des nach vorn abstrahlenden Nebenlichtes konnte mit einfachen Mitteln das geforderte Lichtszenario hergestellt werden.

Diese Anmerkungen stellen natürlich nur einen geringen Teil der mit Licht zu bewirkenden Möglichkeiten dar. Es sind auch grundsätzlich andere Lösungen vorstellbar. Anhand genau dieser Realisierungen zeigt sich, daß der Umgang mit Licht zwar ein sehr technischer, aber eben auch ein kreativer Prozeß ist.



*Rembrandt-Ausstellung,
Altes Museum,
Museumspot mit Streifenlinse,
Berlin, 1991*

Lean Museum Der Einzug der Betriebswirtschaft

Out-sourcing, profit-centre, lean production, controlling, marketing, customer orientation – die kalten Anglizismen der modernen Betriebswirtschaftslehre haben die Kultur erreicht. Es wird dort seit einigen Jahren gemessen, verglichen, rationalisiert, konsolidiert, fusioniert, ganz so wie in der freien Wirtschaft. Es werden Produkte definiert, Produkt- und Leistungsplanungen erarbeitet, Soll-Ist-Vergleiche angestellt, vor allem die Kundenorientierung in den Vordergrund gerückt. Mit dem Mittel der Budgetierung werden einerseits Zuschüsse der öffentlichen Träger gedeckelt, andererseits die finanziellen Entscheidungsspielräume der Institutsleiter innerhalb des Budgets entscheidend vergrößert.

Wenn auch die Kommunen unterschiedliche Wege einschlagen, was Verwaltungsreform und Haushaltskonsolidierung angeht, die Ziele scheinen überall zumindest ähnlich zu sein: mit weniger Zuschüssen effizienter wirtschaften, mit mehr dezentraler Verantwortung, mehr Flexibilität vor Ort, weniger Overhead-Kosten in den Querschnittsämtern, mit größerer Kundenorientierung mehr öffentliche und politische Akzeptanz für nach wie vor notwendige öffentliche Zuschüsse, mit geschärftem Kostenbewußtsein in den Kulturinstituten selbst kritisches Überprüfen bisheriger Organisations- und Arbeitsabläufe. Der Prozeß ist in vollem Gange, endgültige Bewertungen scheinen voreilig und verfrüht.

Dennoch läßt sich eine Tendenz feststellen – und als Betroffener wie Handelnder tut man gut daran, den unbestreitbaren Reiz der Aufgabe nicht unter-, die schmerzlichen Erfahrungen des Prozesses nicht über-

*Von der Brücke
zum Blauen
Reiter,
Museum am
Ostwall,
Dortmund, 1996*





Museum für
Kunst und
Kulturgeschichte,
Erweiterungsbau,
Dortmund, 1992

Barbara Borek

Kinder im Museum: alltäglich und lebendig

Der Besuch einer Ausstellung gehört heute zum Freizeit- und Kulturprogramm. Ein gesellschaftliches Event kann mit dem Bedürfnis nach Bildung, nach Anregung und Entspannung verbunden werden. Dies gilt auch für Menschen, die Eltern sind und dieses Vergnügen mit ihren Sprößlingen teilen wollen oder müssen. Kinder sind eine feste Zielgruppe von Kunst- und Kulturinstitutionen geworden – zumindest dem Selbstverständnis nach. Die beiden Museums-pädagogischen Dienste in Berlin sowie die Zahl speziell an Kinder gerichteter Angebote legen dies nahe.

Doch ein Ausstellungsbesuch, das Betreten eines Museums mit Kindern, vor allem jüngeren, ist immer ein Erlebnis besonderer Art und nicht selten ein Konfliktfall für alle Beteiligten: Eltern, Kinder, Mitbesucher und Museumsleute.

So kann sich der harmlose Wunsch der Eltern, am Sonntagnachmittag wieder einmal etwas Kultur zu genießen, schnell in ein anstrengendes Szenario wandeln. Fällt die Wahl beispielsweise auf eine Ausstellung im Haus der Kulturen der Welt in Berlin, so ist hier das Betreten der Räume mit Kinderwagen nicht immer gestattet. Die Tendenz ist jedoch elternfreundlich, in vielen anderen Berliner Museen werden Buggys für Kleinkinder schon zur Verfügung gestellt.

Doch die lieben Kleinen sitzen nicht nur geduldig, sie wollen umherlaufen, unterhalten werden und äußern oftmals lautstark ihre Freude oder ihren Unmut am Kulturvergnügen. Die anderen Besucher quittieren dies teils verständnisvoll, doch ohne Mitleid, teils mit strafenden Blicken. Und auch die Mitarbeiter der Aufsicht beobachten das Geschehen mißtrauisch: scheint doch der Bewegungsdrang der Kinder heutzutage unberechenbar, weil selten durch die Eltern reglementiert. So hat schon manch Erziehungsberechtigter den Kulturort nach kurzer Zeit erschöpft verlassen.

Ein zu pessimistisches Bild? Eine kurze, nicht repräsentative Umfrage unter Eltern mit Kleinkindern ergibt, daß die wenigsten von ihnen Ausstellungsbesuche mit ihren Kindern planen. Sicherlich oft die einfachste Lösung im Hinblick auf die

zubewerten, getreu der bewährten Devise: „Wem das Wasser bis zum Halse steht, der sollte den Kopf nicht hängen lassen.“ In jeder größeren Organisationseinheit, also auch in Museen – die Betonung liegt auf größer, von Ein- bis Fünf-Mann-Betrieben ist hier nicht die Rede – fördert das kostenkritische Überprüfen von Aufgaben und Abläufen Handlungsspielräume zu Tage, die zu Effizienzsteigerung führen können. Out-sourcing – also das Verlagern von Tätigkeiten aus dem Haus nach draußen – ist hier in der Tat eines der Entscheidungsfelder. Ausschlaggebend für den Erfolg solcher Überlegungen ist allerdings zweierlei: Zum einen müssen solche Schritte innerhalb der Institutionen gemeinsam erarbeitet und getragen werden, zum anderen müssen Anbieter am Markt sein, die die entsprechenden Aufgabenfelder mit einem akzeptablen Preis-Leistungsverhältnis abdecken. Es nimmt nicht Wunder, daß in diesem Zusammenhang eher an die technischen Dienste als an die wissenschaftlichen Abteilungen eines Museums gedacht wird, ist doch die Berufung eines Technikers an die Spitze eines Museums bisher nicht bekannt geworden. Und solange Wissenschaftler ein Museum leiten, wird sich das Bewußtsein, daß auch wissenschaftliche Leistungen eingekauft werden können, eher langsam durchsetzen.

Aber auch die Kundenorientierung führt zur Infragestellung bisher unantastbarer Prämissen der Museumsarbeit. Doch schon in der heutigen Zeit und erst recht in den nächsten Jahren gilt: Wenn immer weniger ins Museum gehen, ist das Überleben dieser Institution fraglich, ganz gleich, welchen gesellschaftspolitischen Rang sich die Museumsleute selbst zuschreiben.

China – Wiege
des Wissens,
Verkehrshaus
Luzern, 1994





*China – Wiege
des Wissens,
Verkehrshaus
Luzern, 1994*

anderen Besucher, die den berechtigten Wunsch nach ruhigem Kunstgenuß haben, und den Anspruch, ja die Pflicht der Kuratoren und Fachleute, die Objekte optimal präsentieren zu können, ohne um deren Sicherheit besorgt sein zu müssen.

Doch Kinder gehören zu unserem Leben, nicht nur zu dem ihrer Eltern, und sind fester Bestandteil unserer Kultur. Dies sollte auch in den Institutionen und an den Orten, die Teile dieser Kultur präsentieren und dokumentieren, deutlich zu erkennen sein. Eine Fülle von Kulturangeboten für Kinder zeigt, daß dieser Anspruch zumindest für die älteren Kinder ernstgenommen wird. In Berlin existieren neben den Angeboten der beiden Museumspädagogischen Dienste bereits Einrichtungen wie beispielsweise die Kindergalerie im Bode-Museum sowie das Juniormuseum im Museum für Völkerkunde, der Verein Jugend im Museum, die Jugendkunstschulen der Berliner Bezirke oder der Verein Neues Universum, der Ausstellungen speziell für Kinder konzipiert. Doch nicht nur diese Ausstellungen sollten als Erfahrungs- und Erlebniswelt Eltern und ihren Kindern offenstehen. Die Aufgaben und das Selbstverständnis unserer Museen haben sich geändert, der Auftrag lautet schon längst nicht mehr: Sammeln, Konservieren, einem geeigneten Publikum präsentieren. Kunst muß in unserer Freizeitgesellschaft konkurrenzfähig bleiben. Die Kultur-Konsumenten sollen ja nicht nur profitieren, sie sollen für den erhaltenen Genuß bezahlen, oftmals nicht zu knapp. Darüber hinaus ist Kultur heute durchaus auch als Standort- und Wirtschaftsfaktor sowie als Imagekomponente entdeckt worden. Der Trend zu kulturhistorisch ausgerichteten Ausstellungen kommt dem kulturpolitischen Willen entgegen, Kunst stärker in die Gesellschaft zu integrieren und größere Interessengruppen anzusprechen. Die heiligen Hallen der Kunst werden immer mehr zu öffentlichen Orten, die selbstverständlich ins Stadtbild und in den Aktionsradius breiter Bevölkerungsgruppen gehören sollen. Ein Anspruch, der sicherlich noch nicht eingelöst ist, jedoch deutlich formuliert wird.

Der selbstverständlichere Umgang mit Kunst- und Kulturobjekten bietet die Chance zu neuen inhaltlichen und formalen Konzepten in der Ausstellungsgestaltung. Die Besucher sollen ihren eigenen Augen trauen und das Gesehene und Beschriebene mit ihren Lebenserfahrungen verbinden können. Ein kultureller Dialog muß die Besucher als Subjekte einbeziehen und ihnen das

Recht auf individuellen Zugang zu den Inhalten und Objekten einer Ausstellung geben. Auch Kinder, ob als Begleiter ihrer Eltern oder als eigenständige Besucher, müssen in diesem Sinne in die Planungen der Ausstellungsmacher einbezogen werden. Kinder brauchen länger als Erwachsene, bis sie ihre Aufmerksamkeit von den bewegten Subjekten, den anderen Besuchern, auf die leblosen Objekte, die Kunstgegenstände, richten können. Das Be-Greifen ist verständlicherweise nicht gestattet, das Wahrgenommene muß also von den Kindern anders in-den-Griff bekommen werden.

Hier haben es das Deutsche Technik Museum und Ausstellungen mit kulturhistorischen Themen sicherlich einfacher als die Nationalgalerie. Doch auch reine Kunstmuseen und -ausstellungen könnten mit ihren jüngsten Besuchern einen anderen Umgang versuchen.

Der Besuch im Museum Louisiana bei Kopenhagen zeigt, wie ein solches Einbeziehen aussehen kann. Das große Ausstellungsgelände mit verschiedenen Häusern und zahlreichen Skulpturen auf den Grünflächen läßt sich mit einem Buggy gut erschließen. Dieser wird den Eltern am Eingang kostenlos zur Verfügung gestellt. Alle Häuser sind behindertengerecht mit Rampen und Liften ausgestattet, ein Angebot, das auch die Eltern nutzen können. Das ruhige und unaufdringliche Verhalten des Aufsichtspersonals, besonders in bewegten Situationen, läßt eine entspannte Atmosphäre entstehen, in der die Kinder schon einmal Lift fahren können oder eine Skulptur von Joan Miró oder Henry Moore betasten dürfen. Das geräumige Café bietet Platz und Erfrischungen für alle Beteiligten, für ältere Kinder werden regelmäßig Veranstaltungen in einem Kinderhaus angeboten. Dies sind sicherlich örtlich optimale Voraussetzungen für einen anregenden und streßfreien Ausstellungsbesuch, die nicht überall umzusetzen sind. Vorgaben räumlicher und finanzieller Art sowie Sicherheitskriterien für die Objekte sind ebenso ernstzunehmen wie die Wünsche und Bedürfnisse von Eltern und Kindern.

Um Kinder als selbständige Besucher und als Begleiter ihrer Eltern integrieren zu können, bedarf es zum einen einer positiven Grundeinstellung ihnen gegenüber – leider in Deutschland nicht besonders ausgeprägt. Darüber hinaus sind Ideen und Alternativen gefragt. Warum nicht Besucherbücher auslegen, speziell für Eltern und Kinder? Wünsche, Anregungen und Ärgernisse könnten dort zum Ausdruck gebracht werden, ein Fundus an Ideen entstehen. Warum nicht eine Ecke der Ausstellungsräume oder des fast immer vorhandenen Cafés für Kinder reservieren? Mit einem Tisch, etwas Mal- oder Bastelmaterial, einigen Kinderbüchern zum Thema Kunst. Größere Häuser könnten vielleicht einen eigenen Kinderraum, eventuell mit Betreuungsservice anbieten. Auch die Einführung von Familientagen mit ermäßigten Eintrittspreisen und besonderen Angeboten könnte ein Schritt zum kinderfreundlichen Museum sein.

Kinderfreundlichkeit steigert die Qualität des alltäglichen Lebens in unserer Konsum- und Kulturgesellschaft – für alle.

Das System 180



In den 70er Jahren fiel mir im Théâtre des Amandiers in Nanterre bei Paris eine Deckenkonstruktion auf, deren Zugglieder aus Rohren bestanden, die an Kreuzungspunkten abgeflacht, mit einem Loch durchbohrt und mit einer Schraube verbunden waren. Mich faszinierte damals die Einfachheit der Konstruktion, und ich suchte nach Einsatzmöglichkeiten einer vergleichbaren Technik, bei denen die Rohre an den abgeflachten Stellen aber nicht durchlaufen, sondern jeweils enden sollten.

Bis 1981 fand ich kein geeignetes Bauvorhaben, weil die bundesrepublikanischen Stahlbaunormen keine Verbindungen vorsehen, die aus Rundrohren mit abgeplatteten Enden hergestellt sind. Wollte ich Handwerker von dieser Methode überzeugen, wurde mir meist erklärt – ohne einen ernsthaften Versuch zu machen –, daß die Rohre beim Zusammendrücken aufplatzen würden und die Dauerfestigkeit darunter leide.

Für den Umbau des Rollenbodens des Renaissance-Theaters in Berlin 1980, der ausschließlich mit Rohren der Gerüstbaunorm (Durchmesser 48,3 mm) konstruiert wurde, verwendete man teilweise Rohre mit abgeflachten Enden, wie sie im Gerüstbau für untergeordnete Diagonalversteifungsglieder zur Anwendung kommen. 1981 mußte ich für die interne Transportlogistik des Martin-Gropius-Baus in der Nordwestecke des Lichthofs eine kragarmartige Kranlaufkatze in kürzester Zeit herstellen. Der untere Abschluß des Kragarms wurde als Laufbahn für einen beweglichen Lastzug ausgebildet, in Form eines Doppel-T-Trägers mit angeschweißten Laschen. Die Obergurte bildeten zwei Gerüstbaurohrpaare, die mittels Gerüstkupplungen an abgeplatteten Rohren befestigt wurden, die an den Laschen des Untergurtes fixiert waren. Die abgeplatteten Rohre wurden im Martin-Gropius-Bau in eigenen Werkstätten hergestellt. Die dort tätigen Schlosser verfochten die Meinung, man müsse die Rohre faktisch schmieden, sie wurden also rotglühend erhitzt. Mit einem Fäustel arbeitete man ein flaches Ende an.

Bürogestaltung mit Systemrohr,
Werbeagentur von Mannstein, Solingen, 1989



Die Mongolen,
Zitadelle,
Berlin-Spandau,
1989

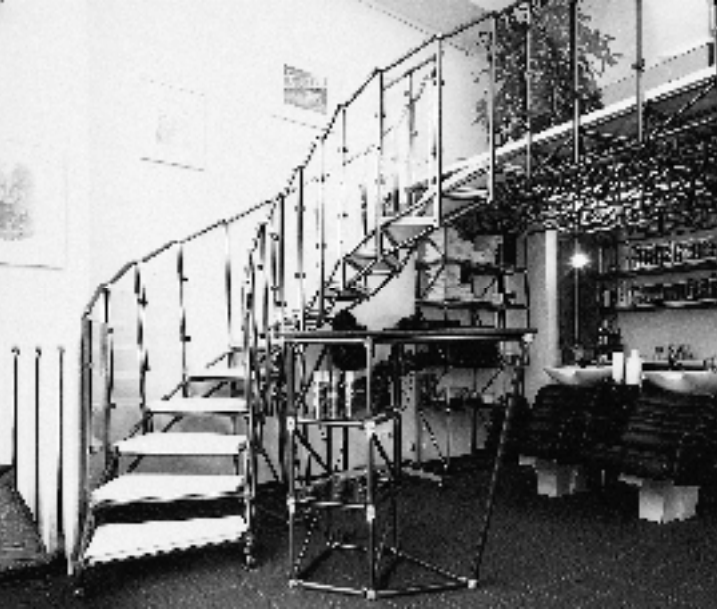


Danach konnte mit der Ständerbohrmaschine ein Loch gebohrt werden. Noch im gleichen Jahr begann ich, mich dünneren Rohren zuzuwenden. Aus Stahlrohr mit einem Durchmesser von 25 mm stellte ich in einem Schraubstock und mit einer Säulenbohrmaschine Stäbe für ein Regal her, welches heute noch in meiner Wohnung steht. In den nächsten fünf Jahren wurde manches Möbel, meist Regale, in dieser Technologie gebaut. Die Vor- und Nachteile des Systems konnten auf diese Weise empirisch erfahren werden.

Das System verfügt über eine besonders einfache und preiswerte Verbindungstechnik. Das Rohr bringt fast alles selbst mit, wird lediglich umgeformt. Das einzige, was hinzukommt, ist eine Schraube. Vergleicht man unsere Idee beispielsweise mit der Königin der Fachwerksysteme, dem MERO-System, erkennt man bei diesem eine hochkomplexe Kugel mit 18 maßgeschliffenen Flächen und ebenso vielen Gewindebohrungen. An beide Enden der Stäbe werden konische Rohrstücke mit beweglichen Schrauben angeschweißt. Die gesamte Knotenzone, also Kugel, Gewinde- und Schlüsselansatz und konisches Rohrstück, ist

1.9.39,
Deutsches Historisches Museum,
Windscheidstraße,
Berlin, 1989





Friseursalon DIVA,
Giesebrechtstraße,
Berlin 1989

raumgreifend, dominant und unruhig. Die Verbindungen können lediglich mit Normalkräften, also Zug und Druck, belastet werden. Aber natürlich hat das MERO-System Vorteile: In den Verbindungen entsteht kein Schlupf durch etwaige Luft in den Bohrungen, zudem treffen alle Kräfte im Zentrum des Kugelknotens zusammen. Bei unserem System ist dies nicht möglich, durch Knotenpakete entstehen Kraftexzentrizitäten. Die Abplattung des Rohrendes und das Zusammenschrauben zweier Stäbe ergeben eine Verbindung, die in einer Richtung weich, in der anderen aber durchaus steif auf Biegekräfte, die im Knoten auftreten, reagiert.

Seit ihrer Gründung 1986 produziert die museumstechnik GmbH das Rohrsystem. Inzwischen wurden auch räumliche Fachwerktragsysteme entwickelt, beispielsweise eine mobile Decke für Lichtsimulationen im Hause der Firma Se'lux.



*Jenseits der Großen Mauer –
Der Erste Kaiser von China und
seine Terrakotta-Armee,*
Vorbau,
Museum am Ostwall,
Dortmund, 1990

Deutsches
Historisches
Museum,
Windfang,
Zeughaus,
Berlin, 1991



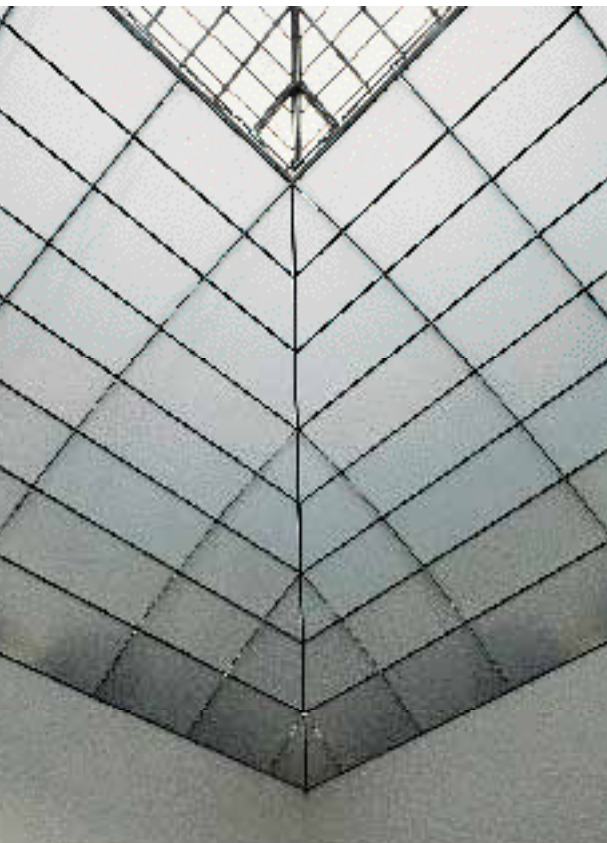
Nach und nach gingen wir zu Stahlrohr mit einem Außendurchmesser von 28 mm und einer Wandstärke von 1,5 mm über. Einerseits sollte das Rohr etwas stabiler sein als das bis dahin vorherrschende mit 25 mm Durchmesser, andererseits war die gewählte Abmessung zu jener Zeit besonders preisgünstig zu bekommen.

1989 entwickelten wir gemeinsam mit dem Designer Andreas Brandolini im Auftrag der Designagentur „Berliner Zimmer“ einen Messestand für die Möbelmesse in Köln. Kernstück dieser raumgreifenden Gestaltung mit Brücken, zwei Ebenen, Wendel- und Freitreppen, war der neuentwickelte Mutterstab, ein Stahlrohr, in das axial an beiden Enden eine Mutter eingepreßt wurde. Diese Stäbe baute man immer senkrecht zur Plattenebene ein. Die Entwicklung bewirkte eine Dynamisierung im Fertigungsprozeß. Die museumstechnik GmbH konnte sich als Produzent inzwischen ein bemerkenswertes Know-how aneignen. Nachdem die Rohre schon einige Jahre mit einer Handspindelpresse abgeflacht und gestanzt worden waren, geschah dies inzwischen mit hydraulischen Pressen.

Wie so oft im Leben bewirkte Druck von außen einen neuen Innovationsschub. Der Messestand von Köln wurde wegen seiner einfachen Verwendbarkeit als zweite Ebene an das Ateliergebäude einer großen Werbeagentur in Solingen verkauft und dort aufgebaut. Die zuständige Bauaufsicht verlangte eine statische Prüfung und der Prüfstatiker von uns eine bauaufsichtliche Zulassung für das System bzw. eine sogenannte Zustimmung im Einzelfall. Das Institut für Stahlbau der Technischen Universität Braunschweig, unter der Leitung von Professor Dr. Joachim Scheer, wurde mit der Gutachtenerstellung für diese

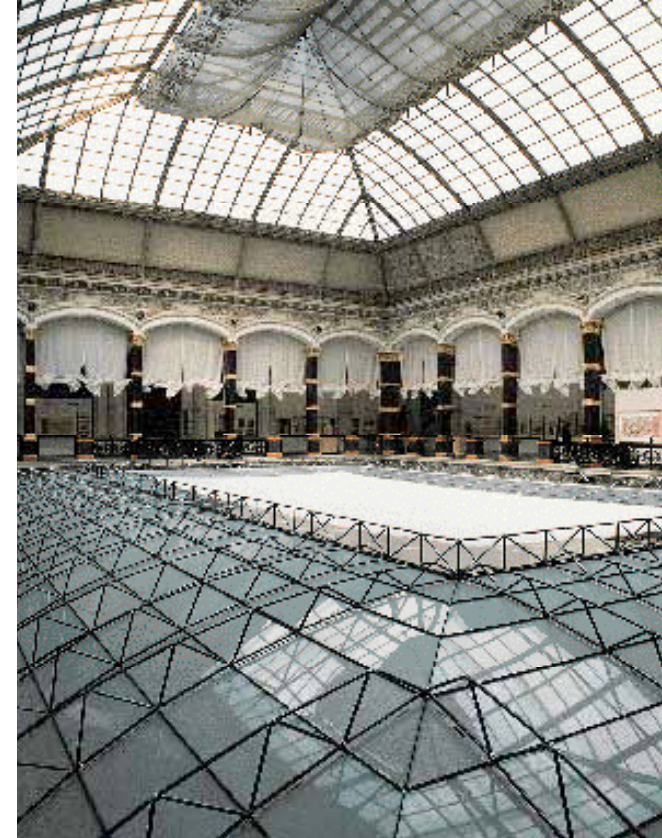
Zustimmung im Einzelfall durch das Bauministerium des Landes Nordrhein-Westfalen auf unsere Kosten beauftragt. Verschiedene Träger wurden von Spezialmaschinen bis zur Zerstörung belastet, die Maßveränderungen bei Stäben und Knoten kontinuierlich gemessen und aufgezeichnet. Die Prüfung übertraf unsere Hoffnungen, der statische Nachweis konnte mühelos erbracht werden.

Inzwischen gab es in der museumstechnik engagierte Mitstreiter, allen voran Uwe Kolb, Matthias Broda und Jean Trystram. Wir waren nun der Meinung, daß sich unter dem Firmenbegriff „museumstechnik“ ein solches System nicht ideal vermarkten ließe. Das System trug lange den Namen „System Steiner“ und wurde damals gerade in „System 180“ umbenannt. Der Name rührte von der modularen Ordnung her, die wir ihm gaben. Wegen der komplizierten Berechnungen für die Diagonalstäbe entschieden wir uns für feste Maße und legten 180 mm und ein Vielfaches davon zugrunde. Das Maß begründete sich so: 180 mm ist eine ideale Treppensteigung, mit 360-mm-Stäben lassen sich gut Regale für Ordnerhöhe bauen, 720 mm sind ideale Tischhöhe und 900 mm eine gute Geländerhöhe. Regale wurden nun meist mit einer Systemtiefe von 360 mm gebaut, seltener mit einem Maß von 540 mm. Tische wiederum hatten Systemtiefen von 720 mm, 900 mm und 1080 mm. In diesen Tagen wurde dann auch die Tochterfirma der museumstechnik GmbH, die System 180 Stahlrohrentwicklungs- und Vertriebsgesellschaft mbH, gegründet. Die Geschäftsführerin der museumstechnik GmbH, Sybille Fanelsa, führte über Jahre auch hier weitsichtig die Geschäfte. Aufträge im Innenausbaubereich nahmen zu, ein schönes Beispiel aus dieser Zeit ist der Friseursalon DIVA in der Sybelstraße in Berlin-Charlottenburg.



Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert,
Glasdach,
Unteransicht,
Martin-Gropius-Bau,
Berlin, 1993

Amerikanische Kunst im
20. Jahrhundert,
Glasdach,
Ansicht von oben,
Martin-Gropius-Bau,
Berlin, 1993



Bei der Auswertung der Braunschweiger Messergebnisse, gemeinsam mit Dr. Ing. Karl Plumeyer, kam uns der Gedanke, daß eine Verkrallung der abgeplatteten Rohrenden miteinander eine noch höhere Festigkeit des Knotens ergeben würde. Im Braunschweiger Bahnhofsrestaurant wurde dann die Noppe erfunden: Jedes Rohrende erhielt vier Ausbuchtungen, auf der einen Seite konvex, auf der anderen Seite konkav. Dadurch erreichten wir einen doppelten Vorteil: Die ineinander greifenden Noppen bewirkten einen zusätzlichen Formschluß, das heißt, die Kräfte wurden nun nicht mehr ausschließlich als Scherkräfte über die Schraube, sondern über die gewölbten Flächen der Noppen

Chinas Goldenes
Zeitalter – Die
Tang-Dynastie
und das
kulturelle Erbe
der Seidenstraße,
Vorbau,
Museum für
Kunst- und
Kulturgeschichte,
Dortmund, 1993





Restaurant-
erweiterung
Schorfheidegestüt
Sarnow,
Groß-Schönebeck,
1994

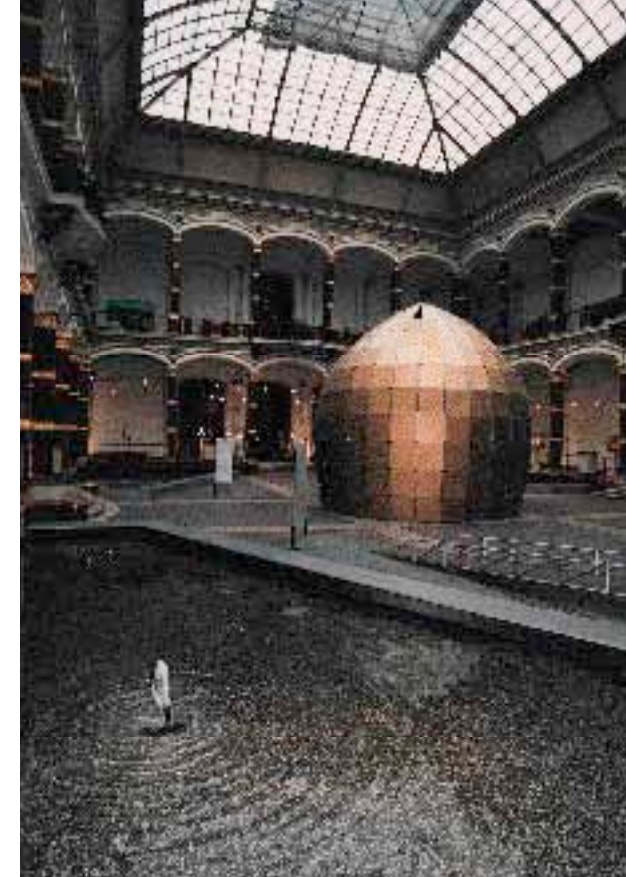
übertragen. Die Noppen bewirkten außerdem eine höhere Paßgenauigkeit, das notwendige Spiel im Schraubenloch konnte nicht mehr zu Ungenauigkeiten führen. Ein weiterer Vorteil war die Bestimmtheit von Winkeln mit 90° und 180°, man brauchte nun für die Montage keine Wasserwaage oder Winkelmeßgeräte mehr. Statische Konstruktionen werden so in der einen Ebene durch die Noppen in den Knoten bestimmt, in der anderen durch Diagonalen. In der Achse der Noppenbestimmtheit sind für untergeordnete Kräfte keine Diagonalen mehr notwendig, übergeordnete, also höhere Kräfte wirken über die diagonalen Ebenen ein, also parallel zu den sogenannten Mutterstäben.

Über Jahre wurden auch mit anderen Materialien Versuche unternommen. Aluminium hat den Nachteil, daß die Längskanten der Abplattung aufreißen. Statisch scheint dies ohne Belang, optisch ist es jedoch unschön und muß aufwendig abgeschliffen werden.

1990 wurde das erste Gebäude aus System 180 hergestellt, ein temporärer Vorbau vor dem Museum am Ostwall in Dortmund. Teile dieses Vorbaus, der beinahe rückstandsfrei demontierbar war, konnten für eine Gaststätte des Gutes Sarnow in der Schorfheide weiterverwendet werden. Dieses pavillonartige Bauwerk besteht sowohl im Wand- als auch im Deckenbereich ausschließlich aus Systemrohr, ein eleganter, sachlicher Glasbau am Rande des Biosphärenreservates.

1992 wurde eine weitere Systemkomponente entwickelt, das Systemholz. Eine gehobelte Holzleiste, 45 mm breit und unterschiedlich stark, wird auf einen Flachstahl, 40 mm breit, 3 mm stark, aufgebracht. Dieser ist 90 mm länger als die Holzleiste und erhält an beiden Enden die gleiche Form wie Systemrohre. Setzt man nun vier Systemhölzer kreuzförmig zusammen und verwendet dabei vier Systemhölzer mit einem Höhenunterschied von jeweils 3 mm, erhält man eine plane Oberfläche, die, je nach Funktion, mit Gipskarton-, Holz- oder Stahlplatten belegt werden kann.

Afrika – die Kunst eines Kontinents,
Martin-Gropius-Bau,
Berlin, 1996



Seit einiger Zeit gibt es ein Werkzeug, welches die Verarbeitung von Rohren mit einem Durchmesser von 20 mm und einer Wandstärke von 1 mm erlaubt. Die zusätzliche Verwendung dieses Rohres hat einen ästhetischen Vorteil: Für Regale und ähnliche Inneneinrichtungselemente ist das Rohr mit dem Durchmesser von 28 mm häufig zu massiv und meist funktionell nicht notwendig. Man verwendet nun, soweit es geht, im Innenausbau das dünnere Rohr und im konstruktiven Bau das stärkere.

Ein großer Vorteil des System-180- Prinzips liegt in der freien Wahl der Diagonal-

Vorbau im
Schnee,
Museum am
Ostwall,
Dortmund, 1996





*Die Epoche der Moderne –
Kunst im 20. Jahrhundert,
Vorbau,
Martin-Gropius-Bau,
Berlin, 1997*

Thomas Platt

Please return your dishes!

Es gab eine Zeit, in der das Victoria & Albert Museum zu London als Café mit angeschlossener Rumpelkammer bezeichnet wurde. Wenngleich man sich außerhalb Englands nicht so sarkastisch ausdrückt, wird auch anderen gastronomischen Versorgungsstätten in Museen des Auslandes – etwa dem des Palazzo Grassi in Venedig und des Guggenheim Museums in New York – immer wieder hohes Lob zuteil, weshalb der Brite, Italiener und Amerikaner vor dem Besuch der Sammlungen erst einmal die Bedürfnisse seines Leibes stillt, um daraufhin einen Verdauungsspaziergang durch jene wohltemperierten Räume anzutreten, die der Kunst vorbehalten sind. Auf die Gefahr hin, Vertrautes zu wiederholen, muß gesagt werden, und zwar entschieden: In Deutschland ist das anders. Aus gutem Grund. Schließlich verfügt die Mitte Europas, im Gegensatz nicht allein zu den drei hier genannten Staaten, über ein unauslotbares Quantum innerer und innerster Geschichte, die eine auch nur kulinarische Außenwendung mitnichten als geboten erscheinen läßt.

Kaum ein Ort ist vorstellbar, bei dem die Scheidelinie zwischen Geist und Materie so unerbittlich gezogen ist wie in einem Berliner Museum. An der Schwelle zur Cafeteria beginnt oder endet die Wirklichkeit, je nachdem aus welcher Richtung man kommt. Gerade angesichts des Wahnes, mit dem unsere Behörden alles und jedes, Zeugnisse aus alter und neuer Zeit aufsammeln, inventarisieren und

stäbe in einem Winkel von ca. 20 bis 70 Grad. Inzwischen gibt es Berechnungsprogramme, die Länge und Winkel von Stäben selbständig errechnen, je nach Eingabe der Systemkonfiguration. Dadurch können in diesem System problemlos unregelmäßige und polygonale Konstruktionen hergestellt werden. In letzter Zeit überwog die Fertigung von Zylindern, entweder als überdimensionale Litfaßsäulen oder als Treppentürme mit innenliegender Wendeltreppe.

Dank der Entwicklungsarbeit von Uwe Kolb und Matthias Broda und ihrer Helfer wird das Systemrohr inzwischen so produziert, wie der Erfinder es sich schon zehn Jahre vorher erhofft hat. Eine hydraulische Presse plattet ein Stahlrohr an einer beliebigen Stelle im Rohr ab und trennt mit einem harmonisch abgerundeten Schnitt das Rohr in der Mitte der Abplattung. Gleichzeitig drücken zwei Stempel je ein Loch in die beiden Abplattungen, andere Stempel drücken jeweils vier Noppen in die Stahlflächen. Die Fertigung ist inzwischen das Einfachste. Der Aufwand für Berechnung und Montage sind erheblich größer. Obwohl die Geschichte des Systems 180 zeigt, wie schwierig Entwicklung, Herstellung und Vermarktung eines neuen Produktes sind, beweist die wachsende Zahl der Anhänger dieses Systems, daß sich die Mühe gelohnt hat und zukünftige Schritte zur Weiterentwicklung und Qualitätssicherung in die richtige Richtung führen.



*Von der Brücke zum Blauen Reiter,
Cafétür,
Museum am Ostwall,
Dortmund, 1996*

ausstellen – ein gewaltiges Sammelsurium aus Aphorismen, Geistesblitzen und paläontologischen Neuigkeiten entsteht in aller Regel, noch dazu quasi in Gefangenschaft (wozu auch die Wärter, diese verdammten Elfenbeinturmfalken, das ihrige beitragen), – angesichts dessen sind die Museumscafeterien vielleicht sogar eine Herde von trojanischen Pferden – besser wohl Gäulen –, die etwas in sich tragen, dessen sich die offiziöse Kultur längst entschlagen hat: einen sinnlichen, verbindlichen Zusammenhang, der sich nahezu überall auf die Dreieinigkeit von Käsebaguette, Streuselkuchen und Wiener Würstchen stützt. Die Forderung jedenfalls, eine Galerie müsse sich heutigentags auch und gerade bei ihrer Gastronomie als Teil einer umfassenden Leisure Industry verstehen, ist völlig verfehlt.

Der eben eröffnete Hamburger Bahnhof hat das verstanden und ein Café im östlichen Flügel untergebracht, das die Tradition wahrt; diese Absicht wird durch zweierlei unterstrichen. Erstens durch die paradoxe Ankündigung, in der Zukunft hier tatsächlich ein veritables Restaurant entstehen zu lassen (ein überaus geschickter dramaturgischer Schachzug, der gewiß zu nichts führt) und zweitens durch den Umstand, daß sich im näheren Umkreis kein Lokal befindet, das den Anspruch auf gastronomische Alleinversorgung streitig machen könnte. Es muß ja sowieso als Regel angesehen werden, daß die örtliche Gastronomie eine unsichtbare Bannmeile als gegeben ansieht, und, wenn sie sich zufällig doch innerhalb des verbotenen Bezirks befinden sollte, den Schankbetrieb erst nach dem Ende der Besuchszeiten aufnimmt – und das zudem äußerst respektvoll.

Die Verzehrabfertigung der Sammlung Marx findet in einem durch einen provisorischen Raumteiler verkleinerten Saal statt, der mit seinem schwarzen Bistrogestühl und weiß bezogenen Tischlein von unsicherem Stand, den obligatorischen Topfpflanzen und der viel zu kleinen Vitrine typischer nicht sein könnte. Nur ein lustiger Schöller-Eiswagen irritiert zunächst, zitiert indessen die ausgestellten Buntheiten und Bizarrerien herbei (viele davon eher gekünstelt als von echter Sendung). Die Anwesenden, von denen man sich beim besten Willen keinen einzigen in Gummistiefeln vorstellen kann, werden vom Kenner schon in der Schlange vor dem Gebäude taxiert. Erfreulich zu sehen, daß Schlapphüte und Trenchcoats wohl nicht so schnell außer Mode kommen werden und auch die Designerbrille mit lackiertem Brauenvestärker noch nicht ausgespielt hat. Tuch, Filz & Paisley-Schal werden später auf den ebenfalls typischen Kleiderständer aus schwarzem Bugholz gehäuft, der darob gefährlich ins Wanken geraten kann. Aber darin liegt schließlich der Reiz von Thonet & Erben. Außerdem darf jetzt offensiv geraucht werden. Einige der männlichen Gäste, die wegen der galanten, aparten Frauen gekommen sind, gestatten sich unter dem Schutz des allgemeinen Sich-Gehenlassens die sorglose Ungezogenheit, den Damen zuzublinzeln, und die Schönheiten nehmen huldvoll zur Kenntnis, daß weibliche Kunstsinnigkeit immer noch auf Gegenliebe stößt – auch wenn es sich letztlich um die Vernarrtheit in ein Klischee handelt.

Der Sitzkomfort im Bode-Museum ist eine echte Hommage an das Stehen und Liegen – und doch verweilt man gerne in der mächtigen Kuppel, die durch indirektes Kunstlicht aus den eingelassenen Fenstern in einen ewigen, immer gleichen imaginären Sonnentag getaucht ist. Die Rezeptur des Essens, das aus

e i n e m winzigen Seitengelaß gereicht wird, entstammt noch der Arbeiter-und-Bauern-Epoche, ist also in punkto Gehalt und Portion pompös monumentiert und bar jeden Schnörkels. Die ansonsten für die Mitarbeiter zuständige Küche der Museumsinsel ist stolz auf ihren täglich wechselnden Eintopf mit Eberswalder Bockwurst, der in unverwüstliches DDR-Porzellan geschöpft wird und auf einem geriffelten oder gehämmerten Alutablett (ebenfalls aus rezenter Produktion) zu einem der Tische getragen werden darf, wo selbst die Deftspeise dann unter den Augen gleich zweier Anna Selbtritts verzehrt wird, gefolgt von einem Altdeutschen Apfelkuchen, der, wie gesagt wird, ebenfalls nicht aus einem anonym-kapitalistischen Großbetrieb stammt. Leider sind die besonders kleinen, henkellosen, inzwischen selber zu musealen Ehren gelangten Mitropa-Milchkännchen nicht mehr in Gebrauch. Damit nicht noch die letzten Exemplare gestohlen werden, bewahrt die freundliche Aufwärterin sie für Interessierte in einer Schublade neben der Kasse auf. Anzuraten wäre also eine Sonderauflage zum Verkauf im Museumsshop, wo die putzigen Dingelchen gewiß auch den Absatz von Gipsrepliken und Blechmumien stimulieren könnten. Ebenfalls anzuraten ist vor der Stärkung ein kultischer Abenteuerungsdurch die ägyptische Abteilung, um sich in heidnisch-sakrale Stimmung zu versetzen: Die weitestmögliche Entrückung, von der aus man in der Kantine wieder jäh auf den Boden der Tatsachen gerissen wird. Wie ein gestürzter Engel fühlt sich manch einer nach diesem Experiment. Da aufhelfen konnte bis vor kurzem die Westberliner Vestalin Farideh Bassenge. Ihr Betrieb im Alten Museum ernüchterte und beflügelte zugleich, gab es dort tatsächlich in zerknülltes Transparent gewickelte Sandwiches zum kleinen Schwarzen, die an einen soliden Stop erinnerten, der italienische Autobahnen so befahrenswert macht. Doch der Platz, den sie einnahm, gilt heute wieder der Geschichte und dem, was sie hervor-

Deutsches
Historisches
Museum,
Cafeteria,
Zeughaus,
Berlin, 1991



brachte.

Die entsprechende Einrichtung im Pergamon-Museum wird gerne übersehen, liegt sie doch räumlich außerhalb des eigentlichen Kommensgrundes. Doch die findigen Betreiber haben einen Weg gefunden, auf sich aufmerksam zu machen. Überriechen läßt sich diese Cafeteria nämlich nicht, und erst einmal eingetreten in das weiß getünchte Gewölbe, glaubt der Gekommene, im Innern einer Friteuse zu sitzen – ein Eindruck, der durch das aufs Terrazzo-Imitat Getischte bestimmt nicht geschmälert wird: ein Muß für Realitätsfanatiker!

Auch das Kulturhaus Podewil nennt eine Kaffeestube sein eigen. Sie ist Notbehelf. Ein schmuckloser Ecksaal mit Blick auf die bullige Fassade des Stadthauses wurde mit einer kleinen Theke sowie ziemlich schäbigem Bistromobiliar versehen und kurzerhand zum Platz der Sättigung erklärt. Man vermutet da unwillkürlich Buletten und Mayonnaisesalat, welche der Ästhetik normalerweise so viel Bodenhaftung verschaffen. Das könnte auch hier so sein, wenn das Lokal nicht in italienischer Hand wäre und einen wirklich begabten Koch besäße, der aus beschränkten handwerklichen Möglichkeiten eine Menge hervorzaubert. Alle Gerichte spiegeln Leichtigkeit und Phantasie – vor allem aber Sinn für Gleichgewicht. Das ist bereits an der täglich wechselnden Gemüsesuppe zu merken, an den hausgewalzten Nudeln mit Austernpilzen oder frischem Pesto und sogar dem drögen Junggesellen-Standard, mit Gemüse und Käse überbacken, wird noch ein Schimmer von Minze abgerungen. Mithin besteht die Gefahr, daß die von Ambient-Music unterstrichene Kälte der Örtlichkeit bald einer Einrichtung weicht, die der für diese Verhältnisse erstaunlichen Küchenleistung angemessen ist. Kein Mensch will es beschreiben.

Im Martin-Gropius-Bau ist die Restauration ebenfalls ohne Eintrittskarte erreichbar. Rings um das imposante Gebäude, zwischen Anhalter Bahnhof und Potsdamer Platz gelegen, scheinen die Gesetze des Niemandslandes noch nicht ganz aufgehoben. Sie stammen noch aus einer Zeit, als das ehemalige Kunstgewerbemuseum in unmittelbarer Nachbarschaft der Mauer lag und Passanten äußerst selten waren. Als nachbarschaftlich läßt sich gleichwohl das Kneipenprogramm bezeichnen, auf gut kreuzbergerisch natürlich mit Biokost, ein wenig Rind vom Schwein oder umgekehrt. Doch allzu viele Anwohner gibt es halt nicht, die ihrer angesäuselten Kiezseligkeit hier nächtens freien Lauf lassen könnten.

Eine durchzechte Nacht läßt sich am besten in der Ruhe eines Museums abseits des Citybetriebs auskurieren, wo die Exaltationen der Gosse mit den Emanationen der Hochkultur gleichsam gelöscht werden. Bei der Betrachtung vergangener Eskapaden kann der verkaterter Hallodri seine eigenen Verfehlungen auf ein kleineres Maß reduzieren. In der Dahlemer Gemäldegalerie empfiehlt sich nach dem Kunstgenuß ein Besuch der Cafeteria. Besonders zur Sommerzeit ist der begrünte Innenhof des eindrucklichen Gebäudekarres aus Alt und Gestern nachgerade ein Ort der Kontemplation, die durch einen Teller aus der Rohkostvitrine nicht belastet wird. Die gepflasterte Terrasse wird mit knapp zwei Dutzend Tischen dem Ansturm der Nationen ohne weiteres gerecht. Die Gäste wackeln nach demütigenden Zurechtweisungen an der Kasse tastenden Schritts, dabei die dreieckigen Raumspartabletts mehr schlecht als recht balancierend, ihren Plätzen

Amerika 1492 –
1992,
Neue Welten –
Neue
Wirklichkeiten,
Cafeteria,
Martin-Gropius-
Bau,
Berlin, 1992



zu – in den Hitzemonaten unter ausgreifenden Sonnenschirmen arrangiert – und lassen sich ermattet nieder. Hier, nahe der Freien Universität, mischen sich Mensaflüchtlinge unter die vorwiegend ausländischen Besucher und stiften unversehens ein Collegeflair aus Referatsvorbereitungen und betont persönlichen Interessen, die sich über die Geschlechtsgrenzen hinwegsetzen. Dabei erfreuen sich alle ganz unschuldig des Anblicks eines imposanten, mit Elefanten- und Figuren-Reliefs übersäten buddhistischen Tores. Bevor man den Weg nach Hause antritt, kühlt man den von Sonne oder Kaffee oder von beidem erhitzten Körper bei einem Rundgang durch die hohe Halle der ozeanischen Abteilung, deren schnittige Katamarane das seltsame Museumsklima aus Muff und Tand durchschneiden. Mit diesen Booten, mit denen einst die Polynesier von Insel zu Insel fuhren, kann man seine Seele in die Ferne schweifen lassen.

Das Publikum der Neuen Nationalgalerie am Kemperplatz läßt sich nicht so gehen. Von allen Berliner Kulturstätten am meisten einem Tempel ähnlich, suchen die von Mitgift und Steuer Geplagten in den überwiegend unterirdisch angesiedelten Sälen Zwiesprache mit den Ahnen – und das selbst dann noch, wenn die Schöpfer der ausgestellten Werke zufällig noch am Leben sein sollten. Es geht sozusagen um den Beistand feinsinniger Menschen, die vor einem mit Langeweile und Leere gerungen haben; aus diesem Grund sind Mitmenschen – Zeitgenossen – kaum je überflüssiger und störender als gerade jetzt. Das zugehörige Café ist, wie so oft, in dem Raum situiert, der für Präsentationszwecke am allerwenigsten geeignet ist – und für Beköstigung naturgemäß noch weniger. Trotzdem trudelt die Mehrzahl der Kunstbeflissenen in diesen toten Winkel der Architektur und wälzt eben erworbene Kataloge, entrollt Poster oder schreibt Postkarten. Die mit der Weite des davor gelegenen Atriums korrespondierende Enge verleitet niemanden dazu, hier zu menscheln. Das Geklapper des Geschirrs übertönt sowieso mühelos die ohnehin in gedämpftem Ton gehaltenen Gespräche der zu ewigem Abitur Verdammten, die vollends zu bedauern eine neue Religion verlangt.

In einem deutschen Museum sollte sich der Besucher tunlichst um das bemühen,



*Die Epoche der
Moderne –
Kunst im
20. Jahrhundert,
Cafeteria,
Martin-Gropius-
Bau,
Berlin, 1997*

was der katholische Schriftsteller Heimito von Doderer als Apperception bezeichnet hat: um eine möglichst ungesteuerte, ideologiefreie und vorurteilslose Wahrnehmung des Tagesausflugs, deren Lohn Momente der Epiphanie sind; plötzlich widerfährt einem etwas, für das es keine rationale Erklärung gibt. Eine kognitive Dissonanz tritt auf, die der unbewußte Linnéismus nicht zu katalogisieren vermag. Solche Anatomien des Augenblicks, in denen die Zeit still zu stehen scheint, sind zuvörderst in der Kantine möglich, sofern diese nicht zum Erlebnis-Center ausgebaut ist, zum Beispiel an der rabiaten Abräumstation im Dahlemer Museum und auch an Schildern mit der magischen Aufschrift Löschwassereinspeisung (eine Wortbildung nebenbei, die der zehnbändige Bazon-Brockhaus nicht aufführt) abzulesen, die sich in klandestinen Buchten nicht eben weniger Kulturgebäude entdecken lassen.

Gerade im so verstandenen Zerfall der Lage, um nochmals mit Doderer zu sprechen, muß die mit modernen Bildwerken bis unter die Decke gepflasterte Paris-Bar in der Charlottenburger Kantstraße ebenfalls zu den Berliner Museen gerechnet werden – und vielleicht noch mehr zu den Kantinen. Mit ihnen haben sie nicht nur die von Hand geschriebene Karte gemein, welche hierzulande Warnung genug sein sollte, sondern auch die Usancen der Bereitung. Was versöhnt, ist zumindest, daß der Gast dort echte Künstler erlebt und die in leuchtender Laune. Schade nur, daß man sich seinen Absinth nicht selber an der Theke abholen darf.

Das Schöne ist von kleinster Dauer. Unkaffee, Unkuchen, Unwurst, Unbrot im kantinesken Unambiente hiesiger Museen stoßen uns auf ein Untum: die Wahrheit, die ausgezogene, die nackte, von Attitüden befreite. Überall, wo wir hinkommen, sind wir nur kurz Gäste. Kurzum – bitte das Geschirr zurückbringen und nicht vergessen, den Löffel abzugeben.

Hasso von Elm im Gespräch mit Thomas Kupferstein

Aus der Werkzeugkiste geplaudert Ein Museumstechniker erzählt

Kupferstein: Wir rannten mit weißen Handschuhen rum und hatten andauernd mit Restauratoren zu tun. Im Anselm-Kiefer-Raum lagen die Bilder allesamt mit der Leinwand auf dem Fußboden. Peter Schwunck und ich – wir sahen uns nur kurz an und dachten: Welcher Idiot hat die Bilder hier auf die Leinwand gelegt, auf den dreckigen Fußboden. Wir haben uns in Windeseile daran gemacht, die Bilder wieder an die Wand zu stellen. Glück gehabt, keiner hat's gesehen. Wir verließen den Raum und plötzlich kreischte jemand im Kiefer-Raum: „Welcher Idiot war an meinen Bildern?!“ Wir machten kehrt und ich sagte: „Hier, ich war's, was gibt's?“ Kiefer fuhrwerkte derweil an seinen Bildern herum, es seien seine Bilder, mit denen könne er tun und lassen, was er möchte. Und gesagt, getan, ging er von Bild zu Bild und schmiß sie wieder um. Am liebsten bearbeite er seine Bilder noch von hinten und sprang vor unseren Augen auf ihnen rum. Umgang mit Kunst eben. Bei dieser Ausstellung – Zeitgeist 1982 – war alles ein wenig anders, muß ich wirklich im nachhinein sagen...

v. Elm: Und wie war das noch mit Kounellis? Hat er nicht in seinem Raum übernachtet?



*Preußen – Versuch einer Bilanz,
Bilderhängung,
Martin-Gropius-Bau
Berlin, 1981*

Kupferstein: Das hat er. Kounellis hatte mit der Realisierung seines Traumes Probleme. Er hatte zwar Arbeitskräfte – aus dem Kuckuck, dem besetzten Haus nebenan –, zwei Punks und seine Frau. Kounellis lag halt oft auf einem richtigen Bett mit Drahtmatratze und machte eigentlich recht wenig. Er spielte auf irgend-einem Saiteninstrument. Tagelang erschien er auch gar nicht. Wir wußten nur: Es muß irgendwann einmal fertig werden. Die Fenster wurden verkleidet, die Leibung sollte angefüllt werden mit Steinen vom heutigen Gelände der Topographie des Terrors. Ein Schlosser aus Köln war da, der Träger befestigen sollte. Kounellis jedenfalls lag auf dem Bett, dirigierte seine Frau und die beiden Punks, wo sie die Steine hinzusetzen hatten.

v. Elm: Und die Beuys-Retrospektive? Die war doch auch schwierig.

Kupferstein: Schwierig war eigentlich nur der Auftraggeber, der – glaube ich – das Gefühl hatte, der Geist von Beuys sei auf ihn überggesprungen. Jedes zweite Wort war: „Joseph würde das so machen“. Diese großen Kunstausstellungen waren schon großartige Erlebnisse für uns. Neue Welten taten sich auf. Es hat mir viel gegeben, neue Sichtweisen, auf die man sich einlassen konnte. Die konservatorische Betreuung war unheimlich wichtig. Es hieß, elf Millionen Dollar Versicherung, seid ja vorsichtig. Aber das sind abstrakte Summen. Man ist genauso vorsichtig, wie mit jedem anderen Gegenstand, den man in die Hand nimmt.

v. Elm: Aber es hat einen vollkommen anderen Charakter, wenn die Künstler selbst dabei sind, dann ist das viel lockerer und zugleich viel nervenaufreibender, weil die Künstler den Museumstechniker fordern, und zwar als ganze Person. Man muß auf jeden eingehen. Da hast Du nicht nur das Kunstwerk, worauf Du aufpassen mußt. Da lernt man plötzlich den Künstler kennen. Da kann sich schon was erschließen oder was öffnen, daß man einen Zugang finden kann, auch zu der Kunst, die einer macht.

Kupferstein: Mir macht es am meisten Spaß, alles, was man an Erfahrungen mitbringt, außen vor zu lassen, sich auf so ein Spiel einzulassen, auf eine andere Denkweise. Ich habe mal für die Karina Raeck gearbeitet, bei der Bundesgartenschau was gemacht, das war eigentlich genauso ein Ding. Ich fragte sie ganz

routiniert nach ihrer Zeichnung und ihrer Idee. Sie sagte, ja die habe ich nicht, ich habe so eine Vorstellung, die hat sie mir aufskizziert, und ich wollte einfach anfangen, mit x-beliebigen Steinen hochzumauern, denn es ging um eine Arbeit mit Steinen. Ich so hauweg, das kriegen wir hin. Sie fing mit den Steinen zu spielen an und sagte: Nee, paßt nicht, nee, nehmen wir einen anderen, nehmen wir den, nee, paßt nicht und das ging so über mehrere Stunden. Selbst ich wurde allmählich ungeduldig und sagte, wenn der Stein nicht paßt, ich meißle den hin, ich hau' den Stein so, daß er paßt. Sie: Nee, das geht nicht, jeder Stein muß seinen Platz finden. Das habe ich erst überhaupt nicht verstanden, wie ein Stein seinen Platz finden kann. Da waren zwei Lkw-Ladungen voll mit Steinen. Du mußtest Tonnen bewegen, damit irgendwo mal ein Stein paßt. Im Endeffekt war es auch so, und es dauerte drei Wochen für einen relativ kleinen Thron. Aber der Prozeß war gut, ich mußte nur vergessen, was ich jemals vorher gelernt hatte. Man muß sich auch wirklich darauf einstellen, auf dieses Spiel und sagen können: O.k., hier wird nicht gemeißelt, und jeder Stein findet seinen Platz, und Du hast dann plötzlich keinen Riesenfrust mehr.

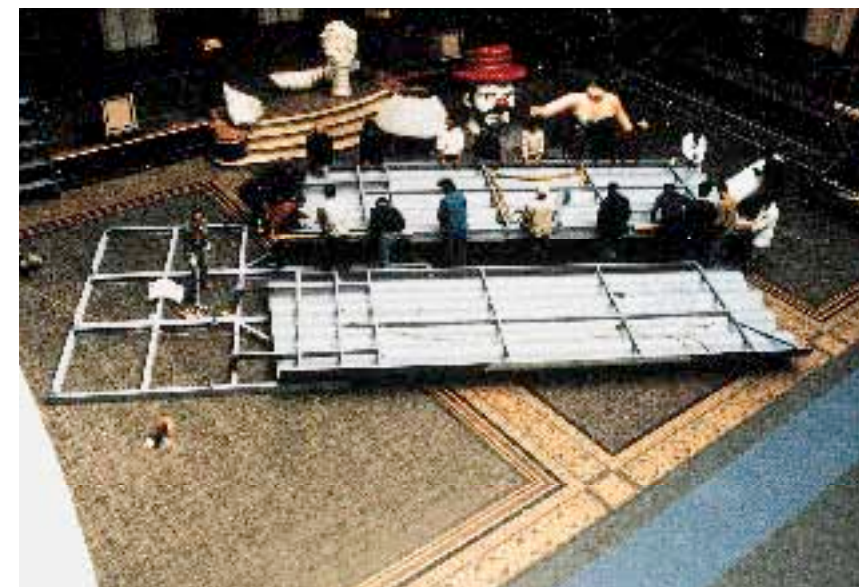
v. Elm: Dein Freund Christos Joachimides sagt an anderer Stelle in unserem Buch, der Museumstechniker muß zwar sein Handwerk können, aber er muß vergessen, was er damit jemals gemacht hat, und er muß wieder ganz frei und offen seine Fähigkeiten einsetzen.

Kupferstein: Ja, das Gefühl habe ich gehabt, daß es ein schöner Weg sein kann, an so eine Arbeit ranzugehen, die auch enorm viel Zeit braucht. In der Regel soll ja bei uns alles schnell gehen, akkurat und sauber sein. Man muß immer aus der Rolle schlüpfen, mal ist es notwendig, daß Du halt so einen Blick hast für einen rechten Winkel und mal mußt Du ihn vergessen oder darfst ihn vergessen. Das ist ja auch eine ganz seltene Chance, die man normalerweise nicht bekommt. Also man kann schon so eine Grenzüberschreitung machen, wie der Künstler selber sie ja auch macht, wenn er an seinem Werk arbeitet.

v. Elm: Thema Hängung. Ich kenne diese legendären Sitzungen: Christos Joachimides und Norman Rosenthal, wenn sie beide sich auf ihre Stühle setzen und dann die ganze Hängemannschaft zu dirigieren anfangen.



Metropolis,
Fertigstellung
einer Skulptur
von
James Lee Byars,
Martin-Gropius-
Bau,
Berlin, 1991



Metropolis,
Aufbau einer
Skulptur von
Jonathan
Borofsky
im Lichthof,
Martin-Gropius-
Bau,
Berlin, 1991



*Metropolis,
Hängung
der Bilder
von
Julian
Schnabel,
Martin-
Gropius-
Bau,
Berlin,
1991*

Kupferstein: Ja, die beiden haben verschiedene Sichtweisen, zwischen denen läuft auch ein Prozeß ab. Wir sind ja nur, sagen wir mal, die helfenden Hände. Wir helfen, Träume zu realisieren. Christos Joachimides hat eine sehr gute Art, Räume zu arrangieren. Man kann es nachvollziehen. Wenn er das Gefühl hat, ein Bild hängt zu hoch oder ein Bild hängt zu tief oder an einer verkehrten Stelle, und man ändert das, dann kann man nachvollziehen, ob die Änderung Sinn hat oder nicht, und meistens ist es bei ihm so, daß man sagt, o.k., er hat wirklich was verbessert für's Werk, er hat den richtigen Ort gefunden. Das spürst Du, auch wenn Du keine Ahnung hast. Zunächst hältst Du das Umhängen nur für einen lästigen Job, aber spätestens wenn der Ortswechsel vollzogen ist, merkst Du plötzlich, ja, genau das ist der richtige Platz.

v. Elm: In der Realität habe ich noch nie einen Wandablauf gesehen, der so, wie geplant, auch umgesetzt wurde.

Kupferstein: Doch, einmal habe ich so ein extremes Beispiel erlebt, das war in der Hamburger Kunsthalle, da hat sich niemand blicken lassen. Ein fertiger Wandablauf war da und eine einheitliche Höhe für das ganze Haus festgelegt: Bildmitte 1,43 m, egal ob großes Bild oder Graphik. Der Direktor bestand auf 1,43 m und man hat die Bilder auf den Wänden verteilt und so sah es dann auch aus. Aber es gefiel jedem...

v. Elm: Nur Dir nicht!

Kupferstein: Das ist auch eine gute Erfahrung in diesem Job, man kommt in die irrsten Häuser, an die verrücktesten Orte, wenn ich an dieses Westhafen-Projekt denke, lauter verrückte Sachen, die man sonst eigentlich nie geboten bekäme. Da finden auf einmal Konzerte in einem Hafenbecken statt, die Britische Armee rückt mit zwei Pontons an, wir überspannen das Hafenbecken mit einer riesigen Leinwand, bei der man auch nicht genau weiß, hält das oder hält das nicht. Da gehört schon Mut dazu, sich der Herausforderung zu stellen, und das macht

auch Freude. Man kann so viel machen und ich meine, da haben wir wirklich das große Glück gehabt, daß wir mit Jürg Steiner zusammengestoßen sind. Gerade bei extremen Sachen hat er die Vision, es dennoch zu machen. Eigentlich würde jeder sagen, laß lieber die Finger davon, das ist viel zu riskant, da kannst du dir nur die Finger verbrennen. Aber er sagt: Nein, da mußt du durch, das machen wir jetzt einfach. Das ist für alle Beteiligten eine Bereicherung, sich auf solche Spiele einzulassen. Das Risiko, daß dann doch nicht alles einfach glatt geht, gibt es immer, und das kann hart sein und Streß bringen, das auf jeden Fall.

v. Elm: Mittlerweile ist die Museumstechnik ein richtiges Unternehmen, der Bedarf an Museumstechnikern ist vorhanden. Früher gab's ein Büro, da gab man seinen Stundenzettel ab und zum Ausstellungsaufbau brachte man – wenn möglich – sein eigenes Werkzeug mit...

Kupferstein: Diese Form des Zusammenarbeitens hat mir vielleicht mehr Spaß gemacht. Der Apparat war viel kleiner, die Projekte waren riesengroß und wir improvisierten mehr. Entscheidungen mußten sofort und schnell gefällt werden, es war schon anstrengender, aber auch spannender. Jetzt hat das Ganze mehr die Form einer kleinen Fabrik. Früher konnte man sagen, wir machen den Laden für eine Weile einfach mal dicht. Du hattest nur eine kleine Werkstattmiete, ein Auto und Büro – und mit relativ wenig Geld konnte man über die Runden kommen. Die Art der Arbeit hat uns geformt. Ich habe jedenfalls andere Sachen erlebt als jemand mit einem normalen Arbeitsplatz. Ich will es mal so sagen: Diese Art zu arbeiten hat mein Leben bereichert. Sonst machst du das auch nicht. Wenn du anderen Leuten davon erzählst, sagen die: Du hast 'ne Macke, dir soviel Streß reinziehen, immer auf der Matte stehen, es gibt keine Wochenenden, es gibt keine Feiertage, also es ist eigentlich unmöglich – wenn es nicht so spannend wäre. Man läßt sich darauf ein, man nimmt es an oder man lehnt es ab. Also entweder du bleibst oder du gehst.



*Metropolis,
Lichthof,
Martin-Gropius-
Bau,
Berlin, 1991*



*Friedrich Wilhelm IV. – Künstler und König,
Orangerie Sanssouci,
Potsdam, 1995*

Nachwort

Zum 10jährigen Bestehen der Firma museumstechnik GmbH haben wir diesen Band zusammengestellt, eine Rückschau auf erfolgreiche Jahre der Museums- und Ausstellungsplanung und deren Umsetzung.

Projekte, Innovationen und Aufgaben, kulturhistorisches Umfeld und Zeitgeist bilden den Schwerpunkt dieser „Festschrift“, die den Themenkreis weiträumig umreißt, soziologisch-ästhetische Betrachtungen mit der treffsicheren Detailbeschreibung des Insiders in loser Anordnung verbindet.

Zugleich vermittelt sie, eher sachbuchartig, technisch-praktische Tips zum Umgang mit Kulturgut, gestalterische Anregungen und methodische Konzepte der Ausstellungspräsentation und spricht Fragestellungen an, wie sie bei der faktischen Realisierung von Ausstellungen zwangsläufig aufgeworfen werden.

Allen Beiträgen gemeinsam ist die fachliche Nähe zur Materie und der Umstand, daß die jeweiligen Autoren irgendwann einmal mit der museumstechnik GmbH beruflich in Berührung gekommen sind.

Der reich ausgestattete Bildteil gibt einen Überblick über die Vielzahl und die Bandbreite der Projekte, die von der Firma realisiert wurden.

Daß die Firma heute auf eigenen Füßen steht, verdankt sie ganz wesentlich den langjährigen Geschäftsführern Sybille Fanelisa und Uwe Kolb, aber auch Thomas Kupferstein und Matthias Broda und Karl Schwaiger, Manfred Maikowski, Dirk Uptmoor, Bernd Woitschach, Ulf Daniel, Jean-Baptiste Trystram, Colin Steiner, Peter Schwunck, Hasso von Elm, Hero Schiefer, Friedhelm Schöler, Wolf-Peter Stiftel, Jochen Lingnau, Michael Fahrenbruch, Gottfried Engels, Rico Heidler, Rainer Kaufmann, Roland Bengel, Werner Voßmann, Arno Dombrowski, Mario und Mercedes Pankotsch, Jörg Löbig, Volker Schöverling, Norbert Heins, Aileen Sacher, Martin Städeli, Claudia Resch, Henning Kappenberg, Sonja Kolb, Charlotte König, Alexander Heiger, Claudia Liedtke, Tobias Pätzig, Kerstin Gust, Andreas Pinkow, Jann Cramer, Raiko Epperlein, Christian Schneider, Gaby Sehringer, Heinz Dreckmann, Herbert und Martin Nägele und vielen anderen.

An dieser Stelle sei allen gedankt, die zum Entstehen des Buches beigetragen haben, den Autoren und all denen, die, wie bei einer Ausstellung, namenlos hinter den Kulissen arbeiten.

Gedankt sei auch all jenen, die dieser Firma ihr Vertrauen geschenkt haben und ihr die Treue halten.

Projektbeteiligungen

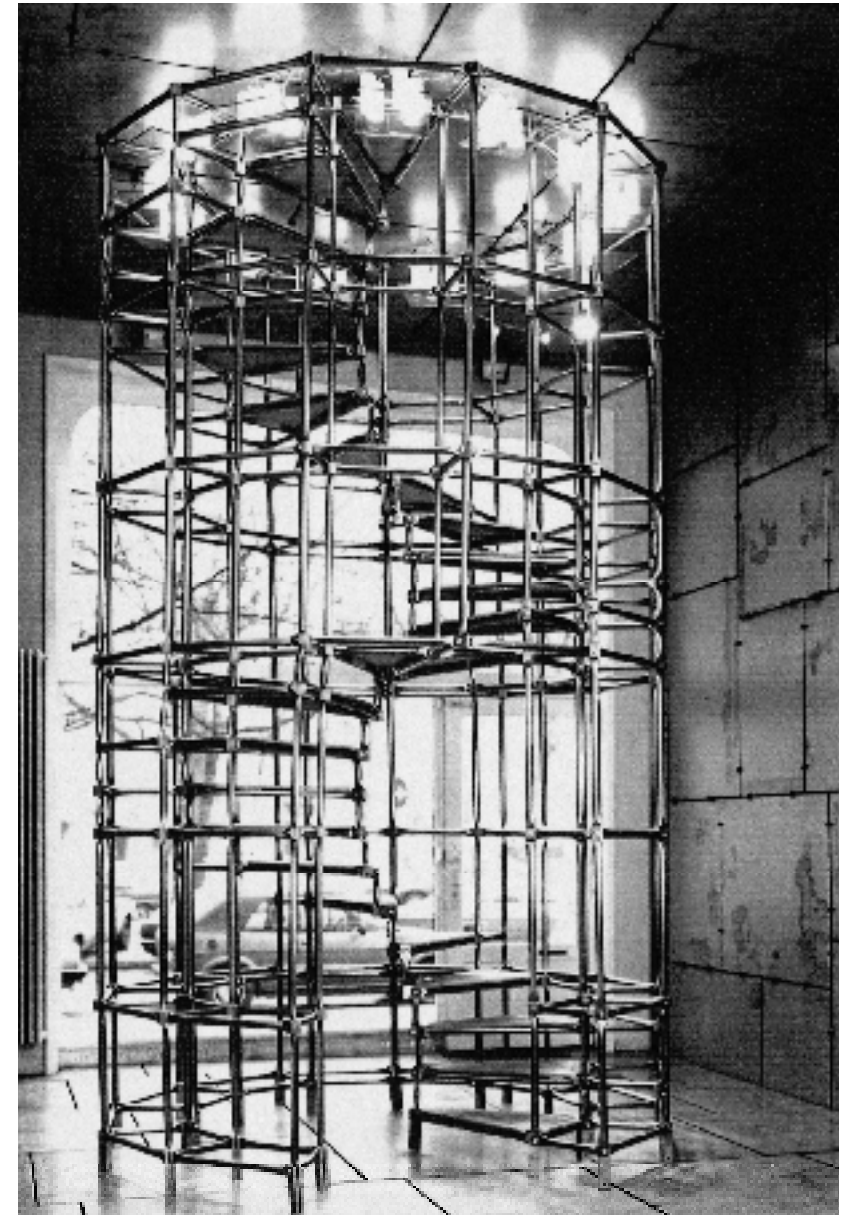
Projekt	Ort	Auftraggeber
Regelmäßige Ausstellungsarbeiten		
Orangerie, Verkaufsausstellung des Deutschen Kunsthandels	Orangerie, Schloß Charlottenburg und andere Orte in Berlin	Verband der Berliner Kunst- und Antiquitätenhändler e.V.
Villa Grisebach Auktionen GmbH	Fasanenstr. 25, Berlin	Villa Grisebach Auktionen
Käthe-Kollwitz-Museum	Fasanenstr. 24, Berlin	Käthe-Kollwitz-Museum
Galerie Pels-Leusden	Fasanenstr. 25, Berlin	Galerie Pels-Leusden
Fragen an die deutsche Geschichte	Reichstagsgebäude, Berlin	Deutscher Bundestag
Schloß Britz	Alt-Britz 73, Berlin	Kulturstiftung Schloß Britz
Ausstellungen		
1987		
Topographie des Terrors	Prinz-Albrecht-Palais-Gelände, Berlin	Berliner Festspiele GmbH
Der unverbrauchte Blick	Martin-Gropius-Bau, Berlin	Zeistgeist e.V., Berlin
Berlin 1900–1933 – Architektur und Design	Orangerie, Schloß Charlottenburg, Berlin	Internationales Design-Zentrum, Berlin
Die Sammlung Goetze	Japanisch-deutsches Kulturzentrum, Berlin	Springer Verlag, Heidelberg
1988		
Kofferaufkleber – Reise in die große weite Welt	Altonaer Museum, Hamburg	Bien & Giersch Projektagentur, Berlin
Joseph-Beuys-Ausstellung	Martin-Gropius-Bau, Berlin	Heiner Bastian, Berlin
Schätze aus dem Topkapi-Serail	Orangerie, Schloß Charlottenburg, Berlin	Museum für Islamische Kunst SMPK, Berlin
Das Königliche Porzellan	Schloß Charlottenburg, Berlin	Staatliche Schlösser und Gärten, Berlin
Berliner Wege – Prototypen der Designwerkstatt	Kaufhaus Wertheim, Berlin	Designwerkstatt e.V.
Museum der Avantgarde – Die Sammlung Sonnabend	Hamburger Bahnhof, Berlin	Zeistgeist e.V., Berlin
verloren, gefährdet, geschützt – Baudenkmale in Berlin	Ehemaliges Arbeitsschutzmuseum, Berlin	Senator für Stadtentwicklung und Umweltschutz, Berlin
1989		
Karsten Klingbeil – Skulpturen	Forum der Grundkreditbank, Berlin	Karsten Klingbeil, Berlin
Topographie des Terrors	Gedenkstätte Buchenwald, DDR	Berliner Festspiele GmbH
Hauptstadt – Zentren, Residenzen, Metropolen	Kunsthalle am August-Macke-Platz, Bonn	Stadt Bonn
Kofferaufkleber – Reise in die große weite Welt	Flughafen Frankfurt und Westfalenhalle Dortmund	Bien & Giersch Projektagentur, Berlin
1. 9. 1939	Deutsches Historisches Museum,	Deutsches Historisches Museum,

1. 9. 1939	Berlin Schweizerisches Landesmuseum, Zürich	Berlin Schweizerisches Landesmuseum, Zürich
Topographie des Terrors Karsten Klingbeil – Skulpturen	Turnhalle, Brandenburg, DDR Salle des arts, Monaco	Berliner Festspiele GmbH Karsten Klingbeil, Berlin
1990		
GegenwartEwigkeit	Martin-Gropius-Bau, Berlin	Guardini Stiftung e.V., Berlin
Frühe Schrift und Techniken der Wirtschaftsverwaltung	Museum für Vor- und Frühgeschichte	Freie Universität Berlin
Jenseits der Großen Mauer – Der erste Kaiser von China und seine Terrakotta-Armee	Museum am Ostwall, Dortmund	Rheinisch-Westfälische Auslandsgesellschaft e.V., Dortmund
Die Etrusker Karsten Klingbeil – Skulpturen	Kulturzentrum Varezza, Florenz Cà Barzizza, Venedig	Hasenkamp GmbH, Köln Karsten Klingbeil, Berlin
1991		
Metropolis Karsten Klingbeil – Skulpturen	Martin-Gropius-Bau, Berlin Mairie du 16. Arrondissement, Paris	Zeistgeist e.V., Berlin Karsten Klingbeil, Berlin
Kaiserlicher Kunstbesitz aus dem Haus Doorn	Schloß Charlottenburg, Berlin	Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten, Berlin
Anna von Halem, Aquarelle	Komische Oper, Berlin	Anna von Halem, Berlin
Volkskunst Bulgarien	Zitadelle Spandau, Berlin	Kunstamt Spandau, Berlin
Giacomo Meyerbeer – Weltbürger der Musik	Sonderausstellungshalle der SMPK, Berlin	Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin
1992		
Dauerausstellung im Haus der Wannsee-Konferenz	Gedenkstätte Haus der Wannsee-Konferenz, Berlin	Der Regierende Bürgermeister von Berlin, Senatskanzlei
Prager Jugendstil	Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Dortmund	Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Dortmund
Prager Jugendstil	Forum der Grundkreditbank, Berlin	Berliner Festspiele GmbH
225 Jahre Breslauer Stadtschloß-Service	Schloß Charlottenburg, Berlin	Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten, Berlin
Amerika 1492–1992, Neue Welten – Neue Wirklichkeiten	Martin-Gropius-Bau, Berlin	Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin
1993		
Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert	Martin-Gropius-Bau, Berlin	Zeitgeist e.V., Berlin
Yayla – Form und Farbe in türkischer Textilkunst	Sonderausstellungshalle der SMPK, Berlin	Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin
Das Goldene Zeitalter Chinas – Die Tang-Dynastie	Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Dortmund	Kultur und Projekte GmbH, Dortmund
Topographie des Terrors	Goethe-Institut, Chicago	Berliner Festspiele GmbH
1994		
China – Wiege des Wissens	Verkehrshaus, Luzern	Asienzentrum Berlin e.V.
Das Schloß für Berlin	Stadtschloßfassade, Berlin	Förderverein Berliner Stadtschloß e.V.
Fernand Léger	Kunstmuseum Wolfsburg	Kunstmuseum Wolfsburg
Tuning Up	Kunstmuseum Wolfsburg	Kunstmuseum Wolfsburg

Feuer & Flamme – 200 Jahre Ruhrgebiet	Gasometer Oberhausen	IBA Emscher Park, Gelsenkirchen
Faszination Auto – Autowerbung von der Kaiserzeit bis heute	Deutsches Werbemuseum, Frankfurt	Deutsches Werbemuseum e.V., Frankfurt
1995		
Flüsse im Herzen Europas	Sonderausstellungshalle der SMPK, Berlin	Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin
Joseph Kutter	Orangerie, Schloß Charlottenburg, Berlin	Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin
Der Krieg gegen die Sowjetunion Berlin 1945	Petrikirche, Dortmund Kunsthalle, Berlin	Kirche in der City, Dortmund Stiftung Topographie des Terrors, Berlin
Käthe Kollwitz – Schmerz und Schuld	Käthe-Kollwitz-Museum, Berlin	Käthe-Kollwitz-Museum, Berlin
Feuer & Flamme – noch einmal	Gasometer Oberhausen	Feuer & Flamme GmbH, Oberhausen
Kriegsgefangene – Wojennoplunnyje	Wechselausstellungshalle im HdG, Bonn, Museum des Großen Vater- ländischen Krieges, Moskau	Haus der Geschichte der BRD, Bonn
Friedrich Wilhelm IV.	Orangerie, Sanssouci, Potsdam	Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Potsdam
Von allen Seiten schön	Altes Museum, Berlin	Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin
Lesser Ury – Zauber des Lichts Herbst 89	Käthe-Kollwitz-Museum, Berlin Wanderausstellung Leipzig, Berlin, Bremen	Käthe-Kollwitz-Museum, Berlin Haus der Geschichte, Leipzig
1996		
Afrika – Die Kunst eines Kontinents	Martin-Gropius-Bau, Berlin	Zeitgeist e.V., Berlin
MAUSOLEUM – 25 Jahre „Die Sendung mit der Maus“	Wanderausstellung Köln, München, Dresden u.a.	Filmmuseum Potsdam
Gerrit Rietveld	Museum am Ostwall, Dortmund	Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Dortmund
Von der Brücke zum Blauen Reiter	Museum am Ostwall, Dortmund	Museum am Ostwall, Dortmund
Fragen an die deutsche Geschichte	Deutscher Dom, Berlin	Deutscher Bundestag, Bonn
Dauerausstellung	Heinz Nixdorf MuseumsForum, Paderborn	Heinz Nixdorf MuseumsForum GmbH, Paderborn
1997		
Frühes Meissner Porzellan Markt oder Plan	Hetjens Museum Düsseldorf Wechselausstellungshalle im HdG, Bonn	Ruhr-Gas AG, Düsseldorf, Haus der Geschichte der BRD, Bonn
Die Epoche der Moderne Kunst im 20. Jahrhundert	Einbauten, Beleuchtung, Kunstaufbau, Martin-Gropius- Bau, Berlin	Zeitgeist e.V., Berlin
Ungleiche Schwestern?	Wechselausstellungshalle im HdG, Bonn	Haus der Geschichte der BRD, Bonn
Einrichtungen (Spezialbauten, Vitrinen- und Ausstellungssysteme, Raumgestaltung)		
1988	Atelierhaus der Werbeagentur von Mannstein,	von Mannstein Werbeagentur GmbH,

1989	Solingen: Büroeinrichtung und 2. Ebene Theater am Halleschen Ufer, Berlin: zwölf Prospektzüge	Solingen Theatermanufaktur am Halleschen Ufer, Berlin
1989	Panorama-Kino Berlin: Einrichtungen, Beleuchtung	Circle Vision GmbH, Berlin
1991	Restaurant in der Kongresshalle, Berlin: Einrichtungen, Beleuchtung	Renate Parrey, Berlin
1991	Restaurant BAM, Berlin: Einrichtungen, Beleuchtung	Firma Menger, Berlin
1992	Das Gotische Haus, Berlin: Einrichtungen, Beleuchtung	Bezirksamt Spandau, Berlin
1993	Heimatismuseum Lennestadt: Vitrinen	Stadt Lennestadt
1993	Knobelsdorff-Flügel im Schloß Charlottenburg: Einrichtung, Vitrinen	Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten, Berlin
1993	Reformationsgeschichtliches Museum und Café: Vitrinen, Beleuchtung	Evangelische Kirchengemeinde St. Nikolai, Berlin
1994	Galerie Pels-Leusden, Kampen auf Sylt: Einrichtung, Beleuchtung	Galerie Pels-Leusden, Berlin
1994	Museum am Ostwall, Dortmund: Depot-Einrichtung	Stadt Dortmund, Hochbauamt
1994	Atrium im Mosse-Haus, Berlin: Vitrinen	Druckhaus Berlin-Mitte GmbH & Co
1995	Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Dortmund, Vermessungstechnisches Museum e.V., 5000 Jahre Vermessungsgeschichte: Vitrinen	Förderkreis Vermessungstechnisches Museum e.V., Dortmund
1995	Schloß Gottorf, Schleswig, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum: Beleuchtung und Einrichtungen	Sammlung und Stiftung Rolf Horn, Hamburg
1995	Museum für Ostasiatische Kunst, Köln: Pfortnerloge	Stadt Köln, Der Oberstadtdirektor
1996	Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg: Leitsystem	Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg
1996	Gewerbehof Kärntener Straße, Berlin-Schöneberg: Firmendisplay	Decker+Stuhr GbR, Berlin
1996	Deutsche Arbeitsschutzausstellung, Dortmund: Installationen „Hitze“ und „Schwerarbeit“, Spezialeinbauten	Bundesanstalt für Arbeitsschutz, Dortmund
1997	Institut für Wasser-, Boden und Lufthygiene, Berlin: höhenverfahrbare Lichtbandanlage	Bundesbauamt, Berlin
1997	Rheinisches Industriemuseum, Oberhausen: Vitrinensystem für Wechselausstellungen, Vitrine mit elektrisch verfahrbaren Böden	Landschaftsverband Rheinland – Rheinisches Industriemuseum, Museum für Industrie- und Sozialgeschichte, Oberhausen
1997	Museen Burg Altena: Vitrinensystem für Wechselausstellungen	Märkischer Kreis, Der Oberstadtdirektor, Altena
1997	Stadtgarten Neuruppin – Veranstaltungsbühne: zwei mobile Systemdecken	SBB Leuchtenbau GmbH, Wustrau
Beleuchtung		
1986	Heimatismuseum Schöneberg, Berlin	Kunstamt Schöneberg, Berlin
1987	Dian – Ein versunkenes Königreich in China, Sonderausstellungshalle der SMPK, Berlin	Museum für Ostasiatische Kunst SMPK, Berlin
1987	Linden-Museum, Staatliches Museum für Völkerkunde, Stuttgart	Linden-Museum, Stuttgart
1987	Die Reise nach Berlin, Hamburger Bahnhof, Berlin	Berliner Festspiele GmbH
1987	Berlin, Berlin, Martin-Gropius-Bau, Berlin	Berliner Festspiele GmbH
1988	Filmfest Berlin, Restaurant Schildhorn, Berlin	Alert Film GmbH, Berlin
1989	Panorama-Kino Berlin,	Circle Vision GmbH, Berlin

	Budapester Straße 40, Berlin	
1990	Akademie der Wissenschaften, Griegstr. 5-7, Berlin	Akademie der Wissenschaften
1991	Deutsches Historisches Museum, Eingangshalle und Café im Zeughaus, Berlin	Deutsches Historisches Museum GmbH, Berlin
1991	Adass Jisroel, Tucholskystraße 40, Berlin	Adass Jisroel, Berlin
1991	Der Jaguarmensch, Sonderausstellungshalle der SMPK, Berlin	Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin
1991	Zum Raum wird hier die Zeit, Marstall, Berlin	Akademie der Künste zu Berlin
1991	Rembrandt-Ausstellung, Altes Museum, Berlin	Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin
1991	Karsten Klingbeil – Skulpturen, Hotel Thermal, Karlsbad	Karsten Klingbeil, Berlin
1991	Schongauer-Ausstellung, Altes Museum, Berlin	Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin
1992	Deutsche Expressionisten, Altes Museum, Berlin	Kupferstichkabinett, Berlin
1992	Zitadelle Spandau, Haus 13, Berlin	Senatsverwaltung für Bau- und Wohnungswesen, Berlin
1992	Wintergarten – Das Variété, Vitrinenbeleuchtung	Wintergarten GmbH, Berlin
1992	Wechselausstellungshalle, Kunstbibliothek, Kupferstichkabinett, Neubauten der Museen für die Europäische Kunst, Berlin	Bundesbaudirektion, Berlin
1992	Berliner Zimmer Kommunikationsagentur, Zimmerstraße, Berlin	Berliner Zimmer Kommunikations-agentur GmbH
1993	Zitadelle Spandau, Westkurtine, Foyer, Berlin	Semperlux GmbH, Berlin
1993	Fraunhofer Institut, Ausstellungsbereich, Pascalstraße, Berlin	Fraunhofer Einrichtung für Bildverarbeitung, Berlin
1994	Schorfheidegestüt Sarnow, Orangerie, Eichhorster Weg, Groß-Schönebeck	Schorfheidegestüt Sarnow GmbH
1994	El Dorado – Das Gold der Fürstengräber, Altes Museum, Berlin	Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin
1995	Schätze der Berliner Museen, Altes Museum, Berlin	Berliner Festspiele GmbH
1995	50 Jahre Werbung in Deutschland, Kunstpalast, Düsseldorf	Bien & Giersch Projektagentur GmbH, Ingelheim
1996	Lichtstelen, Keithstraße, Berlin	Rheinspreet Parfümeriewaren Handelsgesellschaft, Berlin
1996	Deckenbeleuchtung, mobile Lichtdecke, Deutscher Dom, Berlin	Bundesbaudirektion, Berlin
1996	Lichtinseln für Museumswohnung im Ruhrlandmuseum, Essen	Stadt Essen, Der Oberstadtdirektor
1997	San Diego, Sonderausstellungshalle SMPK, Berlin	Elf Oil Deutschland
1997	Weißes Gold, Commerzbank, Frankfurt	Commerzbank, Frankfurt
Messen und Festivals		
1986–89	Internationale Filmfestspiele Berlin, Vorbauten vor den Programmkinos	Berliner Festspiele GmbH
1987	Cebit Hannover, Messestand	Aval GmbH, Berlin
1988	Internationale Möbelmesse Köln, Messestand	Berliner Zimmer Designagentur GmbH
1989	Cebit Hannover, Messestand	Berliner Zimmer Designagentur GmbH
1989	CPD Düsseldorf, Messestand	Sampa Textil GmbH, Zürich
1990	Simé 90, Salon International des Musées et des expositions, Messestand im Grand Palais, Paris	Deutsches Historisches Museum, Berlin
1991	Internationale Möbelmesse Köln, Messestand	Berliner Zimmer Designagentur GmbH
1995	BelEktro, Messestand	GKW-Lichtsysteme, Berlin
1996	The Harlem Gospel Singers, Bühnenbild im Théâtre Mogador, Paris	BB Promotion Konzertagentur, Mannheim



Wendeltreppe mit Systemrohr, Berliner Zimmer, 1989

Autorenverzeichnis

Bodo-Michael Baumunk ist freiberuflicher Ausstellungskurator, zuletzt „Darwin und Darwinismus“ (Dresden 1994), derzeit „Bilder und Zeichen des 21. Jahrhunderts“ (Arbeitstitel) für das Millennium 2000 in Berlin.

Barbara Borek, lebt mit ihrer Familie in Berlin. Kunstwissenschaftlerin, Veröffentlichungen zu Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts, z. Zt. Dissertation über Lotte Pritzel.

Prof. Dr. Ulrich Borsdorf, Direktor des Ruhrlandmuseums Essen, geb. 1944, Historiker, Veröffentlichungen und Ausstellungen zur Kultur- und Sozialgeschichte mit dem regionalen Schwerpunkt Ruhrgebiet.

Hasso von Elm, Tätigkeit als Beleuchter an verschiedenen Berliner Theatern, Bekanntheit mit Jürg Steiner, 1981 Prüfung zum Beleuchtungsmeister, seit 1982 fortlaufende Mitarbeit in der museumstechnik GmbH und im Büro Steiner.

Prof. Claus Peter C. Gross ist Gestalter der Ausstellung „Fragen an die Deutsche Geschichte“ im Deutschen Dom. Er ist Experte für historische Ausstellungsthemen.

Günter S. Hilbert, Dipl.-Ing., langjährige Industrietätigkeit (Konstruktion, Entwicklung, Projektierung, Vertrieb). 1971 bis 1988 Leiter des Technischen Dienstes der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin (SMPK). Fachberater für Museumstechnik, primär licht- und klimatechnische Begutachtung, Planung und Beratung. Autor des Standardwerkes Sammlungsgut in Sicherheit, Berlin, 2. Aufl. 1996.

Prof. Christos M. Joachimides lebt seit 1958 in Berlin und ist Generalsekretär der ZEITGEIST-Gesellschaft zur Förderung der Künste in Berlin e.V. Sein Schwerpunkt ist die Kunst des 20. Jahrhunderts. Mit zahlreichen Publikationen und Ausstellungen im In- und Ausland hat er sich einen Namen als international bekannter Kunsttheoretiker gemacht. Im Martin-Gropius-Bau zeigte er unter anderem die Ausstellungen „Zeitgeist“, „Metropolis“, „Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert“ und „Epoche der Moderne – Kunst im 20. Jahrhundert“, ein zentrales Ereignis des Kunstsommers in Berlin.

Dr. Peter Joerßen ist Referent im Bereich Museumsberatung im Rheinischen Archiv- und Museumsamt.

Prof. Dr. Gottfried Korff lehrt Europäische Ethnologie am Ludwig-Uhland-Institut der Universität Tübingen. Beschäftigte sich mit Museumskonzeptionen, bevor er zum Generalsekretär der Ausstellung „Preußen – Versuch einer Bilanz“ (1981) wurde, dem Initialprojekt für die Serie Historischer Ausstellungen. Weitere Projekte: „Berlin, Berlin“, „Feuer & Flamme“.

Rolf Küpper, nach dem Abitur Ausbildung zum Gemälde- und Skulpturenrestaurator beim Rheinischen Amt für Denkmalpflege, Weiterbildung zum Möbelrestaurator, ab 1987 Restaurator beim Rheinischen Museumsamt. Seit 1988 Leiter der Restaurierungswerkstätten.

Thomas Platt ist freier Publizist und Kulturkritiker, lebt in Berlin.

Gerhard Schoenberger, Autor von Büchern, Ausstellungen und Filmen zur Zeitgeschichte, ist Gründungsdirektor der Gedenkstätte Haus der Wannsee-Konferenz (1991–1996) und Autor der dort gezeigten Dauerausstellung.

Jürg Steiner gründete 1986 die Firma museumstechnik GmbH und blieb bis Anfang der 90er Jahre deren Alleingesellschafter. Seit 1987 ist er als Architekt tätig und wurde 1992 Mitglied der Berliner Architektenkammer, seit 1997 Mitglied des BDA. Bekannteste Ausstellungsinszenierungen: *Schätze aus dem Topkapi-Serail* in der Orangerie

Charlottenburg 1988, Terrakotta- und Tang-Ausstellungen in Dortmund 1990 und 1993, Columbus-Ausstellung 1992, *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert* 1993, *Afrika – die Kunst eines Kontinents* 1996 und *Die Epoche der Moderne – Kunst im 20. Jahrhundert* 1997, alle im Martin-Gropius-Bau, Berlin, *Feuer & Flamme* im Gasometer Oberhausen 1994.

Wolfgang E. Weick, seit 1.1.1988 Direktor des Museums für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, seit 1.1.1995 Werkleiter der Dortmunder Museen im Eigenbetrieb Kulturbetriebe, Dortmund.

Abbildungsverzeichnis

Ulf Daniel, Berlin, S. 20 u.
Dr. Ulrich Giersch, Berlin, S. 7
Dietrich Graf, Berlin, S. 19
Florian Kleinfenn, S. 57, 62, 63 o.
Nils Kloth, Gelsenkirchen, S. 31 u., 33
Idris Kolodziej, Berlin, S. 101
Manuel Kubitz, Köln, S. 70
Hans-Joachim Kujehl, Berlin, S. 81 o.
Peter Lippsmeier, Bochum, S. 11
Jochen Littkeman, Berlin, S. 42
Reinhardt Löwe, Berlin, S. 6
Werbeagentur von Mannstein, Solingen, S. 74 u.
Margret Nissen, Berlin, S. 24, 50
Michael Rasche, Dortmund, S. 28, 29 o., 29 u., 30 o., 30 u., 31 o., 32, 51, 69, 83
Klaus Riemenschneider, Berlin, S. 66 o., 82
Wolfgang Schackla, Berlin, S. 4, 23, 35, 36, 37, 39, 41, 94
Büro Steiner, Berlin, S. 20 o., 25, 26, 58, 59, 64 o., 64 u., 67 o., 81 u., 87
Dr. Manfred Tripodi, Berlin, S. 63 u.
Verkehrshaus Luzern, S. 71, 72
Werner Zellien, Berlin, S. 2, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 17, 21 o., 21 u., 43, 44, 45 o., 46, 48, 49, 52, 53, 55, 60, 66 u., 75 o., 75 u., 76 u., 77, 78, 85, 88, 90, 91, 92, 93, 103
Horst Ziegenfusz, Frankfurt/M., Einband, S. 22, 61, 65 o., 65 u., 67 u., 68, 79 o., 79 u., 80

Deutsches Historisches Museum,
Eingangsbereich im
Zeughaus,
Berlin, 1991

