

Sarah Czerney

Zwischen Nation und Europa

Medien und kulturelle Erinnerung

Herausgegeben von
Astrid Erll · Ansgar Nünning

Wissenschaftlicher Beirat

Aleida Assmann · Mieke Bal · Vita Fortunati · Richard Grusin · Udo Hebel
Andrew Hoskins · Wulf Kansteiner · Alison Landsberg · Claus Leggewie
Jeffrey Olick · Susannah Radstone · Ann Rigney · Michael Rothberg
Werner Sollors · Frederik Tygstrup · Harald Welzer

Band 1

Sarah Czerney

Zwischen Nation und Europa

Nationalmuseen als Europamedien

DE GRUYTER

Gefördert durch die Gerda-Weiler-Stiftung für feministische Frauenforschung e.V.
D-53894 Mechernich, www.gerda-weiler-stiftung.de

ISBN 978-3-11-054850-1
e-ISBN (PDF) 978-3-11-060378-1
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-060390-3
ISSN 2629-2858

Library of Congress Control Number: 2019940712

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2019 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Coverabbildung: Ausstellungsraum im Deutschen Historischen Museum, Berlin. Foto: Sarah Czerney.
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Danksagung

Über Jahre an einem selbst gewählten Thema arbeiten zu können, ist ein großes Privileg – es unter guten Bedingungen tun zu können, ein noch viel größeres. Viele wunderbare Menschen und Institutionen haben dazu beigetragen, dass dieses Buch und die Dissertation, auf die es zurückgeht, geschrieben werden konnten: Das Studium der Europäischen Medienkultur an der Bauhaus-Universität Weimar und insbesondere bei Sonja Neef haben mein Interesse für europäische Fragestellungen und meine Freude an komplizierten Denkgebäuden geweckt. Die Bauhaus-Universität Weimar hat außerdem die ersten Jahre dieser Arbeit und die Feldforschung in Berlin finanziert. Meine Studierenden in Weimar haben mir durch ihr ehrliches Feedback gezeigt, welche Ideen und Fragestellungen ich weiterverfolgen sollte und welche besser nicht.

Ich habe außerdem das unfassbare Glück, in Weimar einen Freundinnenkreis zu haben, der mich nicht nur auf persönlicher, sondern auch auf fachlicher Ebene verlässlich durch die Promotionszeit getragen hat. Christiane Lewe, Christin Sirtl, Lisa Conrad, Lena Eckert, Silke Martin, Jeanne Dornow, Nicole Baron, Marie-Luise Birkholz, Dana Horch, Daniela Wentz, André Wendler, Ulrike Hanstein und Jana Mangold – ich weiß nicht, ob ich diese Arbeit ohne unsere ausgiebigen Mittagspausen, Sushi-Treffen, Schreib- und Lesezirkel hätte schreiben können – auf jeden Fall hätte es weniger Spaß gemacht.

Darüber hinaus hat das Mentoring-Programm WISA (Women in Science and Arts) der Bauhaus-Universität Weimar, das aus Geldern des Professorinnenprogramms des Bundesministeriums für Bildung und Forschung finanziert wurde, ermöglicht, dass wir uns als Mentee-Gruppe eigene Workshops organisieren konnten. Vor allem die fantastische Judith Wolfsberger vom writers' studio in Wien hat uns in mehreren großartigen Schreibworkshops gelehrt, unsere eigenen Stimmen zu entwickeln, ihnen zu vertrauen und tatsächlich zu schreiben. Außerdem hat sie die regelmäßigen Schreiftreffen mit Nicole Baron und Marie-Luise Birkholz angeregt, die mich täglich zum (Weiter-)Schreiben motiviert haben. Ohne dieses Training und die Treffen wäre dies eine andere Arbeit und wahrscheinlich keine Doktorarbeit geworden. Die Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek in Weimar und ihr Lesesaal haben ebenfalls dazu beigetragen, diese Arbeit in angenehmer Atmosphäre schreiben zu können.

Ich danke den Mitarbeiter_innen der Museen, die ich untersucht habe, für ihre Bereitschaft, Gespräche mit mir zu führen, mir Informationen zu beschaffen und für Ihre zahlreichen Erklärungen. Besonders gilt das für Jacek Koltan vom ECS, Karine Bonjour und Mireille Jacotin vom MuCEM und Sabine Beneke und Anne Vitten vom DHM. Sie haben mir kostenlosen und unkomplizierten Zugang zu den Museen und Ausstellungen ermöglicht und mir im Falle des ECS sogar ein

eigenes Büro zur Verfügung gestellt. Außerdem danke ich meiner Kollegin Anja Früh für den Austausch in Marseille.

Ich danke auch dem DAAD und der polnischen Regierung, die durch Stipendien die Feldforschungen in Marseille und Danzig ermöglicht haben.

Ungefähr ab der Hälfte des Weges hat mir das Herder-Institut für historische Ostmitteleuropaforschung in Marburg die bestmöglichen Arbeitsbedingungen geboten. Als Mitglied der dortigen Leibniz Graduate School (LGSch) »Geschichte, Wissen, Medien in Ostmitteleuropa« (jetzt: HIRA) hatte ich die Zeit und das Geld, um konzentriert und selbstorganisiert an dieser Studie arbeiten zu können. Darüber hinaus war der interdisziplinäre Austausch in den LGSch-Kolloquien sehr hilfreich für die Schärfung meiner Fragestellung und Methoden. Insbesondere der Direktor des Instituts, Peter Haslinger, hat mir mit seinen stets aufrichtigen Rückmeldungen und seinen direkten Fragen bei der Weiterentwicklung und Präzisierung meiner Konzepte geholfen. Darüber hinaus hat er ohne Zögern meinen Arbeitsvertrag verlängern lassen, als ich schwanger wurde, so dass ich die Arbeit in Ruhe abschließen konnte. Außerdem haben meine Kolleginnen und Freundinnen Victoria Harms und Christina Gorol, sowie meine Mitbewohner_innen¹ Stephen Foose und Joana Amaral dazu beigetragen, dass Marburg für mich ein guter Arbeitsort und ein Zuhause auf Zeit geworden ist.

Dass interdisziplinäres Arbeiten auch Probleme bereiten kann, habe ich auf der Suche nach einer Betreuer_in für diese Arbeit gemerkt. Astrid Erll von der Goethe-Universität Frankfurt/M. hat sich davon nicht abschrecken lassen und mich durch ihr bestärkendes, verlässliches und immer konstruktives Feedback auf die allerbeste Weise unterstützt. Das war ein unfassbares Glück, denn bevor ich sie traf, hätte ich fast aufgegeben. Ohne sie hätte ich diese Arbeit nicht fertiggestellt. In den Kolloquien und Konferenzen der Frankfurt Memory Studies Platform herrscht eine solch wertschätzende und unterstützende Atmosphäre, dass es Spaß macht, eigene Texte und Ideen einzubringen und weiterzudenken. Astrid Erll ist mir nicht nur die bestmögliche Betreuerin gewesen, sondern auch ein großes Vorbild geworden.

Aleida Assmann von der Universität Konstanz danke ich deshalb für die herzliche Einführung in den Kreis der Memory Studies und für das sehr kurzfristig verfasste Drittgutachten für meine Dissertation. Judith Keilbach von der Universität Utrecht hat mich durch Diskussionen, immer verlässliche Rückmeldungen auf meine Texte und das Zweitgutachten unterstützt. Danke!

¹ Ich verwende den Unterstrich, um Menschen aller Geschlechter zu benennen. Den männlichen oder weiblichen Plural benutze ich, wenn ausschließlich von Männern oder Frauen die Rede ist.

Für die Hilfe bei der Überarbeitung des ersten Entwurfs danke ich außerdem Julia Czerney, Sophia Krol, Marie-Luise Birkholz, Christiane Lewe, Nicole Baron, Esther Quinlivan, Dana Horch, Tine Haubner, Jeanne Dornow, Silke Martin, Lena Eckert und Ina Voigt. Lena Haubner danke ich sehr für das Setzen des Buches.

Meine Eltern Julia und Uwe Czerney haben mein Studium und auch das letzte Stück dieser Arbeit finanziell unterstützt und mir immer vorbehaltlos vertraut. Ich danke euch!

Sehr großer Dank gilt auch Thomas Lachmund, der zu jeder Zeit bedingungslos hinter mir steht und jahrelanges Pendeln in Kauf genommen hat, damit ich konzentriert arbeiten konnte. Seit anderthalb Jahren übernimmt er den Großteil der Betreuung unseres Sohnes und der Haushaltsarbeit, so dass ich Zeit und Ruhe zum Schreiben und Überarbeiten hatte. Ich danke dir!

Ohne euch wären diese Arbeit und dieses Buch nicht entstanden.

Inhalt

Danksagung — V

Vorwort: Zwischen Nation und Europa — XI

- 1 **Einleitung: Drei museale Szenen — 1**
- 2 **Museen zwischen Nation und Europa:
Theoretische Verortung — 9**
 - 2.1 Konstruktivistische Museumstheorie: Museen als Orte der Bedeutungserzeugung — 10
 - 2.2 Medientheorie: Museen als Medien — 26
 - 2.3 Presence of the past: Historisch ausgerichtete Museen — 36
 - 2.4 Museale Historiografie — 47
 - 2.5 Museum und Nation: Nationalmuseen — 63
 - 2.6 Museum und Europa: Museen als Europamedien — 76
 - 2.7 Museen zwischen Nation und Europa analysieren: Methodisches Vorgehen — 93
- 3 **Nationalmuseen als Europamedien: Fallstudien — 111**
 - 3.1 Europa begrenzen: Das Deutsche Historische Museum Berlin (DHM) — 112
 - 3.1.1 Ein nationales Geschichtsmuseum für Deutschland? Entstehungsgeschichte — 113
 - 3.1.2 »Ort der Selbstbestimmung und der Selbsterkenntnis«: Konzeptionelle Ausrichtung zwischen nationaler und europäischer Historiografie — 121
 - 3.1.3 »Der europäische Charakter der deutschen Geschichte«: Europamedien in der Dauerausstellung des DHM — 130
 - 3.1.3.1 Europa und sein Anderes: Texte, Landkarten Bilder — 133
 - 3.1.3.2 Vergleichender Blick: Landkarten, Tabellen, PC-Stationen — 160
 - 3.1.3.3 »Grenzen in Europa« und »das Gedächtnis der Nation«: Fazit DHM — 174
 - 3.2 Europa vereinen: Das Europäische Solidarność Zentrum Gdańsk (ECS) — 176
 - 3.2.1 Entstehungsgeschichte des ECS vor dem Hintergrund polnischer Geschichtspolitik seit 1989 — 177

- 3.2.2 »Der polnische Weg zur Freiheit«: Konzeptionelle Ausrichtung zwischen nationaler und europäischer Historiografie — **194**
- 3.2.3 Europa teilen, vereinen und universalisieren: Europamedien in der Dauerausstellung des ECS — **207**
 - 3.2.3.1 Geteiltes Europa und Addition nationaler Geschichte: Landkarte und Tabelle — **215**
 - 3.2.3.2 Das vereinte Europa als nationales Nebeneinander: Landkarten, tabellarische Touchscreens, filmische Zeitzeug_innen — **229**
 - 3.2.3.3 Universalisierung nationaler und europäischer Geschichte: leer — **249**
 - 3.2.3.4 Nationalisiertes und universalisiertes Europa: Fazit ECS — **252**
- 3.3 Europa dezentrieren: Das Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée Marseille (MuCEM) — **254**
 - 3.3.1 Von der Nation über Europa zum Mittelmeer: Entstehungsgeschichte — **257**
 - 3.3.2 »Décentrer notre regard«: Konzeptionelle Ausrichtung des MuCEM — **266**
 - 3.3.3 Zwischen transnationaler *diversité* und nationaler Zählung: Europamedien im MuCEM — **287**
 - 3.3.3.1 Migration und kulturelle Vielfalt: Pflanzen und anthropomorphisierende Texte — **289**
 - 3.3.3.2 Religiöse Pluralität: Objekte und Touchscreens — **299**
 - 3.3.3.3 Dezentrierung Europas und *Gender*: Filmische Zeitzeuginnen — **314**
 - 3.3.3.4 »Circle of confusion«: Transnationale Verwirrung versus nationale Rezentrierung. Fazit MuCEM — **331**

4 **Schluss: Museen zwischen Nation und Europa — 334**

Literaturverzeichnis — 345

Abbildungsverzeichnis — 375

Liste der Interviews — 377

Einstellungsprotokoll Ausschnitte aus der »mur de portraits« — 379

Index — 383

Vorwort: Zwischen Nation und Europa

Als ich im Winter 2008/2009 während eines Auslandssemesters in Polen über den Marktplatz in Kraków spazierte, sah ich eine kleine Ausstellung, die dort gerade aufgebaut worden war. Einfache Tafeln zeigten schwarz-weiße Fotografien von Menschen mit Bündeln und Koffern, auf Pferdewagen und in langen Trecks, dazu Tabellen, die Nummern versammelten, Listen mit Jahreszahlen und Texte, aus denen mir ein Wort ins Auge sprang: »wypędzenie«, Vertreibung. Ich trat näher und sah mir die Ausstellung an. Es ging um die Vertreibung der polnischen Bevölkerung nach dem Zweiten Weltkrieg aus den ehemaligen polnischen Ostgebieten und um deren Ansiedlung im Westen des neu entstandenen polnischen Staates. Die Bilder der Ausstellung berührten mich sofort, denn sie waren mir sehr vertraut. Bevor ich nach Polen ging, hatte ich ein Interviewprojekt mit meinem Großvater gemacht, der als Deutscher in Łódź geboren und aufgewachsen und dessen Familie 1945 nach Westen geflohen war. In den Wochen, als ich ihn täglich mit der Videokamera besuchte und befragte, hatte ich mich intensiv mit der Vertreibung der Deutschen aus Polen und den ehemaligen deutschen Gebieten im Osten beschäftigt. Die Schwarz-Weiß-Bilder von Flüchtlingstrecks, Pferdewagen, Koffern und Bündeln hatten mich begleitet. Doch standen sie für mich für deutsche Geschichte – von den Vertreibungen der polnischen Bevölkerung hatte ich bis dahin wenig gehört.

Hier auf dem Marktplatz wurde mir diese Geschichte nun mit den Bildern erzählt, die ich bisher aus einem anderen nationalen Kontext kannte. Ich begann mich zu fragen, weshalb ich so wenig über polnische Geschichte wusste, und warum die Geschichte von Flucht und Vertreibungen, aber auch allgemeine Geschichte, die ich in meiner Familie und im Schulunterricht gelernt hatte, vor allem als nationale Geschichte gerahmt worden war. Pol_innen war ganz ähnliches geschehen wie meinem Großvater, sie waren sogar oft in genau die Häuser gezogen, die deutsche Familien verlassen hatten. Doch Geschichte hatte ich bis zu diesem Tag vor allem als deutsche Geschichte gelernt. Gleichzeitig war ich, wie Tausende andere, als Erasmus-Studentin in Polen und hörte oft, wir seien in erster Linie nicht Deutsche, Pol_innen, Französ_innen, Spanier_innen und so weiter, sondern Europäer_innen. Nationale Grenzen sollten für uns keine Rolle mehr spielen, wir studierten, reisten, lebten und arbeiteten oft nicht in dem Land, in dem wir geboren worden und zur Schule gegangen waren. Beim Betrachten der Ausstellung kollidierten diese beiden Bilder vor meinem inneren Auge: nationale Vergangenheitsdeutungen und der Anspruch, Europäerin zu sein – die Nation und Europa. Wäre es möglich, fragte ich mich, Geschichte nicht als nationale Geschichte zu erzählen, sondern als eine, die den engen Rahmen der Nation übersteigt und so das Verbindende und Gemeinsame zwischen Menschen zeigt?

Gibt es Bemühungen, Geschichte nicht als deutsche, polnische oder französische, sondern als gemeinsam europäische zu zeigen? Und was würden »Europa« und »europäisch« dann bedeuten? Aus dem Interesse für diese Fragen ist die vorliegende Studie entstanden.

1 Einleitung: Drei museale Szenen

Szene 1: Danzig, Polen 2015. Am Ende der Dauerausstellung des Europäischen Solidarność Zentrum (ECS) werden die Besucher_innen aufgefordert, ihre Eindrücke auf kleinen weißen und roten Karten zu beschreiben und die Karten so an die Wand zu hängen, dass sich der Schriftzug »Solidarność« ergibt (Abb. 1).

Dietmar schreibt am 7. September 2014 »Great exhibition – a must to see [sic] for all Europeans«. Daneben hängt eine Karte von Tomek, der auf Polnisch schreibt »An Orten wie diesen bin ich stolz, Pole zu sein [Übersetzung: S.C.]«

Szene 2: Berlin, Deutschland 1982. Der Berliner Bürgermeister Richard von Weizsäcker fordert, ein nationales Geschichtsmuseum in Berlin zu bauen, das zur Identifikation der Bürger_innen mit dem Nationalstaat beitragen soll. Bundeskanzler Helmut Kohl unterstützt den Plan und eine von der Bundesregierung eingesetzte Expert_innenkommission beschreibt in der ersten Konzeption das Ziel der neuen Institution mit dem Namen Deutsches Historisches Museum (DHM) wie folgt: »Das Museum soll vor allem den Bürgern unseres Landes helfen, sich darüber klarzuwerden, wer sie als *Deutsche und Europäer*, als Bewohner einer Region und als Angehörige einer weltweiten Zivilisation sind, *woher sie kommen, wo sie stehen und wohin sie gehen könnten*« (Stölzl 1988: 310f., Hervorhebung: S.C.).



Abb. 1: Schriftzug »Solidarność« am Ende der Dauerausstellung im ECS in Danzig.

Szene 3: Paris, Frankreich 1996. Das ethnologische Nationalmuseum Frankreichs, das Musée National des Arts et Traditions Populaires (MNATP), befindet sich, wie viele ethnologische Museen in Europa, in einer Krise: Ethnozentrismus, Rassismus, Nationalismus, Fixierung von Kulturen und allgemeine Verstaubtheit lauteten die Vorwürfe, die sich in sinkenden Besuchszahlen manifestieren. Eine Lösung des Problems sehen die Verantwortlichen in der Europäisierung ihrer Museen und Sammlungen (vgl. Mazé 2013b: 177f.). Auch der damals neue Direktor des MNATP, Michel Colardelle, ruft 1996 dazu auf, das Museum neu zu erfinden: Das Überschreiten nationaler Grenzen und die Öffnung auf Europa und den Mittelmeerraum sind von da an die neuen Ziele der Institution (vgl. Bonnefoy 2013: 40). Als Ergebnis dieser Umwandlung eröffnet im Juni 2013 das Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM) in Marseille. »[...] [L]e MuCEM [...] se transforme en profondeur. Il change à la fois de site de Paris à Marseille, de territoire de référence *de la France à la Méditerranée et à l'Europe*, de champ disciplinaire, de l'ethnologie à l'ensemble des sciences humaines et sociales«², beschreibt der derzeitige Direktor Bruno Suzzarelli (2012: 7, Hervorhebung: S.C.) die Neuausrichtung des Museums.

Diese Szenen stammen aus ganz unterschiedlichen zeitlichen, politischen und nationalen Kontexten. Die genannten Museen haben sehr verschiedene inhaltliche Ausrichtungen und behandeln unterschiedlichste Themen und Zeiträume. Dennoch einen diese Museen drei Beobachtungen, die die vorliegende Studie motivieren:

Erstens lässt sich an diesen Beispielen eine Entwicklung beobachten, die sich seit rund 30 Jahren in europäischen Museen vollzieht: Museen verschiedener Arten, vor allem aber historisch ausgerichtete Museen, setzen es sich zum Ziel, den Rahmen nationaler Erzählungen zu übertreten und öffnen sich auf Europa und europäische Geschichte (vgl. Kaiser et al. 2012, siehe Kapitel 2.6). Die Europäisierung des Museumsfelds stellt einen fundamentalen Wandel für die Institution des Museums dar, denn diese wurde im achtzehnten Jahrhundert im Dienst der Nation gegründet. Nationalmuseen, und auch hier insbesondere geschichtlich ausgerichtete Museen, dienten dazu, die materiellen Errungenschaften der Nation zu sammeln und vor Augen zu führen und damit die *imagined community* der Nation zu stärken (vgl. Anderson 1996). Die Idee, eine nationale Geschichte, Kultur und Identität zu haben fand im Museum ihre materiellen Beweise (siehe

² »Das MuCEM verwandelt sich vollkommen. Es verändert gleichzeitig seinen Standort von Paris nach Marseille, seinen Bezugsraum von Frankreich auf den Mittelmeerraum und Europa, und seine disziplinäre Einbindung von der Ethnologie auf die gesamten Sozial- und Geisteswissenschaften.« (Soweit nicht anders angegeben, stammen alle Übersetzungen von mir, S.C.)

Kapitel 2.5). Mit der aktuell zu beobachtenden Öffnung von Nationalmuseen auf Europa entsteht das Phänomen, das diese Studie untersucht: Museen zwischen Nation und Europa. Alle drei hier ausgesuchten Fälle sind nationale Museumsprojekte, die sich gleichwohl nicht mehr nur auf die Nation, sondern auf Europa beziehen. Ich bezeichne sie deshalb als europäisierte Nationalmuseen. Das Museum in Danzig nennt sich selbst europäisch, obwohl es auf den ersten Blick um eine polnische Geschichte geht. Das Deutsche Historische Museum in Berlin möchte den Deutschen ihre Identität als Deutsche und Europäer_innen vor Augen führen und dazu den »europäischen Charakter der deutschen Geschichte« betonen (Stölzl 1988: 312). Und das MuCEM, das aus dem ethnologischen Nationalmuseum Frankreichs hervorgegangen ist, überschreitet nicht nur nationale, sondern auch europäische Rahmungen, indem es die Beziehungen zwischen Europa und dem Mittelmeerraum fokussiert. Es ist das Schwanken nationaler Museen zwischen nationalen und europäischen Ausrichtungen, das die drei Fälle vereint und im Zentrum dieser Studie steht.

Zweitens sind alle drei Museen historisch ausgerichtet (siehe Kapitel 2.3): Sie widmen sich Vergangenen, das in der Gegenwart durch das Sammeln und Ausstellen von materiellen Dingen präsent gemacht werden soll. Das Ziel des ECS ist es, dass sich die Besucher_innen in die Geschichte vertiefen: »[T]he visitors will delve into history told by archival objects, documents, manuscripts, photographs, video footage and interactive installations« (ECS o. J. a).³ Das DHM macht es sich zur Aufgabe, »Geschichte anhand von historischen Zeugnissen [...] anschaulich zu machen und zu belegen« (Ottomeyer 2009: 5). Und auch das MuCEM, insbesondere seine Dauerausstellung, ist als sogenanntes *musée de société* historisch ausgerichtet. Es möchte die Geschichte von Mittelmeerkulturen und ihren Beziehungen zu Europa von der Vorzeit bis heute ausstellen (vgl. MuCEM o. J. a).

Drittens geht es in den drei Beispielen jedoch nicht nur um Vergangenes, sondern auch um aktuelle Verhandlungen kollektiver Erinnerungen und Identitäten zwischen den beiden Polen Nation und Europa. Dietmar spricht auf seiner Karte am Ende der Ausstellung im ECS von »Europeans« und findet, alle Europäer_innen sollten die Ausstellung des ECS sehen, wohingegen Tomek sich eindeutig als Pole angesprochen und durch die Ausstellung in dieser Identifikation gestärkt fühlt. Offensichtlich bietet das ECS mit seiner Geschichtserzählung der polnischen Solidarność-Bewegung Identitätswürfe auf verschiedenen Ebenen

³ Die Websites von Museen bilden zentrales Material für die Analyse, weisen aber in der Regel das Datum ihrer Erstellung nicht aus. Ich kennzeichne sie deshalb mit dem Zusatz »o. J.«. Die Buchstaben nach dieser Angabe beziehen sich auf verschiedene Unterseiten der Websites, die im Literaturverzeichnis aufgelistet sind.

an. Auch die Konzeption des DHM spricht von Erinnerung und kollektiven Identitäten: In der ersten Konzeption von 1986 heißt es: »Das Museum soll Ort der Selbstbestimmung und der Selbsterkenntnis durch historische Erinnerung sein« (Stölzl 1988: 311). Der museale Blick in die Vergangenheit soll der »Selbstbestimmung« und »Selbsterkenntnis« in der Gegenwart und für die Zukunft dienen. Durch die als gemeinsam entworfene Geschichte eines »woher sie kommen« sollen verschiedene Gruppen ihre Identitäten erkennen und bestimmen, »wer sie als Deutsche und Europäer [...]« sind (Stölzl 1988: 310f.). Wie die hier angerissenen Beispiele zeigen, liegt die Relevanz und Aktualität von Museen zwischen Nation und Europa darin, dass im Fokus dieser Museen nicht nur Geschichte steht. Museen sind nicht nur Institutionen, die sich mit Vergangenen befassen, sondern auch Medien kollektiver Gedächtnisse und Identitäten, mit und in denen eine Gesellschaft verhandelt, was für sie in der Gegenwart und Zukunft wichtig ist. Kapitel 2.4 entwirft deshalb einen differenzierten Begriff von musealer Historiografie, der auch Verhandlungen kollektiver Identitäten in der Gegenwart einschließt. Deren Brisanz zeigt sich an der Frage, was die untersuchten Museen als Europa und europäisch zeigen und wer dabei als nicht-europäisch konstruiert wird.

Museen zwischen Nation und Europa, so lässt sich einleitend festhalten, eröffnen ein Spannungsfeld zwischen nationaler und europäischer Historiografie, da sie den bisher dominanten Bezugsrahmen der Nation durch die Ausrichtung auf Europa zur Disposition stellen. Innerhalb dieses Spannungsfeldes verhandeln sie jedoch nicht nur Geschichte, sondern auch aktuelle Themen, Identifikationsangebote und Zugehörigkeiten zwischen den beiden Polen Nation und Europa. Ihre Besucher_innen sollen sich nicht nur als Angehörige einer Nation, sondern als Europäer_innen fühlen. Ausgehend von diesen Beobachtungen stellt sich für die vorliegende Studie die Frage, *wie* aktuelle historisch ausgerichtete Nationalmuseen Europa und europäische Geschichte entwerfen. Diese Hauptfrage gliedere ich in zwei Unterfragen: Erstens gehe ich aufbauend auf konstruktivistischen Museumstheorien davon aus, dass Museen Wirklichkeit und Geschichte nicht vorfinden und abbilden, sondern aktiv an ihrer Hervorbringung mitwirken (siehe Kapitel 2.1). Europa und europäische Geschichte sind in dieser Perspektive keine feststehenden, klar definierbaren Größen mit bestimm- baren Wesenszügen, sondern sich stetig wandelnde Konstruktionen, die jedoch den Anschein von Fakten erlangt haben. Da diese Konstruktionen immer abhängig sind von den Medien, die ihnen zur Verfügung stehen, liegt das Augenmerk dieser Studie insbesondere auf den Medien der musealen Historiografie (siehe Kapitel 2.2): Wie, das heißt mit welchen Medien und Medienkonstellationen machen die untersuchten Nationalmuseen Europa und europäische Geschichte in ihren Ausstellungen wahrnehmbar und vorstellbar? Um diese Frage bearbeiten

zu können, entwickelt die vorliegende Studie das Konzept der Europamedien (siehe Kapitel 2.6). Als Europamedien bezeichne ich Dinge, die Vorstellungen von Europa und europäisch hervorbringen, verhandeln und verbreiten. Die Bilder und Narrative Europas und europäischer Geschichte, die sie hervorbringen, werden dabei in entscheidender Weise durch ihre je spezifische Medialität geprägt. Europamedien arbeiten mit daran, was und wer als Europa und als europäisch gilt. Dies führt zur zweiten Unterfrage: Welche Narrative, Bilder und Topoi Europas und seiner Geschichte inszenieren aktuelle Nationalmuseen als Europamedien? Was bedeuten »Europa« und »europäisch« in den untersuchten Museen? Was und wen zeigen sie als europäisch? Wer gehört dagegen in den musealen Historiografien nicht zu Europa?

Den Gegenstand der Untersuchung bilden die drei eingangs genannten Beispiele aktueller europäisierter Nationalmuseen in Deutschland, Polen und Frankreich: das Deutsche Historische Museum (DHM) in Berlin, das Europäische Solidarność Zentrum in Danzig (ECS) und das Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM) in Marseille. Diese Museen sind sehr verschieden: Sie wurden zu unterschiedlichen Zeiten, in verschiedenen Ländern und politischen Kontexten gegründet. Zudem behandeln sie sehr diverse Themen: deutsche Kulturgeschichte der letzten 2500 Jahre, die Geschichte und Kultur des Mittelmeerraumes von der Antike bis in die Gegenwart, sowie die Geschichte der polnischen Oppositionsbewegung Solidarność vom Ende des Zweiten Weltkriegs bis zu den politischen Umbrüchen 1989/1990. Außerdem sind sie Beispiele verschiedener Museumstypen: Das DHM ist ein allgemeines nationales Geschichtsmuseum, das ECS bezeichnet sich als themenspezifisches Zentrum und das MuCEM ist aus einem ethnologischen Nationalmuseum hervorgegangen und gehört zum neuen Museumstyp der *musées de société* (siehe Kapitel 2.3). Trotz dieser Diversität, so meine Argumentation, lassen sich die drei Museen gemeinsam untersuchen, denn sie können als europäisierte Nationalmuseen beschrieben werden. Als solche erfüllen sie die folgenden drei Kriterien: Erstens sind alle drei Museen Nationalmuseen (siehe Kapitel 2.5). Sie wurden von nationalen Regierungen initiiert oder beschlossen, werden überwiegend aus nationalen Geldern bezahlt und ihre Sammlungen sind zum größten Teil nationale Sammlungen.⁴ Zweitens verfolgen alle drei untersuchten Museen das Ziel, den nationalen Bezugsrahmen zu übertreten und Europa und europäische Geschichte zu thematisieren (siehe Kapitel 2.6). Es handelt sich um nationale Institutionen, die sich europäisieren. Sie beziehen sich in verschiedenen Formen auf Europa,

⁴ Was genau die Vorsilbe »National-« in den einzelnen Fällen bedeutet, arbeite ich in den jeweiligen Fallstudien heraus.

indem sie sich zum Beispiel »europäisch« nennen (ECS Gdańsk), »Europa« im Titel führen (MuCEM Marseille), oder es sich in ihren Konzeptpapieren zum Ziel setzen, Nationalgeschichte in ihren europäischen Dimensionen zu zeigen (DHM Berlin). Drittens sind die Museen historisch ausgerichtet (siehe Kapitel 2.3): Sie arbeiten mit der gemeinsamen Grundoperation, Objekte – sogenannte originale oder primäre Museumsdinge – zusammenzutragen und auszustellen, um Vergangenes zu zeigen.

Die Auswahl der drei Länder Deutschland, Frankreich und Polen orientiert sich an folgenden Gründen: Der Prozess der Europäisierung von Museen ging in den 1980er und 1990er Jahren von Deutschland und Frankreich aus und verbreitete sich von dort aus in andere europäische Länder (vgl. Mazé 2013a: 498). Mit einem der zwei großen nationalen Geschichtsmuseen in Deutschland, dem DHM, das 1987 gegründet wurde, und dem europäisierten ehemals ethnologischen Nationalmuseum in Frankreich, dem MuCEM, dessen Pläne bis ins Jahr 1996 zurückgehen, untersuche ich zwei Beispiele dieser ersten Welle.⁵ Nach dem Zerfall des kommunistischen Ostblocks 1989 erfasst der Prozess der Europäisierung von Museen inzwischen auch Ostmitteleuropa, wobei dort gleichzeitig starke Renationalisierungstendenzen erkennbar sind.⁶ Bisherige Untersuchungen der Europäisierung von Museen, insbesondere die 2012 erschienene grundlegende Studie »Europa Ausstellen« (Kaiser et al. 2012), bleiben jedoch bei der Feststellung dieser – zweifellos vorhandenen – Renationalisierungsbestrebungen in

⁵ Der Prozess der Europäisierung des MuCEM ist im Kontext mehrerer anderer Museumsneugründungen in Paris zu sehen, die sich ebenfalls einer Dezentrierung nationaler Narrative verschrieben haben: So verfolgt das 2006 eröffnete Musée du Quai Branly das Ziel, den Künsten und Traditionen außereuropäischer Kulturen Anerkennung Teil werden zu lassen und damit auch die Diversität der französischen Gesellschaft positiv darzustellen (vgl. Pippel 2013: 105ff.). Auch die 2007 eingeweihte Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration (CNHI) verfolgt dieses Ziel, indem sie sich der Geschichte der Migration nach Frankreich widmet und die Geschichten von Migrant_innen in die offizielle nationale Historiografie aufnehmen möchte (vgl. Pippel 2013: 171ff.; Neef 2013). Diese Museen und das hier untersuchte MuCEM eint das Konzept der Diversität, dem sie sich verschrieben haben (siehe Kapitel 3.3.2). Einen expliziten Fokus auf Europa und europäische Geschichte legt jedoch nur das MuCEM, weshalb ich es für diese Studie ausgewählt habe.

⁶ So inszenierten sich manche osteuropäischen Nationen laut Kaiser et al. (2012: 177ff.) zur Stärkung nationaler Narrative in ihren Museen als Opfer zweier Totalitarismen, ohne ihre eigene Täterschaft zu thematisieren, zum Beispiel Ungarn im House of Terror in Budapest. In Polen bezieht sich die Diagnose der Renationalisierung meist auf das in Warschau geplante Museum der polnischen Geschichte (MHP) (vgl. Porciani 2012; Krankenhaus 2011).

osteuropäischen Museen stehen, da sie ihren Fokus klar auf Westeuropa richten.⁷ Europäisierungstendenzen in Museen in Osteuropa wurden daher bisher nicht untersucht. Insbesondere die polnische Museumslandschaft ist seit Beginn der 2000er Jahre von einer sehr dynamischen Entwicklung und einem regelrechten Museumsboom gekennzeichnet (siehe Kapitel 3.2.1). Besonders die Ausrichtung von Museen auf Europa und europäische Verflechtungen von Geschichte ist ein sehr neues Phänomen. Das ECS in Danzig, das im August 2014 eröffnet wurde, ist in dieser Entwicklung das erste und zum derzeitigen Stand einzige europäisierte Nationalmuseum in Polen.⁸ Die Erforschung dieses neuen Feldes der polnischen Museumslandschaft beginnt gerade erst und findet in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Museen in Europa bisher wenig Beachtung. Selbst im explizit auf Polen, Deutschland und Frankreich ausgerichteten Sammelband zur Geschichtspolitik in Europa nach 1989 findet sich kein Artikel über europäisch ausgerichtete Museen in Polen (vgl. François et al. 2013). Um demgegenüber den neuesten Entwicklungen musealer Europäisierungsprozesse im östlichen Europa

7 Siehe auch Colardelle 2002b; Charléty 2004; Beier-de-Haan 2005; Grigoleit 2005; Plessen 2007; Mazé 2008, 2013a, 2013b; Imhof 2008; Rigney 2014; de Cesari 2017. Vereinzelt vergleichen diese Studien westeuropäische Museen mit Beispielen aus Ostmitteleuropa (vgl. Kaiser et al. 2012; Porciani 2012). Die größten Unterschiede in der Europäisierung von Museen in den einzelnen Ländern erkennen bisherige Arbeiten in diesem Vergleich zwischen West- und Osteuropa. So spiele die Beschäftigung mit der kommunistischen Herrschaft in osteuropäischen Erinnerungskulturen und Museen oft eine größere Rolle als die Hinwendung zu Europa und europäischen Narrativen (vgl. Kaiser et al. 2012: 177). Die Frage, wie Museen das kommunistische Regime ausstellen, steht demnach auch im Fokus verschiedener Studien zu Museen in Osteuropa (vgl. Sarkisova/Apor 2008; Knigge/Mählert 2005).

Aufgrund dieser Differenzen in Europäisierungsprozessen zwischen West- und Osteuropa befinden Kaiser et al. (2012: 178) es für schwierig, die Geschichte der europäischen Integration in osteuropäischen Museen zu verankern. So zeige beispielsweise die Überarbeitung der Ausstellung »C'est notre histoire!« des Musée de l'Europe für die Präsentation in Wrocław 2009, dass es in Ostmitteleuropa »immer noch [...] nötig erscheint, nationale Geschichtserfahrungen in europäische Geschichtsdarstellungen einzuschreiben« (Kaiser et al. 2012: 179). Dass es auch in westeuropäischen Museen, zum Beispiel im DHM Berlin und im MuCEM Marseille, starke nationale Geschichts- und Identitätswürfe gibt, und dass sich demgegenüber auch in osteuropäischen Museen zunehmend Entwürfe europäischer Geschichte finden (siehe Kapitel 3.2), übersieht die in bisherigen Studien etablierte Opposition zwischen europäisierendem Westeuropa und renationalisierendem Osteuropa.

8 Ein weiteres europäisiertes Nationalmuseum in Polen, das Museum des Zweiten Weltkriegs, wurde 2007 gegründet, jedoch kurz vor seiner geplanten Eröffnung Anfang 2017 von der national-konservativen Regierung der PiS (Prawo i Sprawiedliwość – Recht und Gerechtigkeit) gestoppt. Nachdem es durch weitreichende nationale und internationale Proteste dennoch eröffnet werden konnte, wurde es bis heute massiv inhaltlich umgestaltet und das bisherige Museumsteam entlassen. Das Fazit dieser Studie beschäftigt sich ausführlicher mit diesem Fall.

Rechnung zu tragen und die bisher etablierte Opposition von europäisierendem Westeuropa und renationalisierendem Osteuropa zu hinterfragen, untersucht diese Studie Fälle aus west- und ostmitteleuropäischen Ländern.

Des Weiteren fehlt in der bisherigen Forschung zu europäischen Narrativen in Museen die Verbindung der Frage nach der Europäisierung von Museen mit Analysekatégorien, die helfen, strukturelle Ein- und Ausschlüsse aufzuzeigen. Wie wird Europa und seine (oder ihre?) Geschichte beispielsweise gegendert, rassifiziert oder religiös markiert? Welche Vorstellungen von Geschlecht, Aussehen oder Religion spielen in musealen Konstruktionen Europas eine Rolle? Es existiert zwar sehr vereinzelt Literatur über die Verknüpfung des europäischen Integrationsprozesses mit der Analysekatégorie *Gender* (vgl. Locher/Prügl 2008) sowie zu Rassifizierungsprozessen innerhalb Europas (vgl. El-Tayeb 2015), doch es fehlt bisher der Bezug zu Museen.⁹ Deshalb verschränke ich die Frage nach medialen Aushandlungsprozessen Europas in Nationalmuseen mit der Frage danach, wer aufgrund welcher Katégorien darin als Teil Europas gilt und wer nicht.

Ziel der Studie ist es dabei nicht, ein vollständiges Inventar von Europamedien in Nationalmuseen und den von ihnen konstruierten Narrativen Europas und europäischer Geschichte zu erstellen. Statt nach Vollständigkeit und Abgeschlossenheit strebe ich danach, an ausgesuchten Fällen exemplarisch und detailliert zu beschreiben, wie die Konstruktion Europas in den untersuchten Nationalmuseen funktioniert. Dabei geht es nicht um feststehende, allgemeingültige Antworten auf die Frage, wie Museen im Allgemeinen Europa entwerfen. Vielmehr ist das Ziel der Studie, durch das *close reading* ausgesuchter Stellen in den untersuchten Ausstellungen weitergehende Fragen hervorzubringen. Die Leser_innen sollen dazu angeregt werden, auch andere Museen und Ausstellungen nicht als gegebene Fakten anzunehmen, sondern kritisch zu hinterfragen, was auf welche Weise präsentiert wird. Denn nur was hinterfragt wird, kann verändert werden. Insofern ist es auch ein Ziel der Studie, aktuelle museale Konzeptionen Europas und europäischer Identitäten zu kritisieren und alternative Lesarten Europas denkbar zu machen.

⁹ Fatima El-Tayeb (2015: 302ff.) befasst sich in einem kurzen Kapitel mit der Ausstellung »C'est notre histoire!« (2007) des Musée de l'Europe in Brüssel.

Die Museologinnen Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch (2006) leisten die Verschränkung dieser Analysekatégorien mit Museen im Rahmen ihrer Untersuchung dreier Wiener Museen, doch liegt ihr Fokus nicht auf Europa und europäischer Geschichte.

2 Museen zwischen Nation und Europa: Theoretische Verortung

Museum und Nation sind eng miteinander verbunden. Seit ihrer Entstehung als moderne, öffentliche Einrichtung in der Französischen Revolution diente die Institution des Museums in Europa dazu, Dinge zu versammeln, zu bewahren, zu erhalten und auszustellen, die als wertvoll für die Nation eingestuft wurden. Museen trugen dazu bei, nationale Bewegungen und deren politische Ansprüche zu legitimieren, da sie die Idee einer nationalen Geschichte und Kultur vor Augen führten. In Museen gesammelte und ausgestellte Dinge konnten so zu materiellen Beweisen für die Idee der Nation werden. Ab Mitte des achtzehnten Jahrhunderts gründete nahezu jede Nation in Europa ein Nationalmuseum (1759 British Museum London, 1793 Louvre Paris, 1809 Prado Madrid, 1852 Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 1860/61 Uffizien Florenz, 1862 Nationalmuseum Warschau, 1891 Kunsthistorisches Museum Wien).¹⁰

Im Kontext von Globalisierung, Dekolonisierung und weltweiten Migrationen steht diese Ausrichtung von Museen auf den Bezugsrahmen Nation seit Ende des zwanzigsten Jahrhunderts zur Disposition. Aktuelle Museen, so der zunehmende Anspruch, sollen nicht mehr wie ihre Vorfahren des neunzehnten Jahrhunderts die Größe der eigenen Nation verherrlichen, sondern sich auf Themen wie Transnationalität, Pluralität, Hybridität und Vielfalt öffnen. Vor diesem Hintergrund zeichnet sich seit circa 30 Jahren in Europa eine Bewegung ab, die sich als Europäisierung von Museen beschreiben lässt: Verschiedene Museen, insbesondere aber historisch ausgerichtete Nationalmuseen, setzen sich zum Ziel, nicht mehr nur nationale Geschichte zu zeigen, sondern sich auf Europa und europäische Geschichte zu öffnen. Sie tragen »Europa« oder »europäisch« im Titel, wollen nationale Geschichte in ihren europäischen Bezügen zeigen oder sich ganz vom Bezugsrahmen der Nation lösen. Auf diese Weise entstehen Museen zwischen Nation und Europa: Nationalmuseen, die zwischen den beiden Polen Nation und Europa schwanken.

Um dieses Dazwischen analytisch beschreiben zu können, führe ich in diesem ersten Teil entlang der Begriffskette Museum – Medien – museale Historiografie – Nation – Europa die theoretischen Konzepte ein, in denen sich die Studie verortet. Darauf aufbauend entwickle ich das Konzept der Europamedien. Am Ende dieses ersten Teils stelle ich das methodische Vorgehen der Studie vor.

10 Für einen Überblick über die Entstehung und Entwicklung von Nationalmuseen in einzelnen europäischen Nationen von 1750 bis 2010 vgl. Aronsson/Elgenius 2015.

Den zweiten Teil bilden drei Fallstudien, die erproben, was der Begriff der Europamedien für die Museumsanalyse leisten kann. Ziel dabei ist es, mit den vorher erarbeiteten theoretischen Werkzeugen zu beschreiben, wie aktuelle europäisierte Nationalmuseen Europa entwerfen.

2.1 Konstruktivistische Museumstheorie: Museen als Orte der Bedeutungserzeugung

New Museology

Museen sind vieles: Lernorte, Musentempel, Erlebnisparks, Touristenfallen, Rumpelkammern, verstaubte Sammlungen, Orte politischer Machtdemonstration, Ziele langweiliger Schulexkursionen, Hüter materieller Schätze. In dieser Studie interessiert das Museum jedoch insbesondere als Ort der Bedeutungserzeugung und der Wissensgenerierung. Dabei liegt der Studie ein konstruktivistisches Museumsverständnis zugrunde. Ich gehe davon aus, dass Museen Realität nicht abbilden, sondern aktiv an der Hervorbringung dessen mitarbeiten, was sie ausstellen. Dieses Verständnis von Museen als zentrale kulturelle Instanzen der Bedeutungsgenerierung setzt sich in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Museen ausgehend vom angloamerikanischen Raum seit den 1980er Jahren durch. In der Fachliteratur wird es seit Beginn der 1990er Jahre unter dem Stichwort *New Museology* gefasst (vgl. Heesen 2012: 156f.; Witcomb/Message 2015: xxxvii). Diese neue Museologie meint keine einheitliche Schule, sondern eher eine gemeinsame Fragerichtung. Im Gegensatz zur sogenannten *Old Museology*, die sich mit praktischen Fragen der Museumsarbeit, also mit Fragen der Museumsverwaltung, der Konservierung, der Selektion, der Präsentation, der Kommunikation und der Finanzierung befasst (vgl. Waidacher 1999), versteht die *New Museology* seit Beginn der 1990er Jahre Museen in einem breiteren geisteswissenschaftlichen Rahmen nicht mehr primär als statische, zu verwaltende Institutionen, sondern als Orte der Generierung von Bedeutungen. Museen stehen demnach nicht in einem Abbildungsverhältnis zu einer außerhalb existierenden Realität, sondern sie konstruieren Wirklichkeit. »[...] [E]very acquisition (and indeed disposal), every juxtaposition or arrangement of an object or work of art, together with other objects or works of art, within the context of a temporary exhibition or museum display means placing a certain construction upon history [...]«, schreibt der Kunsthistoriker Peter Vergo (1989: 2f.) in der Einleitung zum programmatischen Sammelband *The New Museology*, der die vielfältigen neuen Ansätze der Museumsforschung erstmals benennt. Was Vergo für Kunstmuseen feststellt, gilt auch für andere Museen: Sie entwerfen Bilder der Welt, die keine Abbilder sind. Die Museumswissenschaftlerin Barbara Kirshenblatt-Gimblett

(2004: 187) nennt Museen deshalb eine »spezifische Weise der Welterzeugung«. Historische, soziale, kulturelle und politische Phänomene werden im Museum nicht repräsentiert, sondern konstruiert. Indem Museumsschaffende auswählen, was wert ist, im Museum bewahrt und ausgestellt zu werden, indem sie entscheiden, wie, das heißt mit welchen medialen und ästhetischen Mitteln die Objekte der Ausstellung präsentiert werden, entwirft das Museum einen bestimmten Blick auf die Welt, der niemals neutral sein kann. Die Historikerin Susan A. Crane (2000b: 10) spricht in diesem Zusammenhang von einer »edited past«, die im Museum ausgestellt wird. In diesen Bearbeitungs- und Konstruktionsprozessen sind Museen abhängig von den sozialen, historischen, politischen und kulturellen Kontexten, in denen sie entstehen und existieren. Gleichzeitig wirken sie auf diese Kontexte zurück und prägen sie mit (vgl. Baur 2009: 27).

Museen als Effekt des Realen

Von der *New Museology* inspirierte Arbeiten fragen kritisch danach, wie Museen Bedeutungen produzieren und welche unausgesprochenen Annahmen dabei zum Tragen kommen. Damit zielen sie darauf ab, zu dekonstruieren, was die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Mieke Bal (2011: 530) als »realist discourse« des Museums beschreibt. Museen kennzeichnet demnach ein »Effekt des Realen«: »ein [...] Effekt, bei dem die Bedeutung ›realistisch‹ die Oberhand gewinnt über die spezifischen Bedeutungen« (Bal 2006: 76). Durch die Sammlung und Ausstellung materieller Dinge sagen Museen unabhängig von ihren thematischen Ausrichtungen vor jeder inhaltlichen Bedeutung zunächst: Das ist real. Was Museen zeigen, wirkt real im Sinne von nicht konstruiert und echt, denn sie scheinen nur zu zeigen, was da ist. Dieser »realist discourse« überdeckt nach Bal die Konstruiertheit musealer Ausstellungen und verschleiert, dass Museen keine Tatsachen präsentieren, sondern Bedeutungen erst im Ausstellungsakt selbst erzeugen.¹¹ Die Kuratorin und Museumstheoretikerin Gaby Porter (2004: 106) bringt diesen Gedanken auf den Punkt:

Museums claim to show the past as it really was – to re-present history. In this simple claim, the medium of the museum and the process of making collections and displays are rendered invisible in a relationship of authenticity and truth. Many museum workers believe that the ›real thing‹ they are dealing with carries intrinsic, essential and universal truths – material facts.

11 Die Kuratorin und Museumstheoretikerin Gaby Porter (2004: 106) bezeichnet das als »realist text«.

Die sogenannten echten und authentischen Dinge des Museums machen demnach seinen realistischen Diskurs aus, da sie als materielle Beweise dessen fungieren, was das Museum sagt (siehe Kapitel 2.3). Die Bedeutung der ausgestellten Dinge liegt nach den Ansätzen der *New Museology* jedoch nicht in den Dingen selbst, sondern wird im Akt des Sammelns und Ausstellens erst erzeugt.

In the acquisition of material, [...] let alone in putting that material on public display or making it publicly accessible, museums make certain choices determined by judgments as to value, significance or monetary worth, judgments which [...] are also rooted in our education, our upbringing, our prejudices. (Vergo 1989: 2)

Sammeln und Ausstellen sind in dieser Lesart keine neutralen Praktiken, sondern immer auch Äußerungen über Werturteile und Vorannahmen der Ausstellungsmachenden, die im Ausstellungsprozess selbst meist verschleiert werden (vgl. Witcomb/Message 2015: xxxvii).

Museen als Diskurse

Um diesen musealen »Effekt des Realen« problematisieren zu können, haben sich innerhalb der *New Museology* Ansätze durchgesetzt, die Museen in Rückgriff auf die Arbeiten Michel Foucaults als Diskurse untersuchen (vgl. Hooper-Greenhill 1992; Bal 2006; Bennett 1995, 2011).¹² Auch wenn ich in dieser Analyse Museen primär als Medien untersuche und nicht explizit mit dem Diskursbegriff arbeite, baut mein Verständnis von Museen auf diesen Arbeiten zu Museen als Diskursen auf, weshalb ich zwei zentrale Gedanken hier kurz vorstelle.

Den Begriff »Diskurs« hat Foucault zwar nie eindeutig definiert, und er läuft Gefahr, zu einem »wenig reflektierten Passepartout« (Landwehr 2009: 15) zu avancieren, aber für die vorliegende Studie kann der Begriff zweierlei leisten: Museen als Diskurse im Foucaultschen Verständnis zu denken, lenkt erstens den Blick auf das oben skizzierte konstruktivistische Verständnis von Museen. In *Archäologie des Wissens* (orig.: *L'archéologie du savoir*, 1969) schreibt Foucault (2005: 74), Diskurse seien »als Praktiken zu behandeln, die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen«. Er untersucht, durch welche Konstitutionsregeln Diskurse Wissen hervorbringen und strukturieren. Diskurse

¹² Mieke Bal bezeichnet Museen explizit als Diskurse, verweist dabei aber nicht auf Foucault. Ihre Verwendung des Begriffs legt jedoch nahe, dass sie mit seinem Diskursbegriff arbeitet (vgl. Bal 2006: 35). Eilean Hooper-Greenhill (1992) und Tony Bennett (2005, 2011) stellen sich explizit in Foucaultsche Tradition und analysieren Museen als Diskurse. Einen Überblick über die Rezeption Foucaults in den *Museum Studies* bietet Hetherington 2015.

können demnach vereinfacht verstanden werden als sämtliche Praktiken zur Produktion und Strukturierung von Wissen über einen bestimmten Gegenstand, im Fall der vorliegenden Untersuchung über Europa und europäische Geschichte. Wenn ich die hier untersuchten Museen als Diskurse bezeichne, möchte ich damit auch betonen, dass im Mittelpunkt der Studie nicht Geschichte und Europa steht, sondern museale Diskurse über Geschichte und Europa: Mein Interesse gilt nicht der Frage, ob das, was die Museen ausstellen, wahr ist oder tatsächlich so stattgefunden hat. Genauso wenig möchte ich die in den untersuchten Museen ausgestellten Narrative und Bilder Europas in Hinblick auf eine etwaige richtigere Darstellung Europas korrigieren. Stattdessen untersuche ich, wie Museen Geschichte und Europa erst hervorbringen (siehe Kapitel 2.6).

Museen als Diskurse zu lesen und zu analysieren, lenkt zweitens den Blick auf ein machtkritisches Verständnis von Museen: Die museale Wissensproduktion ist, wie verschiedene Theoretiker_innen in Anlehnung an die Arbeiten Michel Foucaults zeigen, immer durch Machtbeziehungen strukturiert, die bestimmen, was als museumswürdiges Wissen gilt und was nicht (vgl. Lidchi 1997; Hooper-Greenhill 1992; Bennett 1995, 2011; Bal 2006, Duncan 1995).¹³ Das Verhältnis zwischen Diskurs und Macht arbeitet Foucault in seinen späteren Werken, vor allem in *Die Ordnung des Diskurses* (2007, orig.: *L'ordre du discours*, 1971) und *Der Wille zum Wissen* (2003, orig.: *La volonté de savoir*, 1976) heraus. Dabei zeigt er, dass Diskurse in einer Gesellschaft nicht unkontrolliert und frei entstehen, sondern dass Machtbeziehungen bestimmen, was in einer Gesellschaft zu einem spezifischen Zeitpunkt als Wissen gilt, und was nicht. Wichtig ist dabei, dass es nach Foucault nicht eine zentrale Macht gibt, die den Diskurs kontrolliert. Stattdessen zeichnen sich Diskurse durch eine Pluralität von Machtstrukturen aus und eine Vielzahl von Akteur_innen kämpft darum, den Diskurs zu beherrschen (vgl. Foucault 2007: 11). Diese Aushandlungskämpfe stützen sich nach Foucault (Foucault 2007: 13) auf ein »Netz von Institutionen«, wie zum Beispiel Wissenschaftsdisziplinen,

13 So konzipieren Eilean Hooper-Greenhill (1992), Carol Duncan (1995) und Tony Bennett (2011) den Gang durch das Museum als machtvoll staatsbürgerliches Ritual, das seit der Aufklärung der Einübung bestimmter Verhaltensregeln, der Disziplinierung von Körpern und der Hervorbringung von Staatsbürgern diene. Dabei richteten sich die neuen öffentlichen Museen seit der Französischen Revolution ausschließlich an Männer, – Frauen, Arbeiter_innen und Immigrant_innen waren als Publikum ausgeschlossen (Bennett 2011: 263). Andere Autor_innen, zum Beispiel Joachim Baur (2009: 33f.) oder Thomas Thiemeyer (2010: 118ff.), kritisieren diesen Ansatz als zu mechanistisch gedacht: Besucher_innen seien keine passiven Empfänger_innen von Bedeutungen, sondern diese entstehe erst durch ein komplexes Wechselspiel zwischen Ausstellung und Rezipient_innen im Kopf der Besucher_innen. Museen seien demnach eher als Arenen von Bedeutungsaushandlungen zu verstehen.

Bibliotheken, Verlage, Laboratorien und andere (vgl. Foucault 2007: 15) Diese Liste lässt sich um Museen ergänzen, die ebenfalls mächtige Institutionen der Wissensproduktion sind: »They are historical, social and political events. [...] [T]he practices of collecting and exhibiting are powerful activities [...]« (Lidchi 1997: 185).

Museen als Diskurse lassen sich folglich als machtdurchwirkte, machtreproduzierende und normalisierende Praktiken der Hervorbringung, Ordnung und Verbreitung von Wissen beschreiben, die in spezifischen historischen, politischen und institutionellen Strukturen verankert sind.¹⁴ Diesen Strukturen geht jeweils der erste Schritt der Fallanalysen nach, der die Entstehungsgeschichten und -kontexte der einzelnen Museen rekonstruiert. In einem zweiten Schritt untersuche ich, angelehnt an die hier dargestellte diskursanalytische Haltung, welche Bedeutungen die Dauerausstellungen der Museen selbst produzieren (siehe Kapitel 2.7).

Museen als Sprechakte

Neben dem dargelegten Verständnis von Museen als Diskursen baut die vorliegende Studie auf dem Konzept von Museen als Sprechakten auf. Dieses entwickelt Mieke Bal in ihrem 1996 erschienenen Buch *Double Exposures*, um zu zeigen, dass Museen (und alle Akte des Zeigens) immer von einer bestimmten gesellschaftlichen und historischen Position aus sprechen. In Bezug auf den Philosophen John L. Austins konzipiert sie Gesten des Zeigens und des Ausstellens (*gestures of exposure*) als Sprechakte, an denen drei Positionen beteiligt sind: »In expositions a ›first person‹, the exposor, tells a ›second person‹, the visitor, about a ›third person‹, the object on display, who does not participate in the conversation« (Bal 1996: 3f.). Die von Bal identifizierte erste Person im Akt des Ausstellens ist ihr zufolge eine kulturelle Autorität, die jedoch in der Ausstellung selbst nicht sichtbar ist – »das unsichtbare ›Ich‹ des Texts« (Bal 2006: 77) – und deshalb in der Analyse freigelegt werden muss. Dabei betont sie, dass die erste Person des

14 Gleichzeitig bieten Museen jedoch genau wegen ihrer Einbettung in gesellschaftliche Machtstrukturen Gelegenheit, hegemoniale Diskurse zu stören und marginalisierten gesellschaftlichen Gruppen zu Anerkennung zu verhelfen. Viele Museumsneugründungen aus den 1980er und 1990er Jahren spiegeln weltweit den Anspruch wieder, bis dahin in Museen diskriminierte Gruppen, wie zum Beispiel indigene Bevölkerungen in ehemaligen Kolonialstaaten, einzubeziehen. Als Beispiele hierfür nennen Witcomb und Message (2015: xxxvii) das National Museum of Australia in Canberra, das Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa in Wellington sowie das National Museum of the American Indian in Washington.

Sprechakts nicht mit den Kurator_innen identisch ist und nicht mit der Intention des Einzelnen gleichgesetzt werden darf (vgl. Bal 2006: 39, 77).

Diese erste Person sagt einer zweiten Person, den Besucher_innen, in der Ausstellungsgeste etwas über eine dritte Person, das anwesende, aber stumme Objekt (vgl. Bal 2006: 36). Da das ausgestellte Objekt selbst stumm ist, tritt es zurück und macht Platz für die Aussage über es. Es dient als materieller Beweis für den vorgeblich »realistischen Diskurs« des Museums (vgl. Bal 2006: 36, 2011: 531; Porter 2004: 106). Da auch die erste Person des musealen Sprechakts in der Ausstellungssituation selbst meist nicht anwesend ist und sich nicht sichtbar macht, wirkt die Ausstellungsgeste rein konstativ (vgl. Bal 2011: 530). Sie scheint lediglich etwas außerhalb Existierendes festzustellen. »Die expositorische Geste des Museums ist unmissverständlich: es dokumentiert, es authentifiziert, es konstatiert diese eine unumstößliche Wahrheit, und lässt dabei keine alternativen Lektüren zu«, fasst die Kultur- und Medienwissenschaftlerin Sonja Neef (2008: 240) diesen zentralen Gedanken Bals zusammen.

Auch die Ausstellungsgesten der hier untersuchten Museen sind unmissverständlich konstativ: Sie zeigen, wie etwas war und ist – nationale Geschichte in ihren europäischen Verflechtungen, Bezügen und Dimensionen. Dabei konstruieren sie jedoch auch ein bestimmtes limitiertes, selektives, situiertes Bild dieser Geschichte, das abhängig ist von den Urteilen der ersten Person des musealen Sprechaktes. Deshalb sagen diese Museen nicht nur etwas über die Nation und nationale Geschichte, Europa und europäische Geschichte, sondern auch über diejenige Person, die ausstellt – die erste Person des musealen Sprechakts. Museale Historiografie zwischen den beiden Polen Nation und Europa wird damit zu einer doppelten Exposition (*double exposure*) im Sinn Mieke Bals (1996): Zur Schau gestellt wird nicht nur das Objekt (die dritte Person), sondern auch das Subjekt (die erste Person) des Sprechakts. »Exposition is always also an argument. Therefore, in publicizing these views the subject [...] exposes himself as much as the object; this makes the exposition an exposure of the self« (Bal 1996: 2). Dabei ist noch einmal daran zu erinnern, dass »Person« nicht ein Individuum meint, sondern die Position, von der aus die Ausstellung spricht. Ein Ziel meiner Studie ist es deshalb, diese verschiedenen Schichten der Ausstellungsgesten freizulegen: Wer spricht, wer ist also die unsichtbare erste Person? Was wird wie ausgestellt (zweite Person), für wen (dritte Person)? Welche Annahmen und Urteile liegen den konstruierten Narrativen zugrunde? Und was sagt das über den aktuellen Umgang mit dem Spannungsfeld zwischen nationaler und europäischer Geschichte in den untersuchten Ländern?

Feministische und postkoloniale Museumskritik: Verantwortlicher Blick

Eine dritte Perspektive, die für das hier zugrundeliegende Museumsverständnis zentral ist, lässt sich unter dem Begriff der feministischen und postkolonialen Museumskritik fassen.¹⁵ Diese Perspektive schließt an das Konzept von Museen als Sprechakte an, indem sie die Positionierung der ersten Person des musealen Sprechakts innerhalb sozio-historischer Machtkonstellationen herausarbeitet. Der konstruierte und selektive Charakter der musealen Bedeutungsproduktion wird, wie einleitend beschrieben, in Museen und Ausstellungen selbst selten reflektiert (vgl. Bal 2006: 116; Kazeem et al. 2009: 181f.; Porter 2004: 106). So erfahren Museumsbesucher_innen in den seltensten Fällen, wer in den Ausstellungen spricht, mit welchen Zielen und von welcher Position aus. Museen kennzeichnet im Gegenteil ein »realistischer Diskurs« (Bal 2011: 530f.; 2006: 83), der seine eigene Gemachtheit verschleiert und nur zu zeigen scheint, was tatsächlich da ist. Der Museumswissenschaftlerin Sharon Macdonald (2000: 132) zufolge seien Museen deshalb so geeignet für diesen »realistischen Diskurs«, weil sie daran mitarbeiteten, »eine ›wissenschaftliche‹, ›objektive‹ Weise des Sehens zu begründen, einen Blick, der seine eigene Fixiertheit ›vergessen‹ konnte«.

»Fixiertheit« meint, was die Wissenschaftshistorikerin und Biologin Donna Haraway und im Anschluss daran die feministische Standpunktepistemologie als Situietheit (*situatedness*) bezeichnet (vgl. Haraway 1988; Singer 2008, siehe Kapitel 2.7): Wie jede Wissensproduktion ist auch die im Museum arrangierte Blickbeziehung historisch, politisch, kulturell, sozial situiert. Das bedeutet, dass Museen nicht von nirgendwo aus sprechen, obwohl sie durch den objektiven Blick und den realistischen Diskurs meist genau diesen »god trick« (Haraway 1988: 581) glauben machen. Museale Arrangements scheinen aufgrund der Verdinglichung von Ideen und Konzepten in sogenannten echten und authentischen Dingen neutral zu zeigen, was ist. Dabei ist, wie vor allem feministische und

15 Ich spreche hier von »Perspektive« und nicht von einem theoretischen Ansatz, weil es eine Vielzahl feministisch und postkolonial orientierter Museumstheorien gibt. Als Perspektive eint sie jedoch die hier vorgestellte Frage nach der Situiierung und Selektivität des musealen Sprechakts. Die Vorsilbe »Post-« bedeutet dabei nicht, dass der Kolonialismus und koloniale Machtbeziehungen vorüber und abgeschlossen wären. Es geht postkolonialen Theorien nicht darum, Kolonialismus als vergangene historische Erfahrung zu analysieren, sondern die noch immer bestehende Präsenz kolonialer Strukturen und Hegemonien zu kritisieren. In diesem Sinn beschreiben Sandra Ponzanesi und Bolette B. Blaagaard (2012: 4) das postkoloniale Europa wie folgt: »To read Europe as a postcolonial place does not imply that Europe's imperial past is over, but on the contrary that Europe's idea of self, and of its polity, is still struggling with the continuing hold of colonialist and imperialist attitudes« (vgl. auch Dietrich 2000: 50; El-Tayeb 2015, 2016).

postkoloniale Museumstheoretiker_innen seit den 1970er Jahren vom angloamerikanischen Sprachraum ausgehend gezeigt haben, das Sprechen von einer neutralen Position aus ein Mythos (vgl. Haraway 1989; Simpson 1996; Hauer et al. 1997; Porter 1991, 2004; Clark Smith 1994; Muttenthaler/Wonisch 2002a, 2006, 2010; Kazeem et al. 2009; Thomas 2010; El-Tayeb 2015: 302ff.; Pippel 2013): Museumsverantwortliche wählen aus und bewerten nach zumeist unbewussten Strukturkategorien, was als museumswürdiges Wissen gilt und was nicht, doch legen sie die Kategorien dieser Selektion und Konstruktion selten offen. Die Kritik am »god trick« des Sprechens von nirgendwo, von einer unmarkierten und nichtpositionierten Perspektive mündet in der feministischen und postkolonialen Museumstheorie in der Forderung nach einem »verantwortlichen Blick«: einem Blick, der die Verantwortung für die Situiertheit, Limitiertheit und Selektivität der musealen Wissensproduktion übernimmt, indem er die Strukturkategorien offenlegt, die zu dieser Positionierung geführt haben (vgl. Muttenthaler/Wonisch 2002a: 106, 2007: 15).¹⁶

Das Konzept des »verantwortlichen Blicks« entwickelt die Kunsthistorikerin Irit Rogoff (1993) nicht explizit für Museen, sondern für das Sehen allgemein. Der »verantwortliche Blick« ist einer, der erkennt, dass Sehen niemals neutral ist, sondern Machtbeziehungen impliziert, die darüber bestimmen, wer sehen kann, wer gesehen wird und wer unsichtbar bleibt. Um einen verantwortlichen Blick einzulösen, ist es notwendig, die Betrachter_innenpositionierung zu reflektieren, also sowohl die Positionierung des betrachtenden Subjekts, als auch des betrachteten Objekts (vgl. Rogoff 1993: 42). Diese Positionierung ergibt sich aus verschiedenen miteinander verschränkten Strukturkategorien wie zum Beispiel *Gender*, *Race*, *Alter*, *Religion*, *Class*, deren Thematisierung und Offenlegung dazu führen, dass »[...] nicht länger ein universaler Standort angenommen werden [kann, Anmerkung: S.C.], der für ein nicht existierendes ›wir‹ spricht« (Rogoff 1993: 45).

Die Analyse der Wirksamkeit und Gewalt dieser Strukturkategorien mündet in der feministischen und postkolonialen Museumskritik in der Forderung nach selbstbestimmten Repräsentationen, sowie nach der Offenlegung der

16 Postkoloniale Museologien thematisieren zudem, wie eng Museen mit Kolonialismus und kolonialen Blickgewohnheiten verwoben sind und fordern, dass diejenigen, die bisher als die anzuschauenden Anderen gesammelt wurden, selbstbestimmt repräsentiert werden. Außerdem führt die postkoloniale Beschäftigung mit Museen dazu, dass europäische Museen sich vermehrt mit Rückgabeforderungen von Objekten auseinandersetzen, die im Zuge des Kolonialismus als Zeichen von Macht und Deutungshoheit gesammelt wurden (vgl. Thomas 2010: 5). Verschiedene Initiativen, wie »#decolonizethemuseum« (Tropenmuseum Amsterdam 2015/2016), »#Decolonizethisplace« (American Museum of Natural History 2016) oder »#thepastisnow« (Birmingham Museum and Art Gallery 2017/2018) führen dies beispielhaft vor Augen.

Konstruktionsmechanismen von Ausstellungen (vgl. Rogoff 1993: 14ff.; Hauer et al. 1997: 17ff.). Dabei finden – mit Berufung auf die vergleichsweise kurze und dadurch vermeintlich »harmlose« deutsche Kolonialgeschichte – im Gegensatz zu feministischen Ansätzen postkoloniale Theorien bisher kaum Eingang in deutschsprachige Museumsdebatten (vgl. Muttenthaler/Wonisch 2006: 15ff.).¹⁷ In Frankreich ist das anders: Dort verfolgt das 2006 eröffnete Musée du Quai Branly das Ziel, außereuropäische Kulturen in das Zentrum der Hauptstadt zu integrieren, wird jedoch aufgrund seiner exotisierenden Strategien eher kritisch analysiert (vgl. Sternfeld 2009).¹⁸ Ein wichtiger Punkt feministischer und postkolonialer Museumskritik besteht nämlich darin, nicht einfach nur die Addition bisher marginalisierter Gruppen in bestehende Sammlungen und Ausstellungen zu fordern oder Differenzen an sich zu hinterfragen. Es geht nicht darum, von Museen zu verlangen, keine Ein- und Ausschlüsse mehr zu produzieren. Stattdessen ist das Anliegen feministischer und postkolonialer Museumskritik, die Konstruktionsmechanismen und Strukturkategorien musealer Ausstellungen selbst zu problematisieren und die erste Person des musealen Sprechakts offenzulegen, also zu fragen, wer was weshalb wie für die Präsentation ausgewählt hat und wie es ausgestellt wird. Denn das simple Hinzufügen, wie es zum Beispiel seit den 1970er Jahren in mehreren deutschen Museen in sogenannten »Frauenecken« passiert ist, oder das Auslagern der Repräsentation bisher ausgeschlossener Gruppen oder Themen in zeitlich begrenzte Sonderausstellungen

17 Eine Ausnahme bilden aktuelle Debatten um das Humboldt-Forum in Berlin, das zukünftig die außereuropäischen Sammlungen des Ethnologischen Museums und des Museums für Asiatische Kunst beherbergen soll (vgl. Bose 2016: 51ff.). Allmählich zeichnet sich in diesen Debatten eine Öffnung zu postkolonialen Theorien ab, die unter dem Begriff des »shared heritage« verhandelt wird. Dieser bezeichnet einen Paradigmenwechsel in den *Museum Studies*, der die Herkunft europäischer Sammlungen und damit oftmals Kolonialgeschichten thematisiert (vgl. Fischer 2016). In Frankreich werden die 2007 eröffnete CNHI und das 2006 eingeweihte Musée du Quai Branly aus dieser theoretischen Richtung untersucht (vgl. Sternfeld 2009; Neef 2013). In Polen ist mir ein feministisches Projekt zu Museen bekannt (vgl. Metropolitanka o. J.), eine postkoloniale Auseinandersetzung fehlt bisher. Diese müsste die spezifische Situation Polens berücksichtigen, das kein Kolonialreich war, sondern vielmehr selbst derzeit als Kolonie in den Fokus der Forschung rückt (vgl. Cavanagh 2004).

18 Neben dem Musée du Quai Branly wird auch die 2007 eröffnete Cité nationale de l'histoire de l'immigration (CNHI) in dieser Richtung auf die Konstruktion eines nichteuropäischen »Anderen« untersucht (vgl. Sternfeld 2009; Neef 2013). Nadine Pippel (2013) untersucht beide Museen auf ihre jeweiligen Konzeptionen französischer nationaler Identität. Postkoloniale Museologie bedeutet in Frankreich jedoch nicht nur die Frage nach dem Umgang mit der kolonialen Vergangenheit und dem materiellen Erbe des Kolonialismus in französischen Museen, sondern auch die Untersuchung von Museen in den ehemaligen französischen Kolonien (vgl. Bodenstein 2011: 303f.; Oulebsir 2004; Wright 1996).

kann für Museen eine Entlastungsfunktion haben: Kritische Theorien werden so in den Mainstream hineingeholt, bestehende Machtbeziehungen und strukturelle Benachteiligungen jedoch nicht reflektiert oder aufgedeckt (vgl. Muttenthaler/Wonisch 2006: 20; Kazeem et al. 2009: 174).¹⁹ Statt einer simplen Addition fordert das Konzept des verantwortlichen Blicks, Museen und Ausstellungen als Orte der Auseinandersetzung zu verstehen, wo Geschichtsnarrative und Identitätskonzepte nicht feststehen, sondern immer wieder neu verhandelt werden können (vgl. Muttenthaler/Wonisch 2006: 24).

Für das Thema dieser Studie bedeutet das zweierlei: Einerseits etablieren die untersuchten Museen in ihren Dauerausstellungen von einer bestimmten Subjektpositionierung (der ersten Person des Sprechakts) Blickbeziehungen auf ein bestimmtes Objekt (hier: Europa und europäische Geschichten). Um einen verantwortlichen Blick einzulösen, sollten sowohl das ausstellende Subjekt als auch das ausgestellte Objekt nicht als neutral gegebene Tatsachen gesehen werden, sondern ihre spezifischen, auf Strukturkategorien aufbauenden Positionierungen sichtbar gemacht werden: Wer spricht? Von welcher historischen, politischen Position aus? Worüber? Und wie ist das, worüber gesprochen wird, zum Beispiel durch die Kategorien *Gender*, *Race*, *Class* strukturiert? Wie beeinflussen also beispielsweise Vorstellungen von Geschlecht aktuelle museale Verhandlungen Europas und europäischer Geschichte? Mit diesen Fragen versuche ich einerseits, einen verantwortlichen Blick auf das Analyseobjekt Museen einzuüben. Andererseits hat die Forderung nach einem verantwortlichen Blick noch eine weitere Ebene: mich als die Museen und die darin ausgestellten Geschichten betrachtendes Subjekt. Um Verantwortung für meine eigene Wissensproduktion zu übernehmen, ist es notwendig, auch mich selbst zu situieren. Das tue ich einerseits mit der theoretischen Verortung im ersten Teil dieser Studie und andererseits in Kapitel 2.7 zum methodischen Vorgehen.

Strukturkategorien *Gender*, *Race*, *Class*, *Religion* und das Museum

Wie bisher dargelegt, sind Ein- und Ausschlüsse für das Museum konstitutiv und unumgebar: Indem es etwas zeigt, schließt es anderes aus, das nicht gezeigt wird. Die Selektivität des musealen Sprechakts baut dabei, wie insbesondere Untersuchungen zu Museen aus feministischer und postkolonialer Perspektive

¹⁹ Als Beispiel hierfür kann die Wechselausstellung des DHM »Deutscher Kolonialismus. Fragmente seiner Geschichte und Gegenwart« (14. Oktober 2016 – 14. Mai 2017) gelten. Mit ihr thematisierte das DHM erstmals öffentlichkeitswirksam die deutsche Kolonialgeschichte, während dessen hochproblematische Darstellung in der Dauerausstellung unverändert blieb (vgl. Kolonialismus im Kasten o.J., Czerney 2015a).

gezeigt haben, seit der Entstehung des modernen Museums im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert auf verschiedenen miteinander verwobenen Strukturkategorien auf (vgl. Haraway 1989; Hauer et al. 1997; Porter 1991, 2004; Muttenthaler/Wonisch 2002a, 2006, 2010; Clark Smith 1994; Kazeem et al. 2009; Thomas 2010; Pippel 2013; El-Tayeb 2015: 302ff.). Diese Kategorien wie *Gender*, *Race*, *Class* oder Religion führen dazu, dass marginalisierte gesellschaftliche Gruppen, wie zum Beispiel Migrant_innen, Frauen, People of Color oder Arbeiter_innen, in Museen oftmals nicht vorkommen oder beispielsweise auf sogenannten Völker-schauen in Völkerkundemuseen als »Andere« markiert,²⁰ exotisiert und herabgesetzt wurden (vgl. Muttenthaler/Wonisch 2006: 13f.).

Der Begriff »Strukturkategorie« beschreibt sozial und kulturell konstruierte Kategorien, die Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen Menschen(gruppen) hervorbringen und damit Gesellschaften, ungleiche Ressourcenverteilung und Zusammenleben strukturieren: Wer als Mehrheit und wer als Minderheit angesehen wird, wer Chancen auf dem Arbeitsmarkt bekommt, wer öffentlich repräsentiert wird und gesellschaftliche Anerkennung erfährt (vgl. Smykalla 2006: 5f.; Villa 2006: 28f.).²¹ In Bezug auf diese Studie meint »Strukturkategorie« Kategorien, die die museal produzierten Bilder und Narrative Europas und europäischer Geschichte strukturieren, regulieren und organisieren. Sie bestimmen, wer als Teil des museal inszenierten Europas angesehen wird, und wer nicht. In der wissenschaftlichen Beschäftigung mit strukturellen Ungleichheiten und Diskriminierungen haben sich ausgehend vom US-amerikanischen Diskurs die drei Kategorien *Gender*, *Race* und *Class* als klassische Kategorien herausgebildet. Manche Studien ergänzen vierte oder fünfte Kategorien wie Sexualität oder Alter (vgl. Muttenthaler/Wonisch 2006: 25).²²

20 »Eigen«, »Selbst« und »Andere_r« setzte ich bei erstmaliger Nennung in Anführungszeichen, um den Konstruktionscharakter dieser Konzepte zu betonen. Es gibt nach dem konstruktivistischen Verständnis, das dieser Studie zugrunde liegt, keine feststehenden Kulturen, Geschichten, Identitäten, sondern diese werden in medialen Prozessen konstruiert. Um den Text lesbarer zu gestalten, verzichte ich bei Wiederholungen der Begriffe auf die Anführungszeichen. Sie sind aber weiterhin mitzudenken.

21 In der wissenschaftlichen Beschäftigung mit strukturellen Ungleichheiten hat sich der Begriff »Strukturkategorien« durchgesetzt, um zu beschreiben wie verschiedene, miteinander verwobene Kategorien (zum Beispiel *Gender*, *Race*, *Class*) Gesellschaften strukturieren (vgl. Smykalla 2006: 5f.). Es finden sich jedoch auch andere Begriffe, die das gleiche Phänomen beschreiben. So spricht Stefan Lorenz (2008: 31) von »codes of differences« und Regina Muttenthaler und Roswitha Wonisch (2006: 25) von »Differenz-« oder »Identitätskategorien«.

22 Andere Wissenschaftler_innen schlagen 13 verschiedene Strukturkategorien vor, um möglichst viele marginalisierte Gruppen berücksichtigen zu können. Zu viele Kategorien bergen jedoch die Gefahr, in der Analyse keine verallgemeinerbaren Aussagen mehr treffen zu können

Um zu untersuchen, wie Museen als Sprechakte Bedeutungen produzieren, ist es sinnvoll, Struktur- oder Differenzkategorien auch als Analysekat­egorien fruchtbar zu machen (vgl. Scott 1986: 1074; Smykalla 2006: 6). Als Analysekat­egorien für die Museumsanalyse helfen *Gender*, *Race*, *Class* und Religion zu ver­stehen, wie Museen Ein- und Ausschlüsse entlang dieser Kategorien produzieren, und wie das museal hervorgebrachte Wissen durch diese Kategorien strukturiert ist. Ziel dieser Studie ist es zu untersuchen, wie Nationalmuseen Europa und euro­päische Geschichten konstruieren und welche Kategorien dabei wichtig sind. Ich konzentriere mich deshalb zunächst auf die Kategorie Europa/europäisch und verschränke sie mit den Analysekat­egorien *Gender*, *Race*, *Class* und Religion, da diese vier Kategorien für die Konstruktion von Nationen und nationalen Geschich­ten essentiell waren und sind (vgl. Berger/Lorenz 2008; siehe Kapitel 2.5).²³ Für meine Studie ergeben sich daraus die folgenden Fragen: Welche dieser Struktur­kategorien sind in Nationalmuseen wirksam, die nicht mehr nur die Nation und nationale Geschichten zeigen wollen, sondern sich Europa und europäischen Geschichten zuwenden? Wie sind Narrative europäischer Geschichten zum Bei­spiel gegendert, das heißt geschlechtlich codiert? Welche Ideen von Männlich­keit und Weiblichkeit produzieren sie? Wie sind diese Ideen mit Vorstellungen von *Race*, Religion oder *Class* verknüpft? Führt das Übertreten des nationalen Referenzrahmens zur Hinterfragung bisher dominanter Strukturkategorien? Und welche anderen Kategorien des Ein- und Ausschlusses sind neben *Gender*, *Race*, *Class* und Religion für die Konstruktion Europas in Nationalmuseen wichtig?

Im Gegensatz zu *Sex*, was das biologische Geschlecht meint, beschreibt *Gender* ausgehend von feministischen Bewegungen seit den 1980er Jahren in angloamerikanischen akademischen Diskussionen das soziokulturelle Geschlecht. Seit dem Ende der 1980er Jahre erreichte der Begriff auch den deutschsprachigen Raum (vgl. Stephan/Braun 2006: 4). Mit *Gender* meine ich die Konstruktion von Geschlecht im Kontext sozialer Machtverhältnisse (vgl. Scott 1986: 1074). Ich gehe davon aus, dass Geschlecht nicht natürlicherweise gegeben ist, sondern sozial und kulturell hergestellt wird (vgl. Braun/Stephan 2006: 3; Wende 2002: 141). Da der deutsche Begriff »Geschlecht« oft an die essentialistische Vorstellung eines biologischen Geschlechts gekoppelt ist, verwende ich den englischen Begriff

(vgl. Muttenthaler/Wonisch 2006: 25).

23 Die Relevanz der klassischen Trias *Gender*, *Race* und *Class* für heutige Museen haben zudem die beiden Museumswissenschaftlerinnen Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch (2006) herausgestellt. Die drei Kategorien sind ihnen zufolge deshalb für Museen relevant, weil die Institution Museum in der bürgerlichen Gesellschaft des neunzehnten Jahrhunderts entstand und auch die drei Kategorien in dieser Zeit in Erscheinung traten (vgl. Muttenthaler/Wonisch 2006: 26).

Gender (vgl. Stephan/ Braun 2006: 3f.). *Gendern/Gegendert* bezeichnet demnach den Prozess der Vergeschlechtlichung, in dem Vorstellungen von Geschlecht und den Beziehungen von Geschlechtern untereinander konstruiert und symbolisch kodiert werden (vgl. Pilcher/Whelehan 2005: 60f.). Wie museale Inszenierungen Europas und europäischer Geschichte mit Vorstellungen von Geschlecht verbunden sind und auf ihnen aufbauen, ist die leitende Analysefrage in Bezug auf die Kategorie *Gender*.

Dabei gehe ich aufbauend auf postkolonialen feministischen Diskursen davon aus, dass die Kategorie *Gender* nicht unabhängig von anderen Strukturkategorien wie *Race*, *Class* oder Religion zu denken ist, sondern im Gegenteil untrennbar mit ihnen verwoben ist (vgl. Wollrad 2009; Muttenthaler/Wonisch: 25; Daum et al. 2005: 6f.). Vor allem Arbeiten aus dem angloamerikanischen Raum und vereinzelt auch aus Deutschland zeigen, wie stark sich Konstruktionen von *Gender* und *Race* wechselseitig beeinflussen (vgl. Anthias/Yuval-Davis 1992).²⁴ So würde eine ausschließliche Analyse nach der Kategorie *Gender* Gefahr laufen, von einem Kollektivsubjekt »Frau« auszugehen und Differenzen in den Machtverhältnissen zwischen Frauen auszublenden. Auf diese Gefahr weisen insbesondere Frauen, die nicht der weißen Dominanzkultur angehören, seit den 1980er Jahren immer wieder hin (vgl. hooks 1981; Collins 1990, Arndt et al. 2009; Knapp 2005; Lorey 2008; Sow 2009; El-Tayeb 2016). Women of Color werden beispielsweise anders diskriminiert als weiße Frauen, die oftmals Nutznießerinnen von rassistischen Strukturen sind. Wenn ich also von gegenderten Narrativen Europas und europäischer Geschichten spreche, schließt das auch die Untersuchung anderer Kategorien wie *Race*, *Class* oder Religion ein. Damit meine ich keine Gleichsetzung der Kategorien oder der durch sie produzierten Ein- und Ausschlüsse, sondern eine intersektionale Perspektive, die in den konkreten Fallstudien herausstellt, welche Kategorien auf welche Weise wirksam sind.

Den Begriff *Race* verwende ich ebenfalls als soziokulturelles Konstrukt, das nicht eine Hautfarbe oder andere körperliche Eigenschaften, sondern eine soziale Positionierung und/oder Zuschreibung meint, sich aber auf vermeintlich neutral beschreibbare körperliche Eigenschaften stützt (vgl. Anthias/Yuval-Davis 1992: 2; El-Tayeb 2015: 18; Chancer/Watkins 2006: 49f.; Dietze 2014: 9; Muttenthaler/Wonisch 2006: 26). Es gibt keine »Menschenrassen«, wohl aber Rassismus, also die Einteilung und Abwertung von Menschen aufgrund vermeintlich biologischer Merkmale wie Hautfarbe, Kopfform oder Haare (vgl. Anthias/Yuval-Davis

²⁴ Daum et al. (2005: 6) nennen einschlägige Veröffentlichungen im angloamerikanischen Raum und in Deutschland zur wechselseitigen, verbundenen Konstruktion von *Gender* und *Race*.

1992: 12f.; Sow 2009: 71ff., 77). *Race* als Konstrukt zu verstehen, bedeutet aber in keinem Fall, die realen und zum Teil sehr gefährlichen Effekte dieser Konstruktion in Frage zu stellen: Positionierungen und Zuschreibungen nach *Race* sind Machtausübung, Privilegierungen und Diskriminierungen.

Seit den 1960er Jahren wird der Begriff *Race* im englischen und zunehmend auch im deutschen und französischen Sprachraum oft durch die Begriffe »Ethnicity«, »Ethnizität«, »Ethnicité« oder durch »Kultur« ersetzt, um sich von rassistischen Theorien zu distanzieren, die den Begriff der »Rasse« erst erfunden hatten (vgl. Daum et al. 2005: 5; Lorenz 2008: 35ff.; Muttenthaler/Wonisch 2006: 27f.). Ethnizität/Kultur und *Race* sind dabei nicht klar voneinander abgrenzbar. Ersteres ist aber meist weiter gefasst als *Race*: Die Einteilung von Menschen in Kulturen oder ethnische Gruppen und oftmals die Abwertung von als ethnisch oder kulturell anders markierten Gruppen umfasst Kriterien wie Sprache, das Gefühl einer gemeinsamen Herkunft, Kultur oder Religion. Die Strukturkategorie, entlang der Zugehörigkeiten zu Gruppen strukturiert werden, ist in diesem Fall nicht mehr *Race*, sondern eine diffuse Kultur (vgl. Anthias/Yuval-Davis 1992: 11f.). Dieser »Rassismus ohne Rassen« (Balibar 1990a: 28; Hall 2000: 7) oder »kulturelle Rassismus« (Hall 2000: 11) verhandelt Zugehörigkeiten zu Gruppen wie zum Beispiel zu Europa oder Nationen nicht mehr aufgrund vermeintlich biologischer Merkmale, sondern aufgrund sogenannter kultureller Unterschiede. So ist in aktuellen politischen und massenmedialen Diskursen in Europa, gerade im Zuge der sogenannten »Flüchtlingskrise« seit Sommer 2015 immer öfter die Rede von verschiedenen Kulturen oder Kulturkreisen (zum Beispiel »die islamische Kultur«), in die Menschen eingeteilt werden (vgl. El-Tayeb 2016: 10f., 37ff., 157f.). »The notion of cultural difference has largely displaced the notion of biological difference, as a basis for excluding or inferiorizing, both in discourse and in practice«, fassen die Soziologinnen Floya Anthias und Nira Yuval-Davis (1992: 14) diesen kulturellen Rassismus zusammen, deren Studien zu rassifizierten Grenzbeziehungen (*racialized boundaries*) für die Analyse wichtig sein werden (siehe Kapitel 3.1.3.1).²⁵ Die Historikerin Fatima El-Tayeb (2015, 2016) arbeitet daran anschließend heraus, dass ein solcher Diskurs der »politischen Rassenlosigkeit« insbesondere in Europa wirksam ist: die Existenz und Wirksamkeit der Strukturkategorie *Race* wird hier in akademischen und populärkulturellen Diskursen mit

²⁵ Auf diese Weise werden insbesondere Muslime als Andere Europas konstruiert (vgl. Yuval-Davis 1992b: 11f.). Nach den Anschlägen von 9/11 hat sich dieser antimuslimische kulturelle Rassismus weiter gesteigert (vgl. Vieten 2012), eine Entwicklung, die sich insbesondere in Europa im Zuge der sogenannten »Flüchtlingskrise« und vermehrter islamistischer Anschläge zunehmend verschärft.

dem Argument verleumdet, im Gegensatz zu den USA spiele »Rasse« in Europa keine Rolle. El-Tayeb zeigt hingegen, dass diese »Ideologie der ›Rassenlosigkeit‹« unter dem Deckmantel der Begriffe Kultur oder Ethnizität ebenso Ein- und Ausgrenzungen nach *Race* bedeutet, diese nur zugleich unsichtbar und damit unangreifbar für Kritik macht (vgl. El-Tayeb 2015: 24, 36, 43).

Da die Vermeidung des Begriffs *Race* also rassistische Strukturen verschleiert, anstatt sie zu benennen, entscheide ich mich in dieser Studie für den Begriff *Race*. Weil der deutsche Begriff »Rasse« vor dem Hintergrund der nationalsozialistischen Rassenpolitik zudem eine zusätzlich menschenverachtende Bedeutung bekommen hat und deshalb im Deutschen stark negativ konnotiert ist, verwende ich hier den englischen Term (vgl. Muttenthaler/Wonisch 2006: 27f.; Daum et al. 2005: 5). In den einzelnen Analysen arbeite ich heraus, nach welchen Strukturkategorien Europa und europäische Geschichte jeweils organisiert sind: So verwendet keines der untersuchten Museen explizit das Wort »Rasse/*Race*«, was aber nicht bedeutet, dass die Strukturkategorie *Race* in der musealen Inszenierung Europas keine Rolle spielt. *Racialized boundaries* (vgl. Anthias/Yuval-Davis 1992) haben viele Facetten und können sich auf *Race*, Ethnizität, Kultur oder Religion berufen. So zeigt beispielsweise das DHM Europa in seiner Dauerausstellung in konsequenter Abgrenzung zu einem als nicht-europäisch, nicht-weiß und muslimisch markierten Anderen (siehe Kapitel 3.1.3.1). Das MuCEM wiederum versucht, die Idee eines christlichen Europas zu dekonstruieren und Einflüsse des Islam und dessen Verflechtungen mit Europa zu zeigen (siehe Kapitel 3.3.3.2).

Museale Konstruktionen Europas und europäischer Geschichte werden darüber hinaus nicht nur gegendert und rassifiziert, sondern auch durch die Kategorie Religion strukturiert, indem diese mit beeinflusst, wer als zu Europa gehörend gezeigt wird. Deshalb beziehe ich auch Religion als Analysekategorie in die Untersuchung ein. Zudem hat eine Studie, die verschiedene Nationalgeschichtsschreibungen in Europa vergleicht, gezeigt, dass nationale Geschichten und damit auch Konzepte nationaler Identitäten im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert auch durch die Kategorie Religion bestimmt waren (vgl. Berger/Lorenz 2008; Kennedy 2008). So spielte Religion für Nationen eine Rolle, indem sich neu geschaffene nationale Geschichtsnarrative als überkonfessionell und säkularisiert gaben, um sich damit von früheren religiösen Vergangenheitsdeutungen abzusetzen, oder indem Religion im Gegenteil hervorgehoben wurde, um die Nation zu sakralisieren. Religion strukturierte neu entstehende nationale Gemeinschaften und nationale Geschichtsschreibungen deshalb auch oftmals in Hinblick auf die Frage, wer als Teil dieser Gemeinschaft angesehen, und wer als religiös Anderer ausgeschlossen wurde, wie zum Beispiel Muslime_a (vgl. Kennedy 2008: 105ff., 124f.). Es stellt sich deshalb die Frage, welche Rolle

Religion in Museen spielt, die es sich zum Ziel setzen, den Bezugsrahmen der Nation zu überschreiten.

Mit dem Begriff *Class* meine ich die Stellung eines Individuums oder einer Gruppe in der historisch bedingten sozialen Schichtung der Gesellschaft und die durch diese Schichtung geregelte Verteilung von Ressourcen, wie zum Beispiel den Zugang zum Arbeitsmarkt (vgl. Muttenthaler/Wonisch 2006: 27).²⁶ Meinte der Begriff *Class* in der Wissenschaftstradition des neunzehnten Jahrhunderts eine fixierte Struktur, die die Eigentums- und Produktionsverhältnisse der Zeit fasste, so setzte sich im zwanzigsten Jahrhundert ein Verständnis der Kategorie als prozesshaftes, nicht feststehendes historisches Phänomen durch (vgl. Muttenthaler/Wonisch 2006: 27). In Bezug auf Museumsanalyse ist die Kategorie *Class* von Bedeutung, da auch sie, neben *Gender* und *Race*, hilft, strukturelle Ein- und Ausschlüsse in Museen zu beschreiben. So wurden beispielsweise in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts im Zuge der Entwicklung von der Industrie- zur Dienstleistungs- und Informationsgesellschaft vielerorts stillgelegte Industrieanlagen in Museen verwandelt und Arbeitsweltmuseen gegründet, allerdings ohne den darin präsentierten sozialen Schichten eine Stimme zu geben. Sie wurden lediglich zu stummen angeschauten Objekten (vgl. Muttenthaler/Wonisch 2006: 27: 14). Welche sozialen Schichten in den hier untersuchten als Teil Europas und europäischer Geschichte gezeigt werden, ist deshalb die leitende Frage in Bezug auf die Kategorie *Class*.

Kategorien wie *Nation*, *Race*, *Class*, *Religion* oder *Gender* sind zwar sozial und kulturell konstruiert, beziehen sich also nicht auf biologische Eigenschaften wie beispielsweise Geschlecht oder Hautfarbe (vgl. Anthias/Yuval-Davis 1992: 18). Doch bedeutet der Hinweis auf ihre Konstruiertheit nicht, dass diese Kategorien erfunden und daher nicht real wären. Als Strukturkategorien sind sie wirkungs- und oftmals gewaltvoll, denn sie strukturieren Gesellschaften, ungleiche Ressourcenverteilung sowie öffentliche Repräsentationen und Deutungsmacht zum Beispiel in Museen. Es ist deshalb sinnvoll, sie als Analysekategorien in diese Untersuchung einzubinden.

Museen als Performativ

Die bisher vorgestellten Ansätze problematisieren den realistischen Diskurs, der Museen kennzeichnet, indem sie zeigen, dass Museen Realitäten nicht abbilden, sondern entlang struktureller Differenzierungen hervorbringen. Hinter der offensichtlichen konstativen Dimension des Museums gibt es demnach eine weitere

²⁶ Zur Geschichte der Kategorie *Class* vgl. Lorenz 2008: 46ff.

Dimension, die ein letzter hier vorzustellender Ansatz auf den Punkt bringt. In ihrer Studie des Anne-Frank-Hauses in Amsterdam entwickelt Sonja Neef (2008) in Rückgriff auf Jacques Derridas Aufsatz zum Archiv (1995) und auf Mieke Bals Theorie der *gestures of exposure* (1996) die These, das Museum arbeite im Kern theatralisch oder performativ. In seinen Ausstellungen zeigt es Neef (2008: 253ff.) zufolge nicht nur etwas, sondern es bringt etwas hervor; es konstatiert nicht ein Ereignis, eine Geschichte, eine Kultur, sondern es erzeugt sie. Diese performative Dimension des Museums macht Neef (2008: 256) mit dem Neologismus »Musealisieren« deutlich: »Musealisieren bedeutet, wie Austin es für performative Sprechakte ausgedrückt hat, ›to do‹: das Objekt ›tun‹, es erhandeln oder verhandeln«. Das Objekt ›tun‹ bedeutet, es in eine lesbare, wiederholbare Form zu bringen, es wahrnehmbar und ausstellbar zu machen. Die Wirkung des Museums gründet sich also nicht auf Abbildung, sondern auf seiner Kraft als Sprechakt, der nicht konstatierend etwas repräsentiert, sondern konstituiert. Indem die hier untersuchten Museen also Geschichte ausstellen und damit musealisieren, bringen sie diese auch erst hervor. Europa und europäische Geschichte sind in dieser Lesart keine stabilen Realitäten, die im Museum abgebildet oder repräsentiert werden könnten, sondern sie werden museal inszeniert (siehe Kapitel 2.6).

Der Begriff der Inszenierung ist dabei in seinem wörtlichen Sinn aus dem Bereich des Theaters zu verstehen: kennzeichnete der Begriff der *Skene* zunächst den Bereich hinter der Bühne, wo die Schauspieler_innen ihre Masken und Kostüme wechselten, so verschob sich später die Bedeutung des Begriffs und die Bühne selbst wurde *Skene* genannt (vgl. Früchtel/Zimmermann 2001: 31). In-Szenierung heißt also wörtlich »auf die Bühne bringen« und betont – im Gegensatz zum Begriff des Diskurses – den performativen, ereignishaften Charakter von Museen. Außerdem lenkt er den Blick auf die materiellen und medialen Bedingungen des musealen Ausstellens. Jede Inszenierung braucht Medien, die den Blick organisieren: Arrangements von Objekten, Dingen, Gegenständen im Raum, Lichtinstallationen, leitende Texte, Audiokommentare usw. Um diese medialen Bedingungen ernst zu nehmen, ist es sinnvoll, Museen als Medien zu denken und sie medientheoretisch zu untersuchen.

2.2 Medientheorie: Museen als Medien

Im Gegensatz zur jungen akademischen Disziplin Medienwissenschaft wird Medientheorie seit mindestens 2500 Jahren in verschiedensten Wissensdomänen wie Philosophie, Naturwissenschaft und in den Künsten praktiziert, so der Medienwissenschaftler Claus Pias (2011: 28). Inzwischen kann man an vielen deutschen Hochschulen Medienwissenschaften studieren. Doch auch

die Institutionalisierung des Fachs in Deutschland seit den 1970er Jahren (vgl. Hickethier 1999: 203) bedeutet nicht, dass die wissenschaftliche Beschäftigung mit Medien zu einer einheitlichen Disziplin mit einem feststehenden Kanon geworden ist (vgl. Engell/Vogl 2004: 9). Dies zeigt sich einerseits in nationalen Unterschieden (Medienwissenschaft meint nicht das gleiche wie *Media Studies*) und andererseits an verschiedenen Benennungen deutscher Medientheorie: die Gesellschaft für Medienwissenschaft spricht von Medienwissenschaft, der deutsche Wissenschaftsrat (2007: 76) von kulturwissenschaftlicher Medialitätsforschung, der Medienwissenschaftler Geert Lovink (2007) von *German Media Theory* und die vom Massachusetts Institute of Technology (MIT) herausgegebene Zeitschrift *Grey Room* von *New German Media Theory* (vgl. Horn 2007). Ich habe Medienkultur studiert, einen Studiengang, der kürzlich in Medienwissenschaften und nach kurzer Zeit wieder zurück in Medienkultur umbenannt wurde. Trotz dieser Uneinigkeit in der Benennung lassen sich in der Beschäftigung mit Medien fünf entscheidende innovative Merkmale der deutschen Medientheorie herausarbeiten, die diese Studie entschieden inspirieren.

Was Medien tun

Erstens gibt es keinen gemeinsamen Forschungsgegenstand und keine gemeinsame medientheoretische Methodologie (vgl. Pias 2011: 15ff.; Horn 2007: 7; Vogl 2001: 121). Autor_innen der Medientheorien, die die Grundlagen dieser Studie bilden, verweigern konsequent eine Definition dessen, was Medien sind und wie man sie untersuchen kann: »[...] [E]in erstes medientheoretisches Axiom [könnte, Anmerkung: S.C.] lauten, daß es keine Medien gibt, keine Medien jedenfalls in einem substanziellen und historisch stabilen Sinn« (Engell/Vogl 2004: 10). In dieser anti-ontologischen Hinwendung zu Medien werden so disparate Phänomene und Gegenstände wie Türen, Spiegel und Glühbirnen, Computer und Grammophone, Elektrizität und Zeitungen, Fernsehen und Teleskope, Archive und Autos, Zahlen und Kalender, Schrift und Stimme zu Objekten medientheoretischer Untersuchungen (vgl. Horn 2007: 7).

Die Verweigerung einer Definition, was Medien *sind*, führt zweitens zu einer gemeinsamen medientheoretischen Fragerichtung, nämlich danach, was Medien *tun* – und damit nach den materiellen Grundlagen und Bedingungen kultureller Produktionen (vgl. Horn 2007: 8ff., 11). Im Unterschied zu eher kommunikationswissenschaftlich geprägten Theorien verstehen Medientheoretiker_innen Medien nicht nur als Speicher, Verarbeiter oder Vermittler von Informationen, die je nach ihrer Funktion einteilbar wären in Wahrnehmungs-, Speicher- und Übertragungsmedien (vgl. Hickethier 2010: 20ff.). Medien sind nicht simple Hüllen, durch die Daten übertragen werden. Vielmehr ist Kennzeichen von Medien,

»daß sie das, was sie speichern, verarbeiten und vermitteln, jeweils unter Bedingungen stellen, die sie selbst schaffen und sind« (Engell/Vogl 2004: 10). Der berühmte Satz des kanadischen Kommunikationstheoretikers Marshall McLuhan (1992: 17ff.) »Das Medium ist die Botschaft« in diesem Sinn verstanden heißt nichts anderes, als dass es ohne Medien keine Botschaft gibt, dass Wissen von und Wahrnehmung der Welt ohne Medien nicht möglich sind (vgl. Engell/Vogl 2004: 10). So untersucht der Wirtschaftswissenschaftler und Mentor McLuhans Harold A. Innis (2008, orig.: 1951), dessen Rezeption am Anfang der deutschen Medientheorie steht, die Auswirkungen von Transportwegen auf staatliche Organisation und Machtausweitung. Der Medientheoretiker Friedrich Kittler (2003, orig.: 1985) sieht die Literatur als Produkt ihrer »Aufschreibesysteme«. Der Philosoph Jacques Derrida (1995) zeigt, dass die materielle und technische Struktur von Archiven mit darüber entscheidet, was überhaupt archivierbar ist. Und der Politikwissenschaftler Benedict Anderson (1996) arbeitet die zentrale Funktion des Buchdrucks in der Herausbildung von Nationen heraus.

An diesen Beispielen zeigt sich ein drittes Kennzeichen medientheoretischen Arbeitens: das Überschreiten disziplinärer Grenzen. Nach Claus Pias (2011: 25) ist Medienwissenschaft keine Disziplin mit einem oder mehreren Forschungsobjekten und Methoden, sondern eine »Fragestellung, die quer zu den Disziplinen verläuft«. Das radikale Hinterfragen disziplinärer Grenzen sieht die Kulturwissenschaftlerin Eva Horn (2007: 9f.) gar als das größte Verdienst der deutschen Medientheorie. Indem sie die Technikvergessenheit der Geisteswissenschaften als deren *blind spot* erkannte und die materiellen und technischen Grundlagen von Kommunikation, Wissen und Macht herausarbeitete, näherte sie Natur- und Geisteswissenschaften einander an. Gemeinsam ist den disparaten und heterogenen medientheoretischen Ansätzen das Interesse für und die Fragerichtung nach Technologien, Materialien und Apparaten, mit ihnen verbundene Praktiken und deren Effekte auf Kultur, staatliche Organisation, die Art des Zusammenlebens und menschliche Wahrnehmung.

Aus den ersten drei Grundsätzen – der Verweigerung einer stabilen Definition von Medien und stattdessen der gemeinsamen transdisziplinären Fragerichtung nach dem Funktionieren und den Effekten von Medien – ergibt sich viertens ein Verständnis von Medien als spezifische Konstellationen aus technischen Apparaturen und Artefakten, Praktiken, institutionellen Bedingungen und dadurch erzeugten Wissensformen, die meist in konkreten und begrenzten Fallanalysen untersucht werden (vgl. Vogl 2001: 121ff.; Horn 2007: 8). »Die Medien-Funktion lässt sich nur als Zusammentreten heterogener Momente begreifen, zu denen technische Apparaturen oder Maschinen genauso gehören wie Symboliken, institutionelle Sachverhalte, Praktiken oder bestimmte Wissensformen« (Vogl 2001: 122). Diese je spezifischen Konstellationen aus Apparaturen, Institutionen und