Susanne Popp

Geschichtsdidaktische Perspektiven auf die Stärkung europäischer Bezüge in Museen. Zugänge des EU-Projekts „EuroVision – Museums Exhibiting Europe“ (EMEE)

Abstract: Der Beitrag erläutert ein auf geschichtsdidaktischer Grundlage beruhendes Konzept zur mehrschichtigen und multiperspektivischen Präsentation von Objekten in historischen Museen. Dieses Konzept des „Change of Perspective“ wurde im Rahmen eines vierjährigen EU-Projekts als genuiner Beitrag zur Stärkung der europäischen Perspektive insbesondere für jene Geschichtsmuseen entwickelt, die von ihrem Auftrag her der lokalen, regionalen und nationalen Geschichte und Identität verpflichtet sind. Es wurde in den beteiligten Nationalmuseen und damit verbundenen Partnermuseen erfolgreich erprobt.

Keywords: Historisches Museum, Perspektivenwechsel, Europa, Geschichtsdidaktik

1 Einleitung

Im Mai 2017, in Zeiten einer höchst virulenten Europa-Skepsis, wurde in Brüssel das „Haus der Europäischen Geschichte“[1] eröffnet, das, initiiert vom Europäischen Parlament, erklärtermaßen das Ziel verfolgt, die historische Bedeutung des europäischen Integrationsprozesses stärker als bisher im Bewusstsein der europäischen Bürger*innen zu verankern und auf diese Weise einen Beitrag zur Festigung der kollektiven europäischen Identität in der Bevölkerung der Mitgliedsstaaten zu leisten.

Das neue Museum, das auf keine eigenen Bestände zurückgreifen kann, bietet in seiner Dauerausstellung eine primär auf das 19. und 20. Jahrhundert konzentrierte Darstellung der europäischen Geschichte. Diese versteht sich insofern als trans- beziehungsweise postnational, als sie eine Addition von Nationalgeschichten vermeidet und sich vor allem auf europäische Gemeinsamkeiten konzentriert, das heißt auf solche Phänomene der

1 Vgl. https://historia-europa.ep.eu/home, aufgerufen am 17.07.2017.

europäischen Geschichte, die – der Tendenz nach – überall in Europa wirksam waren und auch heute noch von Bedeutung sind.[2] Angesichts der expliziten geschichts- und identitätspolitischen Intention dieses Museums kann es kaum überraschen, dass die Darstellung partiell teleologische Tendenzen aufweist: Die europäische Geschichte erscheint als eine Entwicklung, die auf den als historische Erfolgsgeschichte präsentierten Prozess der europäischen Integration zustrebt. Auf diese Weise schlägt dieses Projekt eine Brücke zur traditionellen Konzeption der Nationalmuseen als „Identitätsfabriken",[3] die in den Prozessen des europäischen „nation building" im 19. Jahrhundert als geschichts- und symbolpolitische Ressource zur Stärkung der nationalen Identitäten in den nationalen Gesellschaften dienen sollten.

Die Gründung des „Hauses der Europäischen Geschichte" lässt sich in die Geschichte der EU-Kulturpolitik einordnen, die mit Artikel 128 des Vertrags von Maastricht (1992) – neben dem politischen und ökonomischen Sektor – offiziell als weiterer Kompetenzbereich der EU-Politik festgelegt wurde.[4] Jenem Artikel zufolge will die EU mit ihrer kulturpolitischen Tätigkeit zur „[...] Entfaltung der Kulturen der Mitgliedsstaaten unter Wahrung ihrer nationalen und regionalen Vielfalt sowie gleichzeitiger Hervorhebung des gemeinsamen kulturellen Erbes [...]"[5] beitragen und sich dabei auf folgende Tätigkeitsfelder konzentrieren:

---

2 Vgl. hierzu Haus der Europäischen Geschichte: Dauerausstellung (https://historia-europa.ep.eu/de/node/16, aufgerufen am 17.07.2017). Vgl. auch Christian Schröder: Haus der europäischen Geschichte in Brüssel. Erzählung eines Kontinents. In: Tagesspiegel, 08.05.2017 (http://www.tagesspiegel.de/kultur/haus-der-europaeischen-geschichte-in-bruessel-erzaehlung-eines-kontinents/19766984.html, aufgerufen am 17.07.2017).

3 Vgl. Gottfried Korff/Martin Roth: Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik. Frankfurt a.M. 1993; Peter Aronsson/Gabriella Elgenius (Hrsg.): Building National Museums in Europe 1750–2010. Linköping 2011 (open access: http://www.ep.liu.se/ecp/064/ecp064.pdf, aufgerufen am 17.07.2017). Flora Kaplan: Museums and the Making of „Ourselves". The Role of Objects in National Identity. London u. a. 1996.

4 Dieser Text wurde wortgleich als Art. 167 in den „Vertrag über die Arbeitsweise der Europäischen Union" vom 26.10.2012 übernommen, der auf dem Vertrag von Lissabon (2009) beruht.

5 Vgl. S. 49 im PDF des Vertragstexts (https://web.archive.org/web/20130517101102/http://eur-lex.europa.eu/de/treaties/dat/11992E/tif/JOC_1992_224__1_DE_0001.

„Verbesserung der Kenntnis und Verbreitung der Kultur und Geschichte der europäischen Völker; die Erhaltung und der Schutz des kulturellen Erbes von europäischer Bedeutung; nicht-kommerzieller Kulturaustausch; künstlerisches und literarisches Schaffen, auch im audiovisuellen Bereich".[6]

Mittlerweile hat sich die EU über eine Vielzahl von Förderprogrammen zu einem der einflussreichsten kulturpolitischen Akteure in Europa entwickelt. Dies betrifft auch die Museumsforschung und die Museumslandschaft. Der Band „Europa ausstellen"[7] zeigt in kritisch-reflektierter Weise auf, dass das Thema „Europa" in der Museumsarbeit auf verschiedenen Ebenen anzukommen scheint und dabei die EU-Strategien eine nicht zu unterschätzende Rolle spielen. Auch das Projekt, das im Folgenden vorgestellt wird, wurde vonseiten der EU finanziert. Es weist jedoch einen

---

pdf, aufgerufen am 17.07.2017). – Seit dem Jahr 2000 lautet das offizielle EU-Motto „Einheit in der Vielfalt".

6 Ebd.

7 Vgl. Wolfram Kaiser/Stefan Krankenhagen/Kerstin Poehls: Europa ausstellen. Das Museum als Praxisfeld der Europäisierung. Köln u. a. 2012, insb. S. 53–57. Vgl. zum Thema „Europa im Museum" auch Udo Gößwald (Hrsg.): Reflecting Europe in its Museum Objects, ICOM Europe. Berlin 2010; Annette Grigoleit: Europa im Museum. Zur sozialen Konstruktion transnationaler Identität. In: Peter Ulrich Merz-Benz/Gerhard Wagner (Hrsg.): Kultur in Zeiten der Globalisierung. Neue Aspekte einer soziologischen Kategorie. Frankfurt a.M. 2005, S. 163–84. Humanities Online (https://humanities.verlags-shop.de/soziologie/114-kultur-in-zeiten-der-globalisierung-neue-aspekte-einer-soziologischen-kategorie.html, aufgerufen am 17.07.2017); Kurt Imhof: Europäische Museen der Zukünfte. In: Georg Kreis (Hrsg.): Europa als Museumsobjekt. Basel 2008, S. 48–61; Stefan Krankenhagen: Collecting Europe. On the Museal Construction of European Objects. In: Kjerstin Aukrust (Hrsg.): Assigning Cultural Values. New York 2013, S. 253–269; Sharon J. Macdonald: Museums, National, Postnational and Transcultural Identities. In: Museum and Society 1 (2003), H. 1, S. 1–16. Camille Mazé: Les Musées de l'Europe. Outil de Production d'un Ordre Symbolique Européen. In: Regards Sociologiques 37/38 (2009), S. 60–80; Camille Mazé: Von Nationalmuseen zu Museen der europäischen Kulturen. Eine sozio-historische und ethnographische Annäherung an den Prozess einer „Europäisierung" der ethnologischen und historischen Nationalmuseen. In: Museumskunde 73 (2008) 1, S. 110–126; Robin Ostow (Hrsg.): (Re)-Visualizing National History. Museums and National Identities in Europe in the New Millenium. Toronto 2008 u. Joachim Baur: Museum and Nation. In: Francesca Lanz u. a. (Hrsg.): European Museums in the 21st Century. Setting the Framework. Mailand 2013 (MeLa books, Bd. 2), S. 331–341.

Zugang zum Thema „Europa ausstellen" auf, der sich grundlegend vom Konzept des „Hauses der europäischen Geschichte" und anderer Spezialmuseen zur europäischen Geschichte[8] unterscheidet.

2 Die theoretischen Grundlagen des EMEE-Projekts: Perspektivenwechsel als Zugang zur Stärkung europäischer Bezüge im Museum

Das vierjährige Projekt EMEE (2012–2016) wurde von einem internationalen und interdisziplinären Konsortium durchgeführt, das acht Partner umfasste – drei Nationalmuseen, drei universitäre Partner, einen Experten für Szenografie und einen Kulturverein mit Schwerpunkt auf medialen Kulturprojekten.[9]

Das Ziel des Projektes war es, in einem theoretisch fundierten Prozess praxiswirksame Konzepte zur Stärkung von europäischen Bezügen in musealen Ausstellungen zu entwickeln und zu erproben. Im Unterschied zu Projekten wie dem „Haus der Europäischen Geschichte" und anderen Spezialmuseen zur europäischen Geschichte wandte sich das Projekt gezielt jenen Museen zu, welche die lokale, regionale und nationale Geschichte präsentieren. Während die prominenten Spezialmuseen zur europäischen Geschichte zwar viele Besucher*innen anziehen, jedoch aufgrund der

8 Z. B. das Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM) in Marseille oder das Museum für Europäische Kulturen in Berlin.

9 Dieser Beitrag geht vor allem auf das Konzept des Projekts ein. Informationen zu dessen Struktur und Ablauf sowie zu den Ergebnissen und Publikationen dieses Projekts kann man dem Abschlussbericht entnehmen, der gedruckt und online vorliegt. Vgl. Jutta Schumann u. a.: The EU-Project „Museums Exhibiting Europe" (EMEE). Ideas, Results, Outlooks. Wien 2016 (http://www.museums-exhibiting-europe.de/downloads/, aufgerufen am 17.07.2017). Vgl. auch die Projektwebsite (http://www.museums-exhibiting-europe.de/, aufgerufen am 17.07.2017). Antragsteller und Koordinator des Projekts war der Lehrstuhl für Didaktik der Geschichte an der Universität Augsburg, der vor allem die geschichtsdidaktische Expertise in die Kooperation einbrachte. Es waren drei europäische Nationalmuseen (Lissabon, Sofia, Ljubljana) beteiligt, zwei weitere Universitäten (die Universität Roma Tré mit museumspädagogischer Expertise sowie die Universität Paris-Est Créteil mit Expertise für die Gestaltung von interkulturellen Kulturprojekten in Museen), der Szenografie-Experte Uwe Brückner aus Stuttgart sowie der gemeinnützige Kulturverein „monochrom" in Wien.

Ortsgebundenheit nur eine begrenzte Reichweite haben, zielte das EMEE-Projekt auf ein breitenwirksames Konzept: Die lokalen, regionalen und nationalen Geschichtsmuseen sollten mit den bestehenden Sammlungen arbeiten und – auch mit geringerem Budget – schrittweise individuell zugeschnittene Maßnahmen zur Stärkung der europäischen Dimension in den Ausstellungen vor Ort entwickeln und erproben. Dabei bauten die EMEE-Partner in den beteiligten Ländern ein Netzwerk von insgesamt 140 assoziierten Museen auf, die sich in eigens dafür entwickelten Workshops[10] in das EMEE-Konzept einarbeiteten und es in ihrem jeweiligen Kontext erprobten. Die gemachten Erfahrungen dienten wiederum der Weiterentwicklung des Konzepts.

Das Konsortium teilte – aus verschiedenen Gründen – erhebliche Vorbehalte gegenüber affirmativen „europäischen Meistererzählungen" im Museum. Vor allem bezweifelte man die Wirksamkeit geschichts- und identitätspolitischer Top-Down-Strategien, die ein konkretes Konzept der erwünschten europäischen Identität vorgeben. Ein wesentlicher Grund dafür war die Überlegung, dass die europäische Geschichte im nationalen Geschichtsbewusstsein der europäischen Staaten keineswegs absent ist, sondern vielmehr in sehr unterschiedlicher, teilweise auch kontroverser Weise national und/oder regional interpretiert wird.[11] Darin erblickte das Konsortium den entscheidenden Ansatzpunkt für eine Förderung der europäischen Dimension im Museum vor Ort: „Europa ausstellen" sollte nicht bedeuten, die europäische Bedeutungsebene aus ihrer Verwobenheit mit den lokalen, regionalen und nationalen Bedeutungsebenen und damit aus einer Verflechtung herauszulösen, welche die Alltagserfahrung der Menschen in Europa prägt und darüber hinaus auch für Geschichtsmuseen konstitutiv ist: Denn das kulturelle Erbe, das Museen zur Lokal-, Regional- oder Nationalgeschichte sammeln und präsentieren, hat niemals nur eine lokale, regionale oder nationale Bedeutungsdimension, sondern ist immer zugleich als europäisches kulturelles Erbe – und darüber hinaus fallweise sogar als „Weltkulturerbe" – zu betrachten.

---

10 Vgl. die fünf EMEE-Workshops (http://www.museums-exhibiting-europe.de/workshops/, aufgerufen am 17.07.2017).

11 Vgl. z. B. Konrad Jarausch/Thomas Lindenberger (Hrsg.): Conflicted Memories. Europeanizing Contemporary Histories. London 2007.

Diesen Zusammenhang interpretierte das EMEE-Projekt wiederum als aktuelle Herausforderung für die vielen Museen in Europa, die sich der lokalen, regionalen und nationalen Geschichte und Identität widmen. Im Kontext der europäischen Integration, die sich vor dem Hintergrund einer beschleunigten Globalisierung vollzieht, sowie mit Blick auf die aktuelle, oftmals multikulturell geprägte Lebenswelt der Besucher*innen sollten sich die beteiligten Museen der Aufgabe stellen, bei ihrem Publikum Reflexionsprozesse anzustoßen, die es diesem ermöglichen, das kulturelle Erbe vor Ort als Teil des europäischen Kulturerbes zu deuten und das Europäische im typisch Lokalen, Regionalen und Nationalen zu entdecken. Dabei sollten die Besucher*innen – entsprechend der Bottom-Up-Strategie des EMEE-Konzepts – gerade nicht mit einer als verbindlich gesetzten europäischen „Meistererzählung" konfrontiert werden, sondern vielmehr Impulse erhalten, selbstständig neue transregionale, europäische oder gar globale Sichtweisen auf Objekte zu konstruieren, die sie bisher primär in einer lokalen, regionalen, nationalen Bedeutung wahrgenommen hatten.

In diesem Sinne verstand sich das EMEE-Projekt primär als „Seh-Schule" im Museum, die den Besucher*innen zum einen nahebringt, eine transregional-europäische Dimension auch dort zu suchen und fallweise zu entdecken, wo sie vom musealen Kontext her nicht unterstützt wird. Zum anderen aber ging es darum, ein vielschichtiges Bedeutungsspektrum für ein und dasselbe Objekt zu konstruieren: Die neue europäische Perspektive sollte nicht an die Stelle von lokalen, regionalen und nationalen Deutungslinien treten, vielmehr sollten die unterschiedlichen Bedeutungshorizonte, die aus dem Wechsel der Betrachtungsperspektiven resultieren, neben- und miteinander sichtbar werden. Die wahrgenommene Bedeutungsvielfalt sollte die Besucher*innen anregen, nicht nur europäische Kontexte in lokalen Zusammenhängen zu erfahren und zu reflektieren, sondern auch eine eigene Position dazu zu beziehen. Zugleich sollte das Bewusstsein dafür geschärft werden, dass die Wahl der „Brille" – und nicht ein immanentes Merkmal des Exponats – dessen lokale, regionale, nationale oder europäische „Bedeutung" definiert.

Dieses konstruktivistisch-prozessorientierte Konzept zur Stärkung der europäischen Dimension in Geschichtsmuseen mit nicht-europabezogener Ausrichtung beruhte zum einen – und primär – auf geschichtsdidaktischen Grundlagen und zum anderen auf den EU-Leitlinien für den

Umgang mit dem kulturellen Erbe in Museen, die auch die Projektausschreibung prägten.

Die EMEE-Kernidee, die europäische Dimension in einen Rahmen mehrschichtiger, gegebenenfalls auch widersprüchlicher Deutungslinien zu integrieren, ist zunächst dem konstruktivistischen museologischen Ansatz verpflichtet, demzufolge „Bedeutung des Objekts" nicht objektimmanent gegeben ist, sondern vom Betrachter konstruiert und zugeschrieben wird.[12] Diese Position steht dem geschichtsdidaktischen Konzept des Perspektivenwechsels[13] sehr nahe, das darauf rekurriert, dass „Geschichte", im Sinne von darstellend-interpretierenden Aussagen über vergangene Verhältnisse und Veränderungsprozesse, stets eine – freilich quellengestützte und an rationalen Kriterien zu messende – Konstruktion darstellt, die von der Wahl des Betrachtungsstandpunkts abhängt.

Darüber hinaus folgte EMEE geschichtsdidaktischen Überlegungen zu den Themen „europäisches Geschichtsbewusstsein" und „europäische Identität".[14] Diese argumentierten überzeugend gegen die Vorstellung, ein trans- oder postnationales europäisches Geschichtsbewusstsein (bzw. eine

---

12 Vgl. z. B. Thomas Thiemeyer: Die Sprache der Dinge. Museumsobjekte zwischen Zeichen und Erscheinung. In: AlltagsKultur! (www.alltagskultur.info/bilder/alltagskultur.de_die-Sprache-der-Dinge.pdf, aufgerufen am 11.12.2018). Vgl. auch Krzysztof Pomian: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin 1998.

13 Mit Rücksicht darauf, dass zumindest Teile der deutschen Geschichtsdidaktik den Begriff „Multiperspektivität" speziell auf die Auseinandersetzung mit Quellen beziehen, verwendete das Projekt nur die Begriffe „Perspektivenwechsel" und „mehrperspektivisch".

14 Vgl. z. B. Jörn Rüsen: Europäisches Geschichtsbewusstsein als Herausforderung an die Geschichtsdidaktik. In: Marko Demantowsky/Bernd Schönemann (Hrsg.): Neue geschichtsdidaktische Positionen. Bochum 2002, S. 57–64. Vgl. auch Bernd Schönemann: Didaktische Varianten der Präsentation europäischer Geschichte im Unterricht. In: Kerstin Armborst/Wolf-Friedrich Schäufele (Hrsg.): Der Wert „Europa" und die Geschichte. Auf dem Weg zu einem europäischen Geschichtsbewusstsein. Mainz 2007, S. 11–21 (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Beiheft online 2), Abschnitt 128–138 (http://www.ieg-mainz.de/vieg-online-beihefte/02-2007.html, aufgerufen am 17.07.2017). Bodo von Borries: Europa im Geschichtsunterricht. Vorhandenes Schülerbewusstsein, wünschenswerte Inhalte und problematische Lernprogression. In: Georg Weißeno (Hrsg.): Europa verstehen lernen. Eine Aufgabe des Politikunterrichts. Schwalbach/Ts. 2004, S. 214–233.

europäische Identität) könnte oder sollte an die Stelle lokaler, regionaler und nationaler Orientierungen und Bindungen treten. Dementsprechend betrachteten sie auch potenzielle Top-Down-Strategien als identitätspolitischen Irrweg. Denn das, was man individuelle und kollektive Identität nennt, besteht grundsätzlich aus zahlreichen, auch konträren oder widersprüchlichen Identitätsorientierungen, deren jeweilige Aktualisierung in hohem Maße situativ abhängig ist.[15] Umgekehrt spricht dieses Identitätskonzept nicht dagegen, europabezogene Orientierungen dann zu stärken, wenn sie im Gefüge des „Identitätsbündels" (Karl-Ernst Jeismann)[16] unterrepräsentiert sind – und das scheint in der Auseinandersetzung mit dem kulturellen Erbe in den lokalen, regionalen und nationalen Geschichtsmuseen doch nicht selten der Fall zu sein.

Für das EMEE-Projekt war die Didaktik der Geschichte nicht nur hinsichtlich der Auffassung konstitutiv, die die Konzepte des „europäischen Geschichtsbewusstseins" und der „europäischen Identität" als dynamische Teilelemente von komplex interagierenden Identitätssystemen begreift. Einen weiteren wichtigen Referenzpunkt stellten die geschichtsdidaktischen Reflexionen über die Abgrenzungs- und Exklusionsmechanismen dar, die unausweichlich mit jeglichem Akt einer Identifikation verbunden sind. Im Bewusstsein der Rolle, die aufgeheizte nationale Identitäten in den großen europäischen Kriegen und Konflikten des späten 19. Jahrhunderts sowie im 20. Jahrhundert gespielt haben, erscheint es geradezu als zwingend, auch beim Konzept „europäische Identität" nach den möglichen „Nebenwirkungen" der notwendigen Abgrenzungsoperationen zu fragen.

Angesichts des fortdauernd tiefen Unwissens der europäischen Bürger*innen über die historischen Erfahrungen und das historische Selbstverständnis jener Mitbürger*innen, die anderen Nationen angehören als man selbst, und im Hinblick darauf, dass vielfältige gegenseitige Stereotype und historisch begründete Vorurteile existieren, erscheint die Position,

15 Vgl. z. B. Katja Gorbahn: Stichworte zur Geschichtsdidaktik: Identität. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 67 (2016), H. 3/4, S. 215–229.

16 Vgl. Karl-Ernst Jeismann: Europäische Identität – der Beitrag des Geschichtsunterrichts (1984). In: ders.: Geschichte als Horizont der Gegenwart. Über den Zusammenhang von Vergangenheitsdeutung, Gegenwartsverständnis und Zukunftsperspektive. Hrsg. u. eingel. v. Wolfgang Jacobmeyer u. a. Paderborn 1985, S. 259–279.

die vonseiten der Didaktik der Geschichte gewählt wurde, als sehr überzeugend: Neben der Vermehrung des historischen Wissens über oder von einander sieht man die Grundlagen für eine zu stärkende „europäische Identität" vor allem darin, den Exklusionsmechanismen der nationalen Identitäten die Prinzipien des Dialogs, der Toleranz, der Dezentrierung der eigenen Perspektive und der Perspektivübernahme entgegenzusetzen. „Europäische Identität" und „europäisches Geschichtsbewusstsein" erwachsen diesem Konzept zufolge aus dem gegenseitigen Interesse, der engagierten Auseinandersetzung mit historischen Gemeinsamkeiten und Unterschieden sowie dem solidarischen Ringen um verbindende und verbindliche Orientierungen. Kurz: Der geschichtsdidaktische Zugang zu den Konzepten „europäische Identität" und „europäisches Geschichtsbewusstsein" betont – statt eines Sets von inhaltlich feststehenden Merkmalen – die Prozessqualität der inter- und transnationalen Auseinandersetzung.

Es ist in der Tat unerlässlich, ein differenziertes Bewusstsein von den Exklusionsmechanismen jeglicher kollektiven Identifizierung auf allen Ebenen vom Lokalen bis zum Europäischen zu entwickeln. Denn die Gefahr negativer Stereotypisierungen des „Anderen" sowie von Intoleranz und Abwertung besteht auf jeder Bezugsebene. Selbst jene Diskurse, die beispielsweise die Schwäche europäisch-transnationaler kollektiver Identität im Vergleich zur Stärke nationaler und regionaler Zugehörigkeitsgefühle beklagen, scheinen oftmals aus den Augen zu verlieren, dass es im europäischen Alltag selbstverständlich ein „europäisches Bewusstsein" und eine „europäische Identität" gibt, die jedoch nicht selten eurozentrisch gepolt sind und vor allem dann aktualisiert werden, wenn – oftmals abwertende – Abgrenzungen von der außereuropäischen und nicht-westlichen Welt vorgenommen werden.

Zusammenfassend kann man somit festhalten: Der zentrale Ansatz des EMEE-Projekts zur Stärkung der europäischen Identität und des europäischen Geschichtsbewusstseins im Umgang mit dem kulturellen Erbe im Museum bestand darin, die europäischen Bezüge nicht nur stärker hervorzuheben, sondern sie zugleich im Perspektivenwechsel beziehungsweise in einer mehrperspektivischen Präsentation der Objekte zu verankern. Damit orientierte sich das Projekt maßgeblich an jenen geschichtsdidaktischen Positionen, welche die Flexibilität und Komplexität von individuellen und kollektiven Identitätsorientierungen betonen und die Herausforderungen

von politischen Identitätspostulaten kritisch reflektieren. Dem Besucher und der Besucherin sollte durch die wechselseitige Verknüpfung unterschiedlicher Betrachtungs- und Bedeutungsebenen nicht zuletzt auch die Flexibilität unterschiedlicher Abgrenzungsmechanismen vor Augen geführt werden.

Die zweite Grundlage für das Projekt bildeten die kulturpolitischen Leitlinien der EU für die Fortentwicklung der Museen in Europa,[17] die das gemeinsame kulturelle Erbe weithin in nationaler, regionaler oder kommunaler Regie verwalten und dabei oftmals ein Konzept der kulturellen Identität in den Vordergrund stellen, das der pluralistischen und multikulturellen Verfasstheit der europäischen Gesellschaften wenig entspricht. Die EU wirbt nun kulturpolitisch dafür, dass diese Museen explizit auf die soziale und kulturelle Heterogenität der europäischen Bürgergesellschaft antworten und das kulturelle Erbe vor Ort nutzen, um Identitäten in einem geschützten Raum zu verhandeln und den interkulturellen Dialog zu fördern. Im Sinne des Konzepts der „Social Arena"[18] sollen die Museen eine neue Rolle als Akteure der sozialen Inklusion erproben und sich auch um innovative Vermittlungsansätze bemühen, welche die Besucher*innen aktivieren und auch so genannte „Non-visitors" auf vielfältige Weise ansprechen und zur Partizipation einladen.[19] Die Begegnung mit dem europäischen kulturellen Erbe soll gesellschaftliche Relevanz beweisen und die gesellschaftlichen und kulturellen Herausforderungen der Gegenwart aufgreifen.

---

17 Vgl. Council of Europe: Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe. Culture and Democracy Themes, 17. A. Brüssel 2016 (http://www.culturalpolicies.net/web/themes.php, aufgerufen am 17.07.2017).

18 Vgl. z. B. Sheila Watson: History Museums, Community Identities and a Sense of Place. Rewriting History. In: Simon J. Knell/Susan MacLeod/Sheila Watson (Hrsg.): Museum Revolutions. How Museums Change and are Changed. 2. Aufl. New York 2009, S. 160–172; Robert R. Janes: Museums, Social Responsibility and the Future we Desire. In: ebd., S. 134–159; Richard Sandell (Hrsg.): Museums, Society, Inequality. London 2002 u. ders.: Museums as Agents of Social Inclusion. In: Museum Management and Curatorship 17 (1998), H. 4, S. 401–418.

19 Vgl. z. B. Susanne Gesser u. a. (Hrsg.): Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen. Bielefeld 2012.

Für das EMEE-Projekt wurden diese museumspolitischen Leitlinien der EU folgendermaßen interpretiert:

- Moderne aktivierende Vermittlungsmethoden sollten zusammen mit szenografischen Gestaltungsideen die Besucher*innen beim Prozess des „Brillenwechsels" während der Objektbegegnung unterstützen. Auf „Aktivierung" zielte das EMEE-Konzept auch dahin gehend, dass der angestrebte Perspektivenwechsel den Besucher*innen verdeutlicht, dass sie selbst es sind, die Objektbedeutungen konstruieren, vergleichend reflektieren und bewerten.
- Die Partizipation der Besucher sollte auf verschiedenen Ebenen durch unterschiedliche Interventionsgrade gesteigert werden. Für das EMEE-Konzept war die Partizipation der Besucher*innen – und besonders jener gesellschaftlichen Fokus-Gruppen[20], mit denen das jeweilige Museum vielleicht gezielt zusammenarbeitet – vor allem deshalb wichtig, weil deren Perspektiven die Konstruktion mehrschichtiger Objektbedeutungen bereichern.
- Begleitveranstaltungen, die, ausgehend von bestimmten Objektgruppen oder Ausstellungsthemen, im Sinne der „Social Arena" zu aktuellen und gesellschaftlich relevanten, auch kontroversen Themen hinführen und dabei lokal-regional-national-europäisch-globale Zusammenhänge aufgreifen, sollten die Re-Interpretation von Objekten und Objektgruppen begleiten und dabei den Gegenwartsbezug stärken. Die Betonung des Gegenwartsbezuges sollte zugleich die immanente Standortgebundenheit der Bedeutungskonstruktion unterstreichen.

3 Das Konzept des „Perspektivenwechsels" im EMEE-Projekt

Im Folgenden wird das Kernkonzept des EMEE-Projekts, der „Perspektivenwechsel" („Change of Perspective"), vorgestellt, der sich nicht nur auf die kuratorische Re-Interpretation von Museumsobjekten bezieht, sondern auch die inhaltliche Leitlinie für die Vermittlungsstrategien bildet.

20 Z. B. junge Familien mit Kindern, (bildungsferne) Jugendliche, Menschen mit Beeinträchtigungen, Menschen mit Migrationshintergrund.

Die Vermittlung bildet einen integralen Teil des Konzepts – und nicht etwa eine nachträgliche Ergänzung.

Das Konzept des „Change of Perspective"(COP) beruht auf drei Säulen:

1. *„Change of Perspective" im Sinne einer europabezogenen oder zumindest transregionalen beziehungsweise -nationalen Re-Interpretation von Objekten, die bislang primär in einem lokalen, regionalen oder nationalen Bedeutungsrahmen präsentiert und wahrgenommen werden*

Dieser Perspektivenwechsel wird vonseiten des Museums angebahnt und von den Besucher*innen vollzogen. Für die Museumsexpert*innen bedeutet dies, dass sie Sammlungen vor Ort prüfen, ob und inwieweit in den gegebenen Objekten bisher nicht beachtete europäisch-transregionale Bezüge zu entdecken sind. Die zu gewinnenden Bedeutungsfacetten sollen die Objekte nicht allein in neue transregionale Zusammenhänge einrücken, sondern zugleich das Verständnis der „lokalen" Besonderheit der Objekte vertiefen. Zur Veranschaulichung mag der Hinweis auf museale Bestände von lokalen/regionalen Trachten aus dem 19. Jahrhundert dienen, an denen sich oftmals aufzeigen lässt, dass das zeitgenössische Bestreben, mit Trachtenkleidung eine möglichst unverwechselbare lokale oder regionale Tradition und Identität zu kreieren, ein europaweites Phänomen darstellte, das sich nicht selten auf „invented traditions"[21] zurückführen lässt.

Vielversprechende Objekte für eine solche Re-Interpretation sind, wie etwa die Trachten, Repräsentationen lokaler oder regionaler Einzigartigkeit und Besonderheit, die zugleich auf transregional verbreitete Phänomene der historischen Konstruktion lokaler, regionaler oder nationaler kultureller „Unverwechselbarkeit" verweisen. Des Weiteren lohnt es sich immer, jene Objekte näher zu untersuchen, die im Zusammenhang von Wanderungsbewegungen und transregionalen Kulturbegegnungen stehen oder Ausdruck von Selbstwahrnehmung und Fremdwahrnehmung sind.[22]

---

21 Vgl. Eric Hobsbawm/Terence Ranger (Hrsg.): The Invention of Tradition. Cambridge 1983.

22 Zur Unterstützung und systematischen Anleitung der Re-Interpretation der Sammlungen bzw. Objekte erstellte das EMEE-Projekt einen „Leitfaden" (vgl. dazu unten).

2. *„Change of Perspective" im Verhältnis von Museumsexpert*innen und Besucher*innen*

Die kuratorische Arbeit an den Objekten reicht jedoch für die angestrebte Vielschichtigkeit der Bedeutungskonstruktion nicht aus, wenn nicht auch die Perspektiven des Publikums einbezogen werden. Daher besteht die zweite Säule des COP-Konzepts darin, dass sich das Museum gezielt mit den Sichtweisen der Besucher*innen sowie auch von „Non-visitor"-Gruppen auseinandersetzt und diese, so weit als möglich, einbezieht. Damit öffnet es ein Stück weit seinen traditionellen Anspruch auf alleinige Deutungshoheit im Umgang mit dem kulturellen Erbe und bewegt sich auf die Rolle eines Moderators zu, der zwischen Objekt und Betrachter vermittelt und die Besucher*innen dazu einlädt, die persönlichen Erwartungen, Erfahrungen und Sichtweisen, welche die Begegnung mit dem kulturellen Erbe begleiten, zu artikulieren, zu kommunizieren und sichtbar zu machen.[23] Damit geht das Museum auf die „Lebenswelt" der Besucher*innen zu und verwandelt sich – idealiter – in einen sozialen Resonanzraum, in dem die gesellschaftlichen Herausforderungen der Gegenwart die Auseinandersetzung mit dem kulturellen Erbe beflügeln und umgekehrt die Begegnung mit dem kulturellen Erbe die Beschäftigung mit aktuellen Gegenwartsfragen inspiriert und vertieft.

Zu diesem Perspektivenwechsel gehört auch die Bereitschaft der „Museumsmacher*innen", die eigene Perspektive auf die präsentierten Objekte für ein Publikum, das keine Museumsexpertise besitzt, transparent zu machen und die Gründe zum Beispiel für eine bestimmte Themengestaltung, Objektauswahl oder Präsentationsform in verständlicher Weise offenzulegen.

Dieser COP kann sich auf sehr unterschiedlichen Gebieten entfalten. Beispielsweise kann ein Museum gezielt die Begegnung und den Austausch mit sozialen Gruppen suchen, die im Publikum des jeweiligen Hauses unterrepräsentiert sind, um deren Perspektive auf das Haus kennenzulernen und nach Ansatzpunkten dafür zu suchen, wie man Barrieren abbauen und deren Bedürfnisse vielleicht berücksichtigen könnte („audience development"). Ebenso bedeutsam sind die vielfältigen Möglichkeiten, interaktive und partizipatorische Elemente in die Ausstellungsgestaltung fallweise

23 Vgl. z. B. Nina Simon: The Participatory Museum. Santa Cruz 2015 (http://www.participatorymuseum.org/read, aufgerufen am 11.12.2018).

einzubeziehen; diese werden von vielen Besuchergruppen wegen ihrer aktivierenden Funktion sehr geschätzt. Dasselbe gilt für die vielfältigen Formen und Methoden der multimedialen, narrativen und synästhetischen[24] Kontextualisierung von ausgewählten Objekten, die den erlebnishaften Zugang von Laien zu den Objekten unterstützen und zugleich den veränderten Sehgewohnheiten der Mediengesellschaft Rechnung tragen.

Ein wichtiges Instrument sind ferner Begleitprogramme. So könnte das Museum beispielsweise bestimmte soziale Gruppen einladen, daran mitzuwirken und ihre Erfahrungswelt mit dem kulturellen Erbe in Beziehung zu setzen. In dieselbe Richtung weist auch die Einbeziehung von Social Media-Kommunikationskanälen (z. B. Twitter, Facebook, Vimeo, YouTube, Wiki), wenn man sie dafür nutzt, dass Besucher*innen – oder auch „Non-visitors" – ihre unterschiedlichen Sichtweisen auf das kulturelle Erbe vor Ort kommunizieren und damit an einer kollektiven Konstruktion von vielschichtigen Bedeutungen des kulturellen Erbes mitwirken können.

3. *COP im Rahmen internationaler Zusammenarbeit*

Das Konzept des Perspektivenwechsels kann sein Potenzial für die Museen vor Ort wesentlich besser entfalten, wenn diese beispielsweise für die Wahl transregional-europäischer Themen, die Re-Interpretation von Objekten und entsprechende Vermittlungsideen auf die Vielfalt der Perspektiven zurückgreifen können, die ein internationaler Austausch zu bieten vermag.

4 „EMEE-Toolkids"

Die drei Säulen des COP-Konzepts spiegeln sich in der Struktur der fünf so genannten „EMEE-Toolkits" wider, die das Konsortium in der zweiten Projektphase verfasste, um die gemeinsame Arbeit auf eine systematische Grundlage zu stellen und den zahlreichen Netzwerk-Museen theoretisch begründete, aber auch praxistaugliche Handreichungen für die Umsetzung des EMEE-Konzepts anzubieten.[25]

---

24 Als Mittel zur Konstruktion vielschichtiger Objekt-Bedeutungen dienen auch die Ausdrucksformen von Musik, Tanz sowie weitere dialogische, emotionale und ästhetische Annäherungen.

25 Die Erstellung der „Toolkits" bildete die Grundlage der dritten Projektphase, in der exemplarische Ausstellungsideen und -module entwickelt, praktisch umgesetzt und öffentlich präsentiert wurden.

Die „EMEE-Toolkits" befassten sich in fünf Bänden:

1. mit der Re-Interpretation von bisher als lokal, regional oder national gedeuteten Objekten oder Objektgruppen in einer europäisch-transnationalen Perspektive (als Voraussetzung für die Konzeption einer mehrperspektivischen Präsentation von Objekten und Objektgruppen),[26]
2. mit der Entwicklung von „Social Arena"-Ansätzen, die – in Verbindung mit re-interpretierten Objekten – auf die Integration von gesellschaftlich und kulturell heterogenen Besuchergruppen und eines museumsfernen Umfelds zielen,[27]
3. mit der Entwicklung von Strategien, die – wiederum im Zusammenhang mit re-interpretierten Objekten – auf die Aktivierung und Partizipation der Besucher*innen im Museum zielen,[28]
4. mit der Entwicklung synästhetischer und szenografischer Ideen, die die mehrperspektivische Präsentation von Objekten beziehungsweise Objektgruppen wirkungsvoll unterstützen,[29]
5. mit der Einbeziehung von sozialen Medien im Interesse der Partizipation der Besucher*innen und der sozialen und kulturellen Integration („Social Arena").[30]

---

26 Vgl. Anna-Lena Fuhrmann u. a.: Making Europe Visible. Re-interpretation of Museum Objects and Topics. A Manual. EMEE Toolkit Series, Bd. 1. Wien 2016 (http://www.museums-exhibiting-europe.de/download/8248/; deutsche Version: http://www.museums-exhibiting-europe.de/download/8279/, aufgerufen am 17.07.2017).

27 Vgl. Kaja Širok (Hrsg.): Integrating a Multicultural Europe. Museums as Social Arenas. EMEE Toolkit Series, Bd. 2. Wien 2016 (http://www.museums-exhibiting-europe.de/download/8289/, aufgerufen am 17.07.2017).

28 Vgl. Cinzia Angelini: Bridging the Gap. Activation, Participation and Role Modification. EMEE Toolkit Series, Bd. 3. Wien 2016 (http://www.museums-exhibiting-europe.de/download/8293/, aufgerufen am 17.07.2017).

29 Vgl. Uwe R. Brückner/Linda Greci: Synaesthetic Translation of Perspectives. Scenography – A Sketchbook. EMEE Toolkit Series, Bd. 4. Wien 2016 (http://www.museums-exhibiting-europe.de/download/8296/, aufgerufen am 17.07.2017).

30 Anika Kronberger u. a.: Social Web and Interaction. Social Media Technologies for European National and Regional Museums. EMEE Toolkit Series. Bd. 5. Wien 2016 (http://www.museums-exhibiting-europe.de/download/8298/). Vgl. zur deutschen Fassung: http://www.museums-exhibiting-europe.de/wp-content/uploads/2016/12/toolkit-5-deutsch.pdf, aufgerufen am 17.07.2017.

Die fünf „Toolkits" repräsentieren fünf Arbeitsfelder des „Change of Perspective", die nicht isoliert für sich stehen, sondern jeweils objektspezifisch aufeinander abzustimmen sind. Im EMEE-Band „Selected Examples on the Change of Perspective"[31] stellen die Partner zehn – „Exemplary Units" genannte – Beispielobjekte vor, bei denen die ausgewählten Ansätze aus allen fünf „Toolkits" zusammengeführt und integriert werden. Zugleich aber ist zu betonen, dass das EMEE-Projekt stets auf die Re-Interpretation einzelner Objekte und Objektgruppen zielte, die für eine gewisse Zeit in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit des Publikums gerückt werden. Damit sollte ein Prozess der kontinuierlichen Weiterarbeit angestoßen werden. Die Neugestaltung einer gesamten Dauerausstellung war niemals intendiert.

Speziell für die Aufgabe der kuratorischen Re-Interpretation der Objekte (COP I) erarbeitete das EMEE-Projekt zudem einen heuristischen Leitfaden, der die Expert*innen vor Ort in einer systematischen Herangehensweise unterstützen sollte. Er umfasst acht Leitfragen, die typische Formen von europäisch-transregionalen Bezügen in lokal, regional und national interpretierten Museumsobjekten unterscheiden:

1. *Fragen nach der „Migrationsgeschichte" eines Objekts beziehungsweise einer Objektgruppe*

Hier werden Orts- und Besitzerwechsel von Objekten beziehungsweise Objektgruppen von der Herstellung bis zur gegenwärtigen Präsentation im gegebenen Museum recherchiert, um festzustellen, ob und inwiefern sich Hinweise auf europäische beziehungsweise transregionale und -nationale Kontexte ergeben und ob gegebenenfalls mit der „Migration" auch Veränderungen in der Bedeutungszuschreibung verbunden waren. Auch könnte man untersuchen, ob das gegebene Objekt als „Zeuge" beziehungsweise Zeugnis von Wanderungsbewegungen, zum Beispiel Pilgerreisen, Fluchtbewegungen, Ein- oder Auswanderung, zu betrachten ist, und ob verschiedene Objekte der jeweiligen Sammlung eine ähnliche oder vergleichbare „Migrationsgeschichte" teilen.

31 Susanne Schilling u. a. (Hrsg.): European Perspectives on Museum Objects. Selected Examples on the Change of Perspective. Wien 2016 (http://www.museums-exhibiting-europe.de/download/8300/, aufgerufen am 17.07.2017).

Ein besonders interessantes Beispiel bietet ein Sakralgegenstand, dem das bulgarische Team eine „Exemplary Unit" gewidmet hat. Eine ursprünglich säkulare, viele Jahrhunderte alte japanische Porzellanschale „wanderte" als wertvolles Geschenk durch mehrere Stationen des Mittelmeerraums, wo sie mehrmals in unterschiedlicher Weise religiös interpretiert wurde, bis sie, vermutlich im 10. Jahrhundert, in den Besitz eines griechisch-orthodoxen Klosters gelangte und dort in ein silbernes Pokalgefäß für rituelle Zwecke integriert wurde. Heute befindet sich das Objekt im bulgarischen Historischen Nationalmuseum in Sofia.[32]

2. *Fragen nach transregional-europäischen Zusammenhängen in der Entstehungsgeschichte des Objekts*

Auch wenn ein Objekt in der Stadt oder Region entstanden ist, in der es heute im Museum als Zeugnis der „eigenen" Geschichte gezeigt wird, kann der Hersteller doch fremder Herkunft gewesen sein (z. B. Auftragsarbeiten). Auch ist es möglich, dass ein einheimischer Hersteller, zum Beispiel auf Reisen oder durch Bücher beziehungsweise Medien, wesentliche Einflüsse aus anderen, vielleicht weit entfernten Regionen aufgenommen hat. Als aufschlussreich erweist sich oft auch der Blick auf Produktionsnetzwerke, wenn man beispielsweise fragt, wer daran beteiligt war, woher die Rohstoffe kamen, wo gegebenenfalls Einzelteile produziert oder einzelne Arbeitsschritte vollzogen wurden.

Als Beispiel soll ein Tee-Gedeck aus Porzellan mit einer chinoisen Gestaltung dienen (Abb. 1), die in Augsburg gefertigt wurde. Darauf wird weiter unten genauer eingegangen.[33]

3. *Fragen nach kulturellen Transfer- und Adaptionsprozessen im Rahmen europäischer beziehungsweise transregionaler Netzwerke*

Im Hintergrund der Geschichte eines lokal- beziehungsweise regionaltypischen Objekts lassen sich möglicherweise europäische beziehungsweise transregionale kulturelle Netzwerke erschließen, die das konkrete Objekt vor Ort in einen räumlich und ideell erweiterten Horizont einrücken.

---

32 Vgl. Tzvetana Kyoseva/Valentina Ganeva-Marazova/Tatyana Shalganova: The Mysteries of Transition. Pilgrimage, Transformation and Change. In: Schilling (Anm. 31), S. 171–198.

33 Vgl. dazu die „Exemplary Unit" von Christina Speer u. a.: Made in Europe – Made in China. In: Schilling (Anm. 31), S. 67–90.

Abb. 1: Koppchen und Untertasse, Inv. Nr. 7625 und 7626 © Kunstsammlungen und Museen Augsburg; Foto: Andreas Brücklmair.

Als besonders aufschlussreich kann es sich erweisen, die Entstehung der Verbindungen zwischen der jeweiligen Region und dem überregionalen Netzwerk zu untersuchen und die Grundlagen dafür auszuleuchten. Des Weiteren können im Kontext eines solchen regional-transregionalen Netzwerks vor Ort lokal- und regionalspezifische Hybridformen entstanden sein, die überregionale und regionale Aspekte miteinander verbanden und beide neu interpretierten. Lohnend kann es sein, die Funktion des gegebenen Orts innerhalb dieses Netzwerks in den Blick zu nehmen. War der betreffende Ort zu einer bestimmten Zeit für eine bestimmte (Kunst-) Handwerkstechnik bekannt, dann könnten die Produkte möglicherweise in weit entfernte Gebiete gehandelt und dort wiederum auf eine spezifische Weise rezipiert worden sein. Das bereits erwähnte Augsburger Tee-Gedeck bietet auch für diese Kategorie ein anschauliches Beispiel. Doch kann man auch auf eine „Exemplary Unit"[34] verweisen, die vom

34 Vgl. die „Exemplary Unit" von Urška Purg/Katarina Kogoj: Just a Wheel Away. Bridging Borders. In: Schilling (Am. 31), S. 223–248 (http://www.museums-exhibiting-europe.de/download/8300/, aufgerufen am 17.07.2017).

slowenischen EMEE-Partner, dem Nationalmuseum für Zeitgeschichte in Ljubljana, gestaltet wurde: Von der jugoslawischen Adaption des europaweit verbreiteten Modells des FIAT 600 ausgehend, werden sehr aufschlussreiche transregional-europäische Perspektiven für die Geschichte der blockübergreifenden Mobilität in den 1960er und 1970er Jahren entwickelt.

4. *Fragen nach übergreifenden transregional-europäischen Kultur- und Kunstströmungen*

Selbst ein Objekt, das in höchstem Maße als Ausprägung lokal- oder regionalspezifischer Kultur verstanden wird, ist immer in übergreifende Kontexte eingebunden, seien dies Kunststile, kulturelle Praktiken (z. B. christliche Riten) oder ideen-, mentalitäts- oder auch technologiegeschichtliche Strömungen. Die Untersuchung der Teilhabe an solchen übergreifenden historischen Phänomenen dient nicht nur der Erweiterung der Betrachtungsperspektiven, sondern ist zugleich ein unerlässlicher Schritt, wenn man das Lokal-Spezifische eines Objektes genauer bestimmen möchte. Hierbei empfehlen sich Recherchen, zum Beispiel in europaweiten Online-Datenbanken,[35] die nach Varianten der lokalen Objekte suchen, die nicht in der jeweiligen Region entstanden sind. Als Beispiel mögen hier Heißluftballone aus dem 18. Jahrhundert dienen, die man vielfach in Technik-Museen findet, wo sie zumeist als Zeugnis der Technikgeschichte vor Ort ausgestellt sind. In ihrer „Exemplary Unit"[36] stellen die französischen Projekt-Partner einen Heißluftballon des Berliner Technikmuseum neben weitere zeitgenössische Exemplare aus anderen Ländern und ordnen die „nationalen" Objekte gemeinsam in übergreifende Kontexte der europäischen Aufklärung ein.

35 Vgl. z. B. „Objektdatenbanken von Museen weltweit" (http://www.kunst-und-kultur.de/index.php?Action=showMuseumDatabases); Europeana Collections (https://www.europeana.eu/portal/de, aufgerufen am 17.07.2017).

36 Vgl. Arnaud Mayrargue/Jean-Marie Baldner/Christophe Le François: Europe in a Balloon. In: Schilling (Anm. 31), S. 115–148.

5. *Fragen nach der expliziten Thematisierung von Kulturbegegnungen und von Begegnungen mit dem „Fremden"*

Dieser Aspekt richtet den Blick auf solche Objekte, die mit einer Darstellung von interregionalen und interkulturellen Kulturbegegnungen verbunden sind. Typische Themen sind beispielsweise Handelskontakte, Reise-, Entdeckungs- oder Missionsszenarien, internationale Verhandlungen oder auch kriegerische Auseinandersetzungen. Befinden sich solche Objekte im Bestand des Museums, kann man die Verbindung zwischen dem jeweiligen Objekt und dem Standort des Museums beleuchten und den Anlass für die Entstehung der jeweiligen Darstellung sowie deren Funktion und spezifische Konstruktion von „Eigenem" und „Fremdem" untersuchen. Ein plastisches Beispiel bietet eine „Exemplary Unit", die sich mit einem japanischen Namban-Wandschirm aus dem späten 16. Jahrhundert befasst, der aus japanischer Sicht die Begegnung der Kulturen im Rahmen einer Hafenszene zeigt, in der ein portugiesisches Handelsschiff, das seinerseits afrikanische Sklaven mit sich führt, seine Waren in einem japanischen Hafen löscht.[37]

6. *Fragen nach der Konstruktion von Selbst- und Fremdbildern*

Diese Fragen zielen nicht auf Objekte, die Kulturbegegnungen explizit thematisieren, sondern auf Objekte, die implizite Formen der Selbst- und Fremdwahrnehmung sowie des Blicks „von außen" auf das „Eigene" reflektieren und auf diese Weise Zusammenhänge zwischen dem Lokalen und weiterreichenden Kontexten sichtbar machen. Dabei können auch die unterschiedlichen Abgrenzungsmechanismen, die bei Identitätskonstruktionen Anwendung finden, vergleichend zur Anschauung gebracht werden. Dieses Analysefeld ist übrigens auch für einen kritisch-postkolonialen Zugang zu Objekten in der Sammlung einschlägig, die zwar aus der Region stammen, aber gleichwohl überregional virulente koloniale Mentalitäten reflektieren. Beispiele, welche die europäische Selbst- und Fremdwahrnehmung zugleich im lokalen Blick und im kolonialen Kontext spiegeln, finden sich zuverlässig in frühneuzeitlichen Erdteil-Allegorien (Abb. 2). Eine „Exemplary Unit" zu zwei Meißner Porzellanskulpturen, die zusammen

37 Vgl. Angela Frenkel u. a.: Encounters on Screen. Namban. Cultural Contacts with Europeans, Seen from a Non-European Perspective. In: Schilling (Anm. 31), S. 39–66.

Abb. 2: Erdteilgruppen Europa und Amerika, Afrika und Asien, Inv. No. 12560 © Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Sammlung Haberstock, Foto: Andreas Brücklmair.

die vier Erdteile darstellen, zeigt entsprechende Möglichkeiten für eine Präsentation nach dem Konzept des „Perspektivenwechsels" auf.[38]

7. *Fragen nach „ikonischen" Objekten, die als bedeutende Repräsentanten europäischer Identität gelten können*

Diese Kategorie erfasst Objekte vor Ort, die man als augenfällige „Icons" – als ausdrucksstarke Symbole – für typisch europäische Entwicklungen in dem Sinne betrachten kann, dass sie die (bisweilen vermeintliche) Besonderheit Europas im Unterschied zur außereuropäischen Welt herausstellen. Solche Objekte eignen sich einerseits, um das europäische Selbstkonzept zu verdeutlichen, und andererseits, um Verbindungen zwischen dem Lokalen und dem Europäischen oder Unterschiede zwischen verschiedenen europäischen Regionen sichtbar zu machen. Als Beispiel sei hier auf die Objektgruppe der Uhren hingewiesen, die häufig in lokalen und regionalen Sammlungen zu finden sind. Die europäische Geschichte der Uhr

38 Vgl. Angela Frenkel u. a.: Europe's Perception of Itself and of Others. Meissner Allegories of the Continents from the Collection of the Haberstock Foundation. In: Schilling (Anm. 31), S. 91–114.

repräsentiert eine Entwicklung der exakten Zeitmessung, die als typisch europäisch gelten darf, denn jener Modus im Umgang mit der Zeit ist in Europa entstanden, hat sich über ganz Europa und von hier aus weltweit verbreitet und war grundlegend für die Industrialisierung mit ihren getakteten Arbeitsabläufen und für die moderne Lebenswelt insgesamt. In eine ähnliche Richtung zielt eine „Exemplary Unit", die die italienischen Partner zum Thema „Metronom" entwickelt haben.[39]

8. *Fragen nach Objekten, die Ereignisse mit lokal-europäischem Zuschnitt „erzählen"*

Es gibt Museumsobjekte, die nicht wegen ihrer objektimmanenten Qualität, sondern wegen ihrer „zufälligen" Verbindung zu einem für bedeutsam erachteten historischen Ereignis oder Vorgang präsentiert werden, wie dies beispielsweise für die Strickjacke gilt, die Helmut Kohl im Juli 1990 bei Verhandlungen über die deutsche Einheit mit Michail Gorbatschow getragen haben soll und die in den ersten Jahren des Bonner Hauses der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland in der Dauerausstellung gezeigt wurde. Objekte, deren museale Bedeutung über solch heteronome Zusammenhänge definiert wird, finden sich als Erinnerungsstücke an Persönlichkeiten oder Ereignisse in vielen musealen Sammlungen. Mitunter sind sie gut geeignet, transregional-europäische Perspektiven im Museum vor Ort sichtbar zu machen. Dies gilt etwa für das Kraftrad Zündapp-Mokick[40], das, weil es als Geschenk für den millionsten „Gastarbeiter" in Deutschland fungiert hatte, im Bonner Haus der Geschichte präsentiert wird.

5 Beispiel für die Erschließung eines Objekts

Zur Veranschaulichung der Anwendung dieses „Leitfadens" soll wegen der zentralen Bedeutung der Re-Interpretation des kulturellen Erbes ein Beispiel näher ausgeführt werden. Es handelt sich um das bereits erwähnte

39 Vgl. Cinzia Angelini/Andrea Ciasca Marra/Ernesta Todisco: Time 'n' Rhythm. In: Schilling (Anm. 31), S. 149–170.

40 Zum Objekt „Zündapp Sport Combinette" vgl. z. B. https://www.hdg.de/lemo/bestand/objekt/technisches-geraet-moped-millionster-gastarbeiter.html (aufgerufen am 11.12.2018).

zweiteilige Porzellan-Objekt,[41] ein Koppchen[42] mit zugehöriger Untertasse, die beide mit chinoisem Dekor bemalt sind, das jeweils eine chinesische Tee-Zeremonie zeigt. Dieses Objekt wird in der Dauerausstellung des Maximilianmuseums in Augsburg als Zeugnis des in der frühneuzeitlichen Reichsstadt sehr hoch entwickelten Kunsthandwerks präsentiert. Es wurde vom Augsburger Projektteam ausgewählt, weil es interessante Anknüpfungspunkte für eine lokal-europäische Re-Interpretation und die oben angesprochenen Vermittlungsstrategien versprach.

Das Objekt wurde um 1730 – also zirka 20 Jahre nach dem Beginn der europäischen Porzellanherstellung – in Meißen gefertigt und vermutlich als Weißware nach Augsburg gebracht, wo insbesondere die dort ansässigen Email-Künstler über Techniken der Porzellanbemalung verfügten, die in Meißen noch fehlten.[43]

Wendet man den „Leitfaden" zur Re-Interpretation von Objekten an, so geht es dabei vor allem um eine systematische Herangehensweise bei Erschließung transregionaler Perspektiven auf das Objekt. Es wird nicht erwartet – und wäre auch höchst unwahrscheinlich –, dass ein Objekt auf alle gefragten Aspekte anspricht. So ist beispielsweise auch der Befund zur „Migrationsgeschichte" des Tee-Gedecks sehr dürftig. Abgesehen von der „Wanderung" des Objekts von der Porzellanmanufaktur in Meißen in die Werkstatt eines so genannten „Hausmalers" in Augsburg – man vermutet Elisabeth Aufenwerth (1696–1745) als ausführende Künstlerin –, ist über den Verbleib des Objekts bislang nichts weiter bekannt, als dass es bei einer Stuttgarter Auktion im Jahre 1927 vom Maximilianmuseum wegen seiner Augsburger Provenienz angekauft wurde.

---

41 Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Inv. Nr. 7625 und 7626; Museum: Maximilianmuseum Augsburg, Material: Porzellan, farbig bemalt und vergoldet; Durchmesser der Untertasse: 124 mm, Durchmesser des Koppchens: 78 mm. Vgl. zum Folgenden Christine Werkstätter: „... sie verstunden es nicht genug"? Die China-Mode und das Augsburger Kunsthandwerk. In: Renate Eikelmann (Hrsg.): Die Wittelsbacher und das Reich der Mitte. 400 Jahre China und Bayern. München 2009, S.303-313.

42 Ein Koppchen ist eine kleine henkellose Trinkschale nach asiatischem Vorbild.

43 Vgl. zum Folgenden Werkstätter (Anm. 41), S. 303–313, sowie Katharina Hantschmann: Chinoise Keramik aus bayerischen Fayence- und Porzellanmanufakturen. In: Eikelmann (Anm. 41), S. 314–322.

Anders verhält es sich mit dem Aspekt der „europäischen oder transregionalen Zusammenhänge in der Entstehungsgeschichte des Objekts". Hier ist nicht nur die Zusammenarbeit zwischen Meißen und Augsburg zu verzeichnen, sondern auch die Tatsache, dass Augsburg damals ein europäisches Zentrum für die Produktion von Chinoiserie-Musterbüchern war, das europaweit begehrte Vorlagen für die Porzellanmalerei lieferte. So geht das Dekor des Objekts auf eine Vorlage Martin Engelbrechts (1684–1756) zurück, der einer der produktivsten Augsburger Kupferstecher und Musterbuch-Verleger war. Diese Sammlungen von Vorlagenstichen beruhten auf Informationen, die in weiträumigen Netzwerken zusammengetragen, bewahrt und übermittelt wurden: In Bezug auf chinoise Dekorationen für Porzellanobjekte waren vor allem druckgraphische Darstellungen von original chinesischen Objekten sowie Illustrationen in Berichten von China-Reisenden bedeutsam, wobei sich bei Letzteren oftmals sachliche mit phantastischen Elementen mischten. Generell dokumentieren diese Musterbücher, nicht nur den europäischen Wunsch, die chinesische Porzellankunst zu imitieren, sondern auch die Spezifik des europäischen Blicks und Geschmacks, welche die Rezeption bestimmte.

Der Aspekt der „kulturellen Transfer- und Adaptionsprozesse im Rahmen europäischer beziehungsweise transregionaler Netzwerke" eröffnet einen weiteren Rahmen über den Herstellungsprozess hinaus.[44] In dieser Perspektive sind die Musterbücher für Porzellan-Dekoration als hochrangige Quellen zu betrachten, die nicht nur Aufschlüsse über den transkontinentalen Kulturtransfer von China nach Europa geben, sondern auch den bemerkenswerten Kulturtransfer innerhalb Europas dokumentieren. Denn in Europa entwickelten sich sehr unterschiedliche Regionalstile der chinoisen Gestaltung. Zugleich veranschaulicht das gewählte Objekt exemplarisch, dass bei der Gestaltung fremde und exotische Elemente mit einheimischen verbunden wurden. So zeigt es nicht nur Goldelemente, die in China in diesem Kontext unbekannt waren, sondern auch ein sogenanntes „Vogeltritt"-Muster, das als typisches Augsburger Dekor bekannt war und ebenfalls nicht zum chinesischen Formenkanon zählte. Schließlich ist hinzuzufügen, dass die transkontinentalen Transferprozesse keineswegs

44 Vgl. auch Annette Tietenberg (Hrsg.): Muster im Transfer. Ein Modell transkultureller Verflechtung? Köln u. a. 2015.

einseitig waren. Bevor die Europäer sich die Kunst der Porzellanherstellung angeeignet hatten, hatte man Bemalungsaufträge in chinesische Werkstätten gesendet („Chine de commande"), wobei einige dieser Gestaltungsideen dann in die chinesische Porzellanmalerei Eingang fanden. Darüber hinaus ist – gerade mit Blick auf das Augsburger Kunsthandwerk – zu erwähnen, dass dem europäischen Interesse an chinesischem Porzellan ein chinesisches Interesse an mechanischen Objekten, wie zum Beispiel Uhren und beweglichen Figuren, gegenüberstand.

Der Aspekt der „übergreifenden transregional-europäischen Kultur- und Kunstströmungen"[45] verbindet sich im gegebenen Beispiel sehr eng mit den bisherigen Ausführungen. Doch man kann die Kontexte noch allgemeiner fassen. Vor dem Hintergrund der europäischen Expansion und der Ausweitung von Kulturkontakten entwickelte sich die China-Rezeption der Frühen Neuzeit zu einem europaweiten Phänomen, das sich keineswegs auf begehrte Handelsgüter, wie Seide und Porzellan, sowie auf die Begeisterung für chinoise Stilformen beschränkte. Vielmehr galt die Bewunderung – Leibniz sei hier als Beispiel erwähnt – besonders auch der chinesischen Wissenschaft, Philosophie, Ethik und Staatskunst.[46] Dabei war es sehr bedeutsam, dass Europa in China eine nicht-christliche Gesellschaft bewunderte, der man sehr hohe ethische Standards zuerkannte, während man bislang angenommen hatte, dass die moralische Höherentwicklung von Zivilisationen die Übernahme des Christentums voraussetzen würde. Von solchen Überlegungen ausgehend, ergeben sich zahlreiche Ideen, wie das Objekt in neuer Weise mit anderen Objekten des Museums kombiniert werden kann, zum Beispiel auch mit christlichen Objekten.

Während die „Leitfragen", die sich auf die Darstellung von Kulturbegegnungen, den möglichen „ikonischen" Charakter eines Objekts und signifikante Objekt-Narrationen richten, für das infrage stehende Teegeschirr unergiebig sind, lässt sich der Aspekt der „Selbst- und Fremdwahrnehmung" durchaus produktiv anwenden, wenn man das Objekt unter

45 Da es sich bei dem Objekt um ein Tee-Gedeck handelt, könnte man in dieser Kategorie auch die Geschichte des europäischen Imports und Konsums von chinesischem und anderem asiatischen Tee einbeziehen.

46 Vgl. z. B. Achim Mittag: Stichwort: Chinesische Welt. In: Enzyklopädie der Neuzeit, Bd. 2. Stuttgart 2005, S. 690–713.

anderem auch als Zeichen eines gesteigerten europäischen Selbstbewusstseins auffasst. Nachdem man sich lange Zeit vergebens um das Geheimnis der Porzellanherstellung bemüht hatte, war man nun in der stolzen Lage, sich die ferne exotische Kulturwelt per Imitation und Hybridisierung im gewünschten Umfang und völlig unabhängig von chinesischen Importen anzueignen.

Aus diesen Analysen und Überlegungen zur Re-Interpretation dieses Objekts – und ähnlicher Objektgruppen – ergaben sich zahlreiche Vermittlungsideen für die Entfaltung europäischer Perspektiven aus dem lokalen Fokus heraus. Diese sind in einer „Exemplary Unit" ausführlich beschrieben.[47] An dieser Stelle soll nur das auf einen Gegenwartsbezug abgestellte Präsentationskonzept „Made in China – Made in Europe" erwähnt werden. Die Grundidee ist eine Kontrastierung: Während man heute mit „Made in China" oft billige Raubkopien von hochwertigen europäischen Markenprodukten verbindet, war es in der Frühen Neuzeit beim Porzellan umgekehrt. Europäer*innen „kopierten" hochwertige chinesische Produkte, um sich Anteile an dem florierenden Handel mit chinesischen Waren zu sichern und um preiswerten Ersatz für die sehr teuren chinesischen Porzellanwaren zu schaffen. Und während sich das einheimische Publikum in einer entsprechenden Begleitveranstaltung, die das Thema „Produktpiraterie" behandelt, oft vergeblich müht, originale chinesische Muster von europäischen Chinoiserie-Mustern zu unterscheiden, erklären in Augsburg lebende chinesische Bürger*innen, woran sie „auf den ersten Blick" und ganz untrüglich die „europäische Handschrift" der Stilgebung einer Augsburger Chinoiserie erkennen.

6 Schlussbemerkung

Als ein Ergebnis des EMEE-Projekts kann festgehalten werden: Die Übertragung des geschichtsdidaktisch fundierten Ansatzes des „Perspektivenwechsels" auf die Arbeit von Geschichtsmuseen hat sich bei der Auseinandersetzung mit transregional-europäischen Bezügen in nicht-europabezogenen Sammlungen sehr bewährt. Auch fanden die öffentlich

47 Vgl. dazu die „Exemplary Unit" von Christina Speer u. a.: Made in Europe – Made in China. In: Schilling (Anm. 31), S. 67–90.

präsentierten Ausstellungsmodule und Begleitprogramme, die sich auf das Konzept der mehrschichtigen Bedeutung des kulturellen Erbes ausrichteten, großes Interesse bei den Besucher*innen. Generell hat der Zugang des „Change of Perspective" ein hohes kommunikatives Potenzial bewiesen: Er löste viele lebhafte Diskussionen und interessierte Dialoge aus – bei den „Macher*innen" ebenso wie bei den Rezipient*innen.

Der gewählte Ansatz ließ aber auch die unterschiedlichen Ausgangspositionen der Partner deutlich hervortreten. Die Auffassung, dass „Europa" zwar eine politisch und ökonomisch einflussreiche, aber insgesamt doch eine eher abstrakte Größe jenseits der nationalen Alltagswelt sei, war durchaus virulent, und es mussten mitunter wirkliche Lernprozesse vollzogen werden, als man begann, eine transeuropäisch-europäische Perspektive an das kulturelle Erbe auch dort anzulegen, wo man dieses bisher ausschließlich in seiner nationalen, regionalen oder lokalen Bedeutung betrachtet und gewürdigt hatte. Die kuratorische Re-Interpretation der Objekte wurde insgesamt, weil sie oftmals ein weitreichendes Umdenken und zugleich eine langwierige Recherche erforderte, als schwierigste und aufwendigste Aufgabe wahrgenommen. Aber auch das Konzept des „Perspektivenwechsels" zwischen Expert*innen und Besucher*innen bedeutete keine geringe Herausforderung. Dies war besonders dort der Fall, wo man bislang wie selbstverständlich davon ausgegangen war, dass das Museum die alleinige Deutungshoheit über das kulturelle Erbe vor Ort innehabe und eine eindeutige Lesart der Objektbedeutungen vorgeben müsse. Insgesamt erwies sich der konstruktivistisch-prozessorientierte Zugang zur Stärkung der europäischen Bezüge gerade in solchen Museen als zielführend, die das kulturelle Erbe vor Ort bislang kaum mit der europäischen „Brille" betrachtet hatten. Denn die Idee eines „Masternarrativs", das eine europäische Erfolgsgeschichte präsentiert, die zur europäischen Integration führt, war bei einigen von ihnen gerade in den Jahren der Projektlaufzeit (2012–2016) ausgesprochen unpopulär.

Die gemachten Erfahrungen und auch die Evaluierungsstudien, die für das Projekt durchgeführt wurden,[48] deuten darauf hin, dass der

48 Vgl. Jutta Schumann u. a.: The EU-Project ‚Museums Exhibiting Europe' (EMEE): Ideas, Results, Outlooks. Wien 2016, S. 89–92 (http://www.museums-exhibiting-europe.de/wp-content/uploads/2016/12/EMEE-Final-Brochure.pdf, aufgerufen am 11.12.2018).

geschichtsdidaktische Ansatz, Europa im lokalen Kontext und das Lokale im europäischen Kontext zu denken und die Mehrschichtigkeit der Perspektiven in den Vordergrund zu stellen, sich einerseits sehr gut mit den Museumsstrategien der EU verbinden lässt, die auf soziale Aktivierung und Integration sowie auf den Gegenwartsbezug setzen. Andererseits bietet er jenen lokalen, regionalen und nationalen Museen, die bisher kaum „europäisch gedacht" haben, einen gangbaren Weg, das kulturelle Erbe vor Ort schrittweise und zunehmend mehr in einer Weise zu präsentieren, welche die Besucher*innen einlädt, auch dessen europäische Dimension wahrzunehmen – und diese Sichtweise auch außerhalb des Museums in einen allgemeineren Reflexionsrahmen zu integrieren.