

**Zur Repräsentation von Geschichte und Kultur des
Alten Orients in großen europäischen Museen:
Die Analyse der Dauerausstellungen in den
vorderasiatischen Museen im Louvre, British Museum und
Pergamonmuseum**

Inaugural- Dissertation
zur
Erlangung des Doktorgrades
am
Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften
der Freien Universität Berlin

vorgelegt von

Hussein Bakkor
aus Idleb/ Syrien

Berlin 2011

1. Gutachter: Prof. Dr. Dominik Bonatz
2. Gutachter: Prof. Dr. Reinhard Bernbeck

Tag der mündlichen Prüfung:

14. November 2011

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Arbeit mit dem Titel „*Zur Repräsentation von Geschichte und Kultur des Alten Orients in großen europäischen Museen: Die Analyse der Dauerausstellungen in den vorderasiatischen Museen im Louvre, British Museum und Pergamonmuseum*“ selbstständig und ohne Benutzung anderer als der von mir angegebenen Hilfsmittel verfasst habe.

Alle Stellen, die wortgetreu oder sinngemäß aus anderen Veröffentlichungen entnommen sind, sind als solche kenntlich gemacht.

Die vorliegende Studie hat an noch keiner anderen Stelle als akademische Abschlußarbeit vorgelegen.

Berlin, im Juni 2011

Vorwort

Die vorliegende Studie wurde von der Aleppo Universität gefördert. Ich danke der Universität für ihre Unterstützung und auch für die Flexibilität, als es um eine Konzeptionsänderung und damit um eine Verlängerung der Forschungsdauer ging.

Meinen besonderen Dank möchte ich meinem Betreuer Herrn Prof. Dr. Dominik Bonatz aussprechen. Er hat mir mit seinem unerschütterlichen Optimismus die Entstehung dieser Arbeit überhaupt erst möglich gemacht und diese dann kritisch und wohlwollend begleitet. Des weiteren bin ich Herrn Prof. Dr. Reinhard Bernbeck für die fachliche Unterstützung und für die Übernahme des Zweitgutachtens zu Dank verpflichtet. Danken möchte auch Herrn Prof. Dr. Hartmut Kühne, Frau Prof. Dr. Susan Pollock und Frau Dr. Helga Vogel.

Für die Mühe des Korrekturlesens und hilfreiche Ratschläge danke ich Frau Kerstin Maiwald. Mein Dank gilt auch meinem Kollegen am Institut für Vorderasiatische Archäologie an der Freien Universität Berlin, Herrn Hamid Fahimi, der mir bei der Verbesserung des Layouts der Dissertation geholfen hat; ebenfalls bedanken möchte ich mich bei meinen anderen KollegenInnen am Institut: Bianca Maria D' Anna, Susan Saleh, Marianne Fähnrich, Yousef Moradi, Afamia AlKassab, Ahmad Alrawi, Patrizia Camatta, David Meyer und Jebrael Nokandeh.

Widmen möchte ich die Arbeit meinen Eltern, meiner Frau Fardos und nicht zuletzt meinen beiden Töchtern Alissar und Lilas.

Hussein Bakkor

Inhaltsverzeichnis

1. Einführendes Kapitel	1
1.1. Gegenstand	1
1.2. Aufbau der Studie.....	2
1.3. Fragestellung und Zielsetzung	3
1.4. Forschungsstand	4
1.5. Verortung dieser Arbeit	7
2. Theoretische Grundlagen und methodisches Vorgehen	9
2.1. Theoretische und museologische Grundlagen	9
2.1.1. Einleitung	9
2.1.2. Die archäologische Ausstellung als Medium der Geschichtsdarstellung	10
2.1.3. Zur Theorie des archäologischen Objekts im Museum	15
2.1.4. Die Faktoren der musealen Repräsentation	19
2.1.4.1. Der institutionelle museale Rahmen	19
2.1.4.2. Die Präsentationsform und ihre Elemente	20
2.1.4.2.1. Die Gruppierungs- und Anordnungssysteme	20
2.1.4.2.2. Der Ausstellungsraum und der visuelle Rahmen der musealen Umgebung	24
2.1.4.2.3. Die Ausstellungsbeschriftung	25
2.1.5. Das Kommunikationssystem in der musealen Ausstellung	26
2.2. Methodische Herangehensweise	32
3. Die Analyse der musealen institutionellen Rahmen der untersuchten Dauerausstellungen	37
3.1. Die Charakterisierung der ausstellenden musealen Institutionen: Das Museum der Zivilisation als Rahmen	38
3.2. „Museum der Zivilisation“ und imperialistische Diskurse	43

3.2.1. Die Differenzierung der Kulturen -----	44
3.2.2. Museales Ausstellen als Instrument der imperialistischen Ideologie -----	45
3.2.3. Die Rolle von geistesgeschichtlichen und philosophischen Anregungen -----	47
3.2.4. Imperialismus und das europäische Antikenbild -----	48
3.2.5. Manifestation durch das British Museum, den Louvre und die Museumsinsel in Berlin -----	49
3.3. Die Konstruktion des Alten Orients als Teil des „Museums der Zivilisation“ im 19. Jahrhundert -----	57
3.4. Fazit -----	66
4. Kurzer Überblick über die Präsentation altorientalischer Sammlungen im Louvre, British Museum und auf der Museumsinsel im 19. Jahrhundert -----	68
4.1. Die altorientalischen Altertümer im Rahmen des Louvre im 19. Jahrhundert -----	68
4.2. Die altorientalischen Altertümer im Rahmen des British Museum im 19. Jahrhundert -----	72
4.3. Die altorientalischen Altertümer im Rahmen der Museumsinsel im 19. Jahrhundert -----	75
4.4. Fazit -----	81
5. Zur Analyse der Dauerausstellung des Vorderasiatischen Museums Berlin -----	82
5.1. Der Charakter der Schausammlung -----	82
5.2. Die Raumbedingung und der visuelle Rahmen der musealen Umgebung -----	83
5.2.1. Der Ausstellungsgrundriss und die Aufteilung der Schausammlung -----	83
5.2.2. Der visuelle Rahmen der musealen Umgebung -----	89
5.3. Die Anordnungs- und Gruppierungsprinzipien der Objekte -----	103
5.4. Zur Ausstellungsbeschriftung -----	111
5.5. Zusammenfassung -----	117
6. Zur Analyse der Dauerausstellung der „Le département des Antiquités Orientales“ im Louvre -----	120
6.1. Der Charakter der Schausammlung -----	120

6.2. Die Raumbedingungen und der visuelle Rahmen der musealen Umgebung -----	121
6.2.1. Der Ausstellungsgrundriss und die Aufteilung der Schausammlungen -----	121
6.2.2. Der visuelle Rahmen der musealen Umgebung -----	126
6.3. Die Anordnungs- und Gruppierungsprinzipien der Objekte -----	134
6.4. Zur Ausstellungsbeschriftung -----	148
6.5. Zusammenfassung -----	158
7. Zur Analyse der Dauerausstellung der altorientalischen Altertümer im	
British Museum -----	161
7.1. Der Charakter der Schausammlung -----	161
7.2. Die Raumbedingungen und der visuelle Rahmen der musealen Umgebung -----	163
7.2.1. Der Ausstellungsgrundriss und die Aufteilung der Schausammlungen -----	163
7.2.2. Der visuelle Rahmen der musealen Umgebung -----	171
7.3. Die Anordnungs- und Gruppierungsprinzipien der Objekte -----	183
7.4. Zur Ausstellungsbeschriftung -----	191
7.5. Zusammenfassung -----	202
8. Präsentationsformen der untersuchten Dauerausstellungen im Vergleich -----	205
8.1. Die kulturgeschichtlich- assoziative Ausstellung des Vorderasiatischen Museums -----	205
8.2. Die kunstgeschichtlich-formalästhetische Ausstellung der altorientalischen Altertümer im Louvre -----	210
8.3. Die historisch-didaktische Ausstellung der altorientalischen Altertümer im British Museum -----	213
8.4. Die untersuchten Dauerausstellungen zwischen Tradition und Zeitgeist -----	214
9. Ausblick: Bildung und Unterhaltung im Museum: Eine Plädoyer für assoziative Präsentationsformen in archäologischen Museen -----	223
Zusammenfassung -----	229
Abstract -----	231
Abbildungsverzeichnis -----	232

Bibliographie	234
Verzeichnis der Internet-Internetquellen	252

1. Einführendes Kapitel

1.1. Gegenstand

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit den aktuellen musealen Präsentationen altorientalischer Altertümer im Louvre, British Museum und auf der Museumsinsel in Berlin. Sie legt dabei den Schwerpunkt der Analyse auf die Repräsentation von Geschichte und Kultur des Alten Orients durch das museale Ausstellen. Die museale Präsentation wird hier als ein Medium der Geschichtsdarstellung aufgefasst. Vermittlung von Kenntnissen über die Kulturen des Alten Orients geschieht nicht exklusiv durch Schrift und Sprache, z. B. durch die Geschichtsschreibung, oder auf visuellem Weg, wie durch Film und bildende Kunst,¹ sondern auch durch die museale Ausstellung, die beide Arten der Vermittlung in sich einschließt und als ein Ort der Repräsentation gilt.

Dass für die Studie die drei genannten Museen bzw. Museumskomplexe ausgewählt wurden, lässt sich mit deren Zugehörigkeit zu einer bestimmten Museumskategorie begründen.² Das Spektrum der Museen, die altorientalische Altertümer ausstellen, umfasst kleine Ausgrabungsmuseen in den Ursprungsländern der altorientalischen Kulturen wie auch größere Universalmuseen in anderen Ländern. Die Konventionen der musealen Präsentation variieren bei diesen verschiedenen musealen Institutionen. Dabei können kleinere Museen, z. B. diejenigen in den Ursprungsländern der altorientalischen Funde, von den größeren internationalen Museen, wie Louvre, British Museum, unterschieden werden. Ausgehend davon musste die Entscheidung getroffen werden, Ausstellungen auszuwählen, die einer bestimmten Museumskategorie zugeordnet werden können. Die oben genannten Museen bzw. Museumskomplexe, wie im Kapitel 3 geklärt werden muss, bilden aufgrund ihrer Natur als Universalmuseen, ihrer geschichtlichen Hintergründe als typische Kolonialmuseen und ihrer Konventionen bei der Präsentation eine solche Einheit.

Der Stellenwert einer Arbeit, die sich mit den Dauerausstellungen altorientalischer

¹ Zu den bekanntesten Beispiele aus der bildenden Kunst gehören John Martins *The Fall of Nineveh* (1829) und Eugene Delacroixs *The Death of Sardanapalus* (1827–8) (dazu: BOHRER 1998). Die Rezeption Babylons in der europäischen Kunst und Kultur war u. a. das Thema der großen Wanderausstellung *Babylon, Mythos und Wahrheit* in Berlin, Paris und London (dazu: MARZAHN/SCHAUERTE 2008).

² Waidacher unterscheidet zwischen Museumsgattungen und Museumsarten. Unter Museumsgattungen wird nach dem Museumseigentümer, nach den speziellen Funktionen, nach dem territorialen Bezug oder nach der baulichen Lage unterschieden. Unter Museumsarten wird nach dem Inhalt der Sammlung, der besonderen Aufgabenstellung und dem quellenfachlichen Standpunkt eines Museum unterschieden. (WAIDACHER 1993: 298–301). Die Zuordnung der in dieser Studie behandelten Museen bzw. Museumskomplexe zu einer Museumskategorie wird in Kapitel 3 dieser Arbeit weiter behandelt. Es wird vermieden, die Bezeichnungen Museumsgattung und Museumsart zu verwenden, um Verwechslungen zu vermeiden.

Altertümer dieser Museumskomplexe befasst, geht vor allem aus der Bedeutung dieser Museumskomplexe selbst hervor: sie gehören zu den meistbesuchten Museen bzw. Museumskomplexen der Welt; sie vermitteln somit ihre musealen Inhalte einem großen Kreis von Menschen; ihre Sammlungen archäologischer Hinterlassenschaften der Kulturen des Alten Orients gehören zu den größten ihrer Art. Sie sind außerdem dadurch gekennzeichnet, dass sie im Verhältnis zu Sammlungen altorientalischer Herkunft in den Ursprungsländern dieser Kulturen Exponate aus verschiedenen Orten und Epochen der altorientalischen Geschichte umfassen. Sie eignen sich damit als Gegenstand der Untersuchung der musealen Repräsentation des Alten Orients. Verbunden damit ist ihre Eigenschaft als europäische Museen bestimmter Kategorie mit universalem Anspruch, was eine Auseinandersetzung mit Fragen der musealen Repräsentation der anderen Kulturen in ihrem Rahmen, in unserem Fall ist das der Alte Orient, ermöglicht. Es wird oft über Fragen des kulturellen Erbes und der nationalen Identität in Zusammenhang mit der Diskussion über den Besitz von nicht-westlichen Kulturgütern durch westliche Museen debattiert, mehr als über die museale Interpretation dieser Kulturgüter im Rahmen dieser Museen. D.h., es geht um den Besitz des Objekts selbst und nicht um den Besitz seiner Bedeutung. Öfter hört man von Forderungen nach Rückgabe archäologischer Objekte aus westlichen Museen in diejenigen Länder, in denen diese Objekte gefunden wurden. Aber es gibt weniger Interesse an der Frage, wie die Bedeutung dieser Objekte tatsächlich im Rahmen der besitzenden Museen konstruiert wird. Denn was uns interessieren muss ist meiner Meinung nach in erster Linie der Besitz der Bedeutung der Kulturobjekte und nicht des Objektes an sich. So bleibt die Debatte über die Frage „*Who owns Antiquities?*“, wie sie James Cuno im Titel seines Buches stellt,³ nicht aber jene über die Frage, wie die Bedeutung der Antiken tatsächlich museal konstruiert und angeeignet werden. Die Diskussion muss meiner Meinung nach in diese Richtung geöffnet werden.

1.2. Aufbau der Studie

Da die theoretischen Überlegungen nicht losgelöst von der Praxis der musealen Ausstellung behandelt werden sollen, werden die theoretischen und die methodischen Grundlagen der Untersuchung am Beginn dieser Arbeit dargelegt. Als Grundansatz gilt hierbei, dass museale Ausstellungen als Orte der Repräsentation aufzufassen sind. Als Orte der Repräsentation der Vergangenheit gelten Ausstellungen, die das Element des Historischen haben, vor allem die archäologischen Ausstellungen. Grundlegend bei der Herstellung von musealen Inhalten einer Ausstellung sind erstens die ideologische und thematische Ausrichtung der ausstellenden musealen Institution, was auch vergangene und aktuelle Diskurse über die zu präsentierende Kultur, Kunst oder Geschichte in dieser Institution reflektieren kann;⁴ und zweitens die Art und Weise der

³ CUNO 2008.

⁴ Der Begriff Diskurs wird in dieser Arbeit mit dieser Bedeutung verstanden: „*Discourse has a quite specific*

Präsentation der Ausstellung selbst, durch die bestimmte Ausstellungsinhalte entstehen können. Präsentationselemente einer Ausstellung sind die Anordnungs- und Gruppierungsprinzipien der Schausammlung, ihre visuelle museale Umgebung und die begleitenden schriftlichen Materialien. Die Diskussion der allgemeinen Natur und des Charakters der ausstellenden Museumskomplexe einerseits und die Analyse der Art und Weise, in denen die Schausammlungen präsentiert werden, andererseits ermöglicht uns, die durch die museale Ausstellung zu vermittelnden Inhalten darzustellen.

Ausgehend von diesem theoretischen Grundansatz wird eine analytische Herangehensweise entwickelt, welche die Grundlage für die Untersuchung der ausgewählten Dauerausstellungen bildet. Die Erklärung dieses theoretischen Ansatzes und der methodischen Herangehensweise erfolgen im ersten Teil der Arbeit (Kapitel 2). Gemäß der methodischen Herangehensweise wird dann im zweiten Teil (Kapitel 3 und 4) der museale institutionelle Rahmen der untersuchten Dauerausstellungen verortet, wodurch mögliche Diskurse über die Geschichte und Kultur des Alten Orients in diesen Institutionen aufgezeigt werden können. Es wird außerdem auf die Präsentation der altorientalischen Sammlungen in Rahmen der drei untersuchten Museumskomplexe ab der Mitte des 19. Jahrhunderts angegangen. Im dritten Teil der Arbeit (Kapitel 5 bis 7) werden die Dauerausstellungen einzeln analysiert. Dabei werden die einzelnen Präsentationselemente in ihnen aufgezeigt und ihr Einfluss auf die Geschichts- und Kulturdarstellung beleuchtet. Dabei stehen sowohl die Art der Präsentation als auch die konstruierten und rekonstruierten Bedeutungen und Inhalte in den Dauerausstellungen im Fokus. Entscheidend sind hierbei die Rolle und die Funktion der einzelnen Präsentationselemente sowie die Auswirkungen auf die Bedeutung der Inhalte. In Kapitel 8 werden die Betrachtungen über die drei Museen einer vergleichenden Synthese der Präsentationsformen in den analysierten Dauerausstellungen zusammengefasst. Das kurz gehaltene letzte Kapitel 9 bespricht dann das Verhältnis zu BesucherInnen und schließt mit einem Plädoyer für assoziative Präsentationsformen in archäologischen Museen.

1.3. Fragestellung und Zielsetzung

Wie wird die Geschichte und Kultur des Alten Orients im Rahmen des Louvre, des British Museum und des Pergamonmuseums museal repräsentiert? Dieser Hauptfragestellung unterliegt die vorliegende Arbeit. Sie soll anhand der Analyse der Dauerausstellungen in den vorderasiatischen Museen bzw. Abteilungen dieser drei Museen bzw. Museumskomplexe bearbeitet werden. Folgende detaillierte Fragen liegen der Arbeit zu Grunde:

- Welche Wirkungen entstehen aufgrund der Natur der ausstellenden musealen

meaning. It refers to groups of statements which structure the way a thing is thought, and the way we act on the basis of that thinking. In other words, discourse is particular knowledge about the world which shapes how the world is understood and how things are done in it.” (ROSE 2007: 142).

Institutionen selbst, die als eine spezielle Museumskategorie angesehen werden kann, auf ihre museale Darstellungen von Geschichte und Kultur des Alten Orients und welche Ansichten oder Diskurse über die dargestellte Geschichte und Kultur werden dadurch reflektiert?

- Welche Präsentationsformen kommen in den untersuchten Dauerausstellungen zur Anwendung? Wie arbeiten diese Präsentationsarten bei der Konstruktion von Inhalten der untersuchten Dauerausstellungen? Welche Aussagekraft über kulturgeschichtliche Inhalte besitzen sie?
- Welche Sicht wird auf die altorientalische Vergangenheit eingenommen? Welche Aspekte dieser Vergangenheit werden in der musealen Präsentation betont? Und stehen gegebenenfalls lediglich ein bzw. wenige Hauptaspekte dieser Vergangenheit im Mittelpunkt?

Diesen Fragen werden anhand der Erörterung des musealen institutionellen Rahmens der untersuchten Dauerausstellungen und der Analyse der Präsentationsarten in diesen Dauerausstellungen nachgegangen. Ziel der Arbeit ist es, theoretische Grundlagen und eine analytische Herangehensweise zu erarbeiten, die zur Untersuchung von archäologischen Ausstellungen im Hinblick auf ihre Repräsentation von Geschichte und Kultur verwendet werden können. Desweiteren wird mit der vorliegenden Arbeit beabsichtigt, die angewandten Präsentationsarten in den untersuchten Dauerausstellungen zu erklären und die durch sie verwirklichte museale Darstellung von Geschichte und Kultur des Alten Orients kritisch zu beleuchten. Auf diesem Weg soll eine bislang nicht ausreichend erfolgte angemessene Diskussion über die museale Präsentation materieller Kultur des Alten Orients angeregt werden.

1.4. Forschungsstand

Im Allgemeinen ist die Darstellung bzw. die Repräsentation der Vergangenheit im Museum Gegenstand mehrerer theoretischer Arbeiten.⁵ Generell gibt es auch eine große Diskussionsbereitschaft in Bezug auf museale Präsentation und Vermittlung archäologischer Hinterlassenschaften.⁶ Auch innerhalb der zuständigen archäologischen Fachwissenschaften wird mehr oder weniger über die museale Präsentation der eigenen archäologischen Sammlungen debattiert. Es sind zwar im Fach der Klassischen Archäologie, der Ägyptologie und der Ur- und Frühgeschichte Arbeiten zu Themen der musealen Präsentation und Vermittlung der jeweiligen archäologischen Sammlungen zu finden,⁷ jedoch kaum Beiträge oder Diskussionen von

⁵ Zu solchen Arbeiten gehören: KARPE/ LAVINE 1991, SHANKS/ TILLEY 1992, PEARCE 1990, SCHÄRER 1992, GODAU 1989, BOOCKMANN 1991, 2000, MERRIMAN (Hrsg.) 1999, WALSH 1992, THIEMEYER 2009 und ASSMANN 2006.

⁶ Vgl. MACMANUC (Hg.) 1999, SIMPSON 1996, PLANCK 1989, PEARCE 1990, 1995, 1999, KING 1984, GROOTH 2000 und SWAIN 2007.

⁷ Um nur einige Beispiele aus dem deutschsprachigen Raum zu nennen, wird hier in Bezug auf Arbeiten aus

Vorderasiatischen Archäologen oder Altorientalisten.

Zainab Bahrani behandelt in einigen ihrer Arbeiten die europäische Rezeption altorientalischer Geschichte und Kultur. Selbst wenn es bei diesen Arbeiten nicht um die museale Rezeption geht, stellen sie eine Hilfe dar, viele Facetten der musealen Repräsentation des Alten Orients in den europäischen Museen zu verstehen. Interessant in diesem Zusammenhang ist das Kapitel „*The Extraterrestrial Orient*“ in ihrem Buch „*The Graven Image*“⁸ sowie ihr Artikel „*History in Reverse*“.⁹ Zu dieser Kategorie von Arbeiten gehören auch die Arbeiten von Larsen¹⁰ und von Liverani.¹¹

Vor allem beziehen sich die bislang in verschiedenen Kontexten veröffentlichten Beiträge nur auf vergangene und nicht auf aktuelle Präsentationen altorientalischer, musealer Sammlungen, wobei die Präsentation von *Kunstwerken* mehr Aufmerksamkeit als die Präsentation der restlichen materiellen Hinterlassenschaften erfährt.¹² So publizierte Bohrer zahlreiche Arbeiten über die Rezeption mesopotamischer Entdeckungen, insbesondere in England und Frankreich seit der Mitte des 19. Jhs. und schließlich zu Beginn des 20. Jhs. In seinen Studien stellt er u. a. die Rezeption der entdeckten *Kunstwerke* in den Museen sowie bei der Öffentlichkeit dar.¹³ Nicole Crüsemann behandelt in ihrer Dissertation ausführlich die Vorgeschichte und Entstehungsjahre (1899–1918) der Vorderasiatischen Abteilung in Berlin. Sie geht ebenfalls auf die museale Präsentation der Sammlungen der damaligen Zeit ein, was jedoch nicht als Schwerpunkt ihrer Dissertation zu erkennen ist. Trotzdem ist ihr ein wesentlicher Beitrag zur Geschichte der musealen Präsentation der altorientalischen Altertümer gelungen.¹⁴ Dominik Bonatz beschäftigt sich in einem Teil einer noch nicht publizierten Arbeit im Kontext der Behandlung der Rezeption altvorderasiatischer Kunst in Deutschland von 1885–1936 mit deren musealer Präsentation in Berlin.¹⁵ Christiane Aulanier stellt in ihrer Untersuchung über „*Le Pavillon de L'horloge*“ im Gebäude des Louvre die Geschichte der altorientalischen Abteilung bis 1947 dar und geht auch auf die museale Präsentation der Sammlungen ein.¹⁶ Die Abhandlung über die

dem Fach der Klassischen Archäologie die Arbeiten von NOHLEN 1998, NOELKE 2001, TÖPPERWEIN 1976 und GIULIANI 2000 verwiesen. In Bezug auf die Ägyptologie sind die Beiträge von FAZZINI 1995, EBELL 1990, MOSER 2006 und SCHNEIDER 1995 zu erwähnen. Für die Ur- und Frühgeschichte sind z. B. PAROTH 1986, WOOD/COTTON 1999, VOSTEEN 2003 und BERNHARDT 1998 stellvertretend erwähnt.

⁸ BAHRANI 2003: 50–73.

⁹ BAHRANI 2001.

¹⁰ LARSEN 1989; 1994.

¹¹ LIVERANI 1999.

¹² Solche Themen werden als wissenschaftliches Randgebiet innerhalb der Forschungsgeschichte des Faches betrachtet. Institutionen- und Sammlungsgeschichte gelten dann nach THIEMEYER (2009: 81) als das klassische Untersuchungsfeld vergangener Ausstellungen.

¹³ BOHRER 1989a, 1989b, 1992, 1998 und 2003.

¹⁴ CRÜSEMANN 2000.

¹⁵ Persönliche Kommunikation mit Dominik Bonatz (5. April 2010).

¹⁶ AULANIER 1964.

Sammlungspräsentation erfolgt dennoch, wie die Arbeit von Crüsemann über die altorientalische Abteilung in Berlin, eher deskriptiv. Gleiches gilt für die von Edward Miller publizierte Arbeit über die Geschichte des British Museum von 1820 bis 1914, in der er in zwei Kapiteln die Geschichte des „Departments of Antiquities“, das u. a. die Altorientalischen Sammlungen umfasste, behandelt.¹⁷ Die Tendenz, mehr auf die für eine Sammlungsgeschichte relevanten Themen und vergangene museale Präsentationen altvorderasiatischer Altertümer als auf aktuelle einzugehen, lässt sich ebenfalls auf dem am 7. Mai 1999 stattgefundenen Colloquium zum einhundertjährigen Bestehen des Vorderasiatischen Museums Berlin bemerken. Nur in einer Podiumsdiskussion am Ende des Colloquiums ging es um die Frage, ob Ausstellungskonzeptionen integriert oder abteilungsstrukturiert sein müssen¹⁸. Am 11. und 12. Dezember 2009 fand im Rahmen des Berliner Exzellenz-Clusters TOPOI im Pergamonmuseum in Berlin das Colloquium „Außenräume in Innenräumen. Die museale Raumkonzeption von Walter Andrae und Theodor Wiegand im Pergamonmuseum“ statt.¹⁹ Die meisten Beiträge bezogen sich ebenfalls auf die Geschichte des Vorderasiatischen Museums in Berlin,²⁰ darüber hinaus wurden zwei Vorträge über die altorientalischen Museen im Louvre und im British Museum gehalten.²¹

Als abweichend von dieser allgemeinen museumsgeschichtlichen und sich auf vergangene Sammlungspräsentationen konzentrierende Haltung fungiert der Beitrag von Reinhard Bernbeck über das Pergamonmuseum. Obwohl in dem Artikel das ganze Pergamonmuseum im Vordergrund steht, und nicht das VAM allein, stellt er wegen der analytischen und museologischen Behandlung von Fragestellungen über das Museum eine Gegenstimme zu den bereits erwähnten Arbeiten, die kein Interesse an museologischen Fragen aufweisen, dar.²²

Die fast vollkommene Abstinenz von Vorderasiatischen Archäologen bei der Diskussion über museale Präsentation der entsprechenden Sammlungen und über archäologische, museale Themen ist m. E. kaum zu rechtfertigen. Dieser Umstand innerhalb der Vorderasiatischen Archäologie ist unverständlich, da Museen sowohl

¹⁷ MILLER 1973.

¹⁸ Aus den Beiträgen des Colloquiums entstand eine von Salje 2001 herausgegebene Publikation „Vorderasiatische Museen, Gestern. Heute. Morgen. Berlin. Paris. London. New York“.

¹⁹ Dazu: <http://www.smb.museum/smb/media/news/25996/AuenrumeinInnenrumen11.12.12.09.pdf> (Abgerufen am 20. 04.2010).

²⁰ z. B. der Beitrag von Nicola Crüsemann „Zwischen kulturhistorischer Ausstellung und akademischer Sammlung – Vorderasiatische Altertümer in Berlin vor 1918“, der Vortrag von Barbara Feller „Vom Wesen des Museums – Walter Andrae und das Vorderasiatische Museum Berlin“, oder der Beitrag von Evelyn Klengel „Neu Ideen und alte Konzeption. Das Vorderasiatische Museum zwischen 1952 und 1989“. Das Referat von Beate Salje „Andrae's Erbe im 21. Jahrhundert – Das Vorderasiatische Museum zwischen Tradition und Moderné“ nahm Bezug auf die Gegenwart.

²¹ Die Vorträge von Elisabeth Fontan „Du Musée Assyrien au Département des Antiquités: les salles historique du Louvre“ und John Curtis „The Ancient Near Eastern Displays in the British Museum before 1955“.

²² BERNBECK 2000.

Anlässe als auch treibende Kräfte für die Entwicklung des Fachs als selbständige Disziplin waren. Im Laufe des 19. Jhs. erwarben die größeren Museen und Sammlungen Europas und Nordamerikas vorderasiatische Altertümer, die mit den aus den einsetzenden Grabungen stammenden Funden einen immer größeren Bestand ausmachten. Die Museen organisierten zunächst alle größeren Grabungen.²³

1.5. Verortung dieser Arbeit

Die Studie ist vielmehr im Bereich der theoretischen Museologie als im Bereich der angewandten Museologie zu verorten. Beide sind Bereiche der Allgemeinen Museologie, die nach Hauenschildt zu erklären versucht, warum eine bestimmte Museumspraxis ausgeführt wird.²⁴ Laut Waidacher ist die Museologie „*die mit Hilfe philosophischer Werkzeuge vorgenommene theoretische Erklärung und praktische Umsetzung eines besonders erkennenden und wertenden Verhältnisses des Menschen zu seiner Wirklichkeit*“.²⁵ Die allgemeine Museologie umfasst die Metamuseologie, die historische Museologie, die theoretische Museologie und die angewandte Museologie.²⁶ Stránský untergliedert die Museologie in die historische Museologie sowie in die theoretische und die praktische Museologie – welche auch als Museografie bezeichnet wird.²⁷

Die Theoretische Museologie nimmt nach Waidacher innerhalb des Musealwesens die Stellung einer Grundwissenschaft ein. Sie beschäftigt sich mit phänomenalen Fragen „*was / wie ist etwas?*“ und kausalen Fragen „*warum / wozu ist etwas so?*“. Ihr Ziel ist es, „*die aus der Sammlung, Beschreibung und Ordnung von Fakten abgeleiteten Ergebnisse und die durch theoretisches Denken neu gewonnenen Erkenntnisse begründet und nachvollziehbar in systematischer und zusammenhängender Form darzustellen*“.²⁸ Ihre Teildisziplinen umfassen die Theorien der Selektion (museale Objekterkennung und -auswahl), der Thesaurierung (Schaffung und Bewirtschaftung musealer Sammlungen), der Kommunikation (museale Vermittlung) und der Institutionalisierung (museale Formbildung).²⁹ Stránský würdigt die theoretische Museologie, welche die Erkenntnisprozesse der Artefakte, der Sammlungssysteme und der Präsentation analysiert, als wichtiges Feld innerhalb der Museologie.³⁰

Die Angewandte Museologie schafft nach Waidacher „*die Voraussetzungen für die Übertragung der museologischen Theorie auf die bestimmte Wirklichkeit des gesamten*

²³ NISSEN 2003: 1054.

²⁴ W Aidacher 1993: 40.

²⁵ Ebd, 37.

²⁶ Ebd. 40–45.

²⁷ Stránský 1995: 21.

²⁸ Waidacher 1993: 41.

²⁹ Ebd. 41.

³⁰ Stránský 1995: 21.

Musealwesens“.³¹ Ihre Fragestellung ist „*methodologisch-aktional*“, „*wie und womit kann was/etwas getan, geschaffen, verhindert oder eliminiert werden*“. Die Angewandte Museologie beabsichtigt, allgemeine Verfahrenprinzipien und Regeln zu entwickeln, die eine Umsetzung der Erkenntnisse der Theoretischen Museologie in die museale Praxis ermöglichen. Sie erstellt methodologische Anweisungen und Hilfsmittel für das konkrete Handeln bei der Objektwahl und -dokumentation, Bestandsbildung und -führung, Bestandsvermittlung und Öffentlichkeitsarbeit, bei der Planung und Organisation sowie beim Management.³²

³¹ Waidacher 1993: 42.

³² Ebd. 42-43.

2. Theoretische Grundlagen und methodisches Vorgehen

2.1. Theoretische und museologische Grundlagen

2.1.1. Einleitung

In diesem Teil der Arbeit wird ein theoretischer Ansatz der musealen Repräsentation in archäologischen Museen erarbeitet, der die Grundlage für die in der Studie verwendete methodische Herangehensweise des analytischen Teils der Arbeit bildet. Es wird zunächst dargelegt, inwieweit museale archäologische Ausstellungen durch deren Geschichtsdarstellungen als Orte der Repräsentation von Vergangenheit gelten, und welchen Status das archäologische Objekt im Museum besitzt. Anschließend daran werden die Faktoren der musealen Repräsentation dargelegt. Unter diesen Faktoren werden sowohl der museale institutionelle Rahmen als auch die Präsentationsformen der musealen Ausstellung verstanden. Es wird bei der Darlegung dieser Faktoren von der Prämisse ausgegangen, dass Museen meistens in einen Rahmen von wissenschaftlichen, ästhetischen, politischen und kulturpolitischen Diskursen über die präsentierte Schausammlung oder den darzustellenden Sachverhalt eingebettet sind. Das Museum selbst, genauso wie die kulturellen Objekte, die es ausstellt, kann als ein kulturelles Produkt betrachtet werden, das an die politischen, wissenschaftlichen, kulturpolitischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten gebunden ist.³³ Es ist davon auszugehen, dass was eine Ausstellung darzustellen versucht, in Bedingtheit zu diesen Diskursen steht. Viele Facetten der musealen Repräsentation sind daher bei der ausstellenden musealen Institution selbst, d. h. in ihrer Kategorie, Zielrichtung, Philosophie oder ihrer Verbindung zu bestimmten Diskursen in der Vergangenheit und der Gegenwart zu suchen. Denn Diskurse, in deren Rahmen die ausstellende Institution arbeitet, verleihen einer bestimmten Anordnung von Objekten bzw. einer Präsentationsform eine bestimmte Bedeutung.

Die Präsentationsform einer Ausstellung gilt als ein weiterer Faktor der musealen Repräsentation und der musealen Darstellung, respektive durch ihre einzelnen Präsentationselemente und ihre Arbeitsweise bei der Konstruktion von Ausstellungsinhalten. Diese Präsentationselemente sind die Gruppierungs- und Anordnungssysteme der Schausammlung, der Ausstellungsgrundriss und die Verteilung der Schausammlung, der visuelle Rahmen der musealen Umgebung (architektonische Konstruktionen bis hin zu Vitrinen- und Beschriftungsdesign, Beleuchtung sowie andere gestalterische Elemente) und letztlich die Beschriftung der Ausstellung. Diese

³³ „Das Museum kann z. B. als Designator betrachtet werden – in diesem Fall sieht man es im Zusammenhang mit seiner üblichen institutionellen Funktion; oder man betrachtet es als designiert – als durch kulturelle Strukturen bzw. kulturelle Inhalte geformt. Es kann auch als Mittel des Informationstransfers bzw. als Informations-Kommunikationssystem gesehen werden. Es vermittelt Mitteilungen von Museologen an die Mitglieder einer bestimmten sozialen Gemeinschaft.“ (ŠURDIC 1990:15)

Elemente sind Teil einer traditionellen Präsentationsform und sind grundsätzlich in jeder Ausstellung vorhanden.

In diesem Teil der Arbeit muss auch das Kommunikationssystem der musealen Ausstellung diskutiert werden, um darzulegen, wie die Konstruktion von Inhalten und Bedeutungen durch die museale Kommunikation funktioniert und welche Rolle die RezipientInnen dabei spielen.

In Bezug auf die methodische Herangehensweise wird meinerseits argumentiert werden, dass die Erörterung des musealen institutionellen Rahmens in Kombination mit einer Analyse der in einer musealen Ausstellung eingesetzten Präsentationsform ermöglichen kann, Aussagen über deren Darstellung und Repräsentationen von Sachverhalten herauszuarbeiten.

2.1.2. Die archäologische Ausstellung als Medium der Geschichtsdarstellung

Bei archäologischen Museen unterscheidet Pomian zwischen zwei Typen. Dabei bezieht er sich auf die Natur der Schausammlung sowie auf ihre Präsentationsform. Der erste Museumstyp umfasst „*kunsthistorisch orientierte*“ Museen, die hauptsächlich Kunstobjekte ausstellen, der zweite Typ schließt „*technikorientierte*“, archäologische Museen ein, deren Sammlungen verschiedene Gegenstände, beispielsweise Alltagsgegenstände etc., enthalten. Pomian weist jedoch darauf hin, dass die beiden Typen nie in einem Reinzustand vorkommen.³⁴ Es stellt sich mir dennoch die Frage, ob nicht beide Arten von archäologischen Museen in erster Linie als historische Museen bzw. als Orte, wo Geschichtsdarstellung notwendigerweise stattfindet, aufgefasst werden können.

Unter den Museumsarten definiert Waidacher das historische Museum wie folgt: „*Es stellt in zeitlicher Abfolge die Entwicklung von Staaten, Regionen oder Orten dar. Es umfaßt u. a. Museen der internationalen und nationalen Geschichte, der Geschichte einzelner Staaten, Völker, Länder, Regionen, aber auch Weltanschauungen, sozialen und politischen Systemen*“.³⁵ In einer reinen und absoluten Form gibt es ein Geschichtsmuseum „*nur vom Gesichtspunkt des dominierenden, tragenden, bestimmenden und wesentlichen fachwissenschaftlichen Inhalts her, weil ein Geschichtsmuseum zugleich naturhistorische, künstlerische, ökonomisch-technische u. a. Fachelemente enthält*“.³⁶

Als Orte der musealen Geschichtsdarstellung können alle Museumsarten bzw. Ausstellungen gelten, die das historische Element in sich haben, „*weil sich jede Ausstellung grundsätzlich nur mit vergangenen Phänomenen befassen kann*“.³⁷

³⁴ POMIAN 1988: 91ff.

³⁵ WAIDACHER 1993: 300.

³⁶ SCHREINER/ WECKS 1986: 18.

³⁷ SCHÄRER 2003: 15.

Definiert man die Gegenwart als extrem kurzen Augenblick, dann können Museen tatsächlich nur Vergangenes mit Objekten von früher zeigen. In diesem Sinne ist auch das archäologische Museum als ein historisches Museum zu bezeichnen. *ICMAH* (*International Committee for Museums and Collections of Archaeology and History*) stellt die Verbindung von „historischen“ und „archäologischen“ Museen dar: „*As the interpreters, mediators and repositories of cultural heritage, these museums illustrate man's complex relationship to the society and environment in which he lives.*“³⁸ In diesem Zusammenhang postuliert Jean-Yves Marin, der Präsident des *ICMAH*: „[...] *archaeological museums are essentially historical museums, even if 'historical museum' is frequently synonymous with 'museum of twentieth-century history' in northern Europe.*“³⁹

Ausgehend von dieser Auffassung des archäologischen Museums als einem historischen Museum scheint die Frage der Geschichtsdarbietung in Bezug auf „archäologische“ Museen nachvollziehbar. Das archäologische Museum kann unter den historischen Museen als ein Ort der Geschichtsdarstellung hervorgehoben werden, und zwar nicht nur aufgrund der Herkunft der Sammlung aus der Vergangenheit, sondern auch aufgrund ihres quellengeschichtlichen Werts,⁴⁰ vor allem für diejenigen Epochen oder Kulturen, für die das archäologische Objekt die hauptsächliche Geschichtsquelle darstellt. Vordergründig präsentiert es die materiellen, nichtschriftlichen Hinterlassenschaften der Vergangenheit und ist damit ein großes Sacharchiv der materiellen Kultur. Daneben macht es diese Überreste einer Öffentlichkeit zugänglich und ermöglicht damit eine bestimmte Form historischer Erkenntnis, wodurch es sich von anderen Formen der Geschichtsdarstellung, wie Geschichtsbuch, Film usw., unterscheidet.⁴¹ Die Geschichtsdarstellung kann als die erste Aufgabe eines historischen Museums angesehen werden. Definieren sich die Aufgaben des Museums im Sammeln, Bewahren, Erforschen, Ausstellen und Vermitteln der historischen Überreste, so liegt, zumindest im öffentlichen Museum einer demokratischen Gesellschaft, die wichtigste hierarchische Tätigkeit eines historischen Museums beim Ausstellen, „*denn alle anderen Aktivitäten sind dem Zweck untergeordnet, die Exponate einem Publikum unter bestimmten Maßgaben und Intentionen zu zeigen, ebenso wie das letzte Ziel der Geschichtswissenschaft die historische Darstellung ist.*“⁴²

Die Geschichtsdarstellung anhand materieller Objekte im historischen Museum findet dennoch Befürworter und Kritiker in der museologischen Diskussion. Korff fasst die Situation folgendermaßen zusammen: „*Die einen sehen in der musealen Geschichtsdarbietung die Möglichkeit, die historischen Vermittlungsformen um einen*

³⁸ <http://archives.icom.museum/international/icmah.html> (abgerufen am 12.10.2010).

³⁹ MARIN 2001: 2f.

⁴⁰ Vgl. HOIKA 2000: 187.

⁴¹ Vgl. GRÜTTER 1998: 190.

⁴² Ebd.

effektvollen und publikumswirksamen Kanal zu bereichen. Andere warnen vor einer Überschätzung des Museums, das aufgrund seiner medialen Beschränkung nur Teileblicke in die Vergangenheit geben könne, aber niemals ein umfassendes und festgefügttes Bild der Geschichte zu entwerfen imstande seien; es sei, so wird argumentiert, von Fehldeutungen und Missverständnissen bedroht [...]. Andere wiederum bestreiten voller Skepsis, daß Geschichte in einem Museum überhaupt darstellbar sei.“⁴³

Historische Museen, insbesondere das archäologische Museum, sind grundsätzlich und abgesehen davon, ob in ihnen Geschichtsdarstellungen beabsichtigt sind oder nicht, Orte, wo die Vergangenheit repräsentiert wird. Egal in welcher Präsentationsform in einer Ausstellung die materiellen Objekte aus der Vergangenheit präsentiert werden, können historische Auseinandersetzungen der BetrachterInnen mit dem ausgestellten Objekt nicht ganz ausgeschlossen werden; so wird selbst in einem der Kunst gewidmeten archäologischen Museum immer nach der Zeit, aus der ein Kunstwerk stammt, gefragt. Die Präsentationsform einer „historischen“ Ausstellung zeigt Standpunkte und Meinungen über die Vergangenheit. Im historischen Museum ist die Vergangenheit grundsätzlich „repräsentiert“, abgesehen davon, ob tatsächlich bewusst Geschichte durch das Museum dargestellt ist oder nicht. So ist in einem kunsthistorischen Museum nicht nur die Kunst einer oder mehrerer Epochen ausgestellt, sondern die Epoche selbst repräsentiert. Wird unter „Geschichtsdarstellung“ im Museum der Prozess verstanden, durch den vergangene Sachverhalte dargestellt werden sollen, so sind „Repräsentationen“ nicht immer notwendigerweise bewusst und mit der Intention der AusstellungsmacherInnen verbunden und vorprogrammiert, sondern entstehen bzw. hängen mit mehreren Faktoren zusammen; Repräsentationen sind abhängig von den AusstellungsmacherInnen als Sender einer Botschaft sowie von den BesucherInnen als Empfänger der Botschaft. Ausgehend von dieser Auffassung kann „Repräsentieren“ mehr als „eine Vergegenwärtigung in der Vorstellung bzw. um die Darstellung von etwas, das im wörtlichen Sinne oder tatsächlich nicht gegenwärtig ist [...]“⁴⁴ verstanden werden. „Repräsentation“ ist Teil eines Prozesses, in dem Bedeutungen und Meinungen konstruiert werden, und nicht nur der Versuch einer Darstellung der „Wirklichkeit“; was Morphy annimmt.⁴⁵ In der Postmoderne scheinen „Repräsentationen“ als Kopien von „Wirklichkeit“ mehr Akzeptanz als die „Wirklichkeit“ selbst zu finden. Das Verschwinden des Realen durch seinen Ersatz von Zeichen des Realen ist ein Zustand, den Baudrillard „Hyperrealität“ nennt. Da die Zeichen aber auf nichts mehr verweisen und es keine Referenten mehr gebe, werde das Reale mit seiner Darstellung verwechselt, das heißt, in der Hyperrealität könne

⁴³ KORFF 2007: 113.

⁴⁴ GRAHLMANN 2007: 1f.

⁴⁵ MORPHY 1986: 24.

zwischen Simulation und Realität nicht mehr unterschieden werden.⁴⁶ Die Hyperrealität bezeichnet eine Welt, die aus Kopien besteht, zu denen es keine Originale mehr gibt. Ich schließe mich dieser These an. Die Differenzen von Wirklichkeit und Repräsentation bzw. Fiktion sowie zwischen Zeichen und Material lösen sich auf und sind für das Individuum unerkennbar bzw. nicht mehr unterscheidbar. In der Hyperrealität, die durch multimediale Technologien und Simulation erzeugt werden kann, wird die Wahrheit irrelevant, was einen Orientierungs- und Wirklichkeitsverlust sowie eine steigende Oberflächlichkeit zur Folge hat.⁴⁷

Als Repräsentationsorte gelten museale Ausstellungen mit ihrer Darstellung von Sachverhalten oder Themen. Theoretische Ansätze, die sich mit der musealen „*Repräsentation*“ beschäftigen, versuchen zu zeigen, wie sich das Museum durch Repräsentationen von Sachverhalten oder Themen zur „*Wirklichkeit*“ verhält. Die „*Wirklichkeit*“ könne niemals im Museum komplett rekonstruiert werden. Die Auswahl und Präsentation der Sammlungen beeinflusse die Beziehung zur „*Wirklichkeit*“. Museale Ausstellungen seien in diesem Sinne Orte, an denen Bedeutungen der Objekte konstruiert werden und daher keine neutralen Orte. Die Ausstellungsobjekte seien keinesfalls vor Umdeutung sicher und befänden sich nicht auf neutralem Boden. Die Art und Weise der Präsentation spiele eine wichtige Rolle bei der Schaffung moderner neuer Bedeutungen der musealen Objekte und je nachdem, wie eine Sammlung bzw. Objekt präsentiert wird, würden dadurch verschiedene Inhalte dargestellt. Für die in der Ausstellung repräsentierten Sachverhalte könne das bedeuten, dass das Verhältnis zur „*Wirklichkeit*“ notwendigerweise verändert wird.⁴⁸

Mit Bezug auf die theoretischen Ansätze über die Repräsentation der Vergangenheit im Museum muss an dieser Stelle an den von Fehr stammenden Ansatz über das Verhältnis von „*Wirklichkeit*“ und Ausstellen hingewiesen werden. Seine Überlegungen lassen sich am besten im Hinblick auf archäologische Museen und Ausstellungen verwenden. Fehr argumentiert, dass Museen zumindest einen quantitativ geringeren Umfang haben müssen als die „*Realität*“, die in ihnen jeweils thematisiert wird. Und das bedeute in der Regel, dass Museen mit ihren Sammlungen eine Auswahl von Dingen aus einer bestimmten „*Realität*“ treffen und diese repräsentieren. Das Verhältnis des ausstellenden Museums zur „*Wirklichkeit*“ ist für ihn durch ein synekdochisches Prinzip bestimmt. Dieses Prinzip des pars pro toto besagt, dass eine Ausstellung stets nur einen Teil der „*Wirklichkeit*“ darstellen könne, auf die sie verweist. Ferner impliziert es, dass es immer ein Minimum an Differenz zwischen einer Ausstellung und der in der Ausstellung thematisierten „*Wirklichkeit*“ geben werde.⁴⁹ Ähnlich äußert sich Grütter. Für ihn kann das Museum vergangenes Leben in seinem ganzen Umfang

⁴⁶ Vgl. LUDWIG 2008: 3.

⁴⁷ Vgl. HAMPEL 2010: 13.

⁴⁸ z.B. KLEIN 2004: 95; FEHR 1988; Schärer 1992: 47; WAIDACHER 1993: 231; HOCHREITER 1994: 215; SHELTON 1990; LIDCHI 1997.

⁴⁹ FEHR 1988: 110–122.

nicht zur Darstellung bringen: „Durch seine museale Selektion und Darstellungsabsichten formt und gestaltet das Museum selbst die geschichtliche Überlieferung. Dieser Tatsache muß sich das Museum und jede Ausstellung bewußt sein, indem sie nicht suggerieren, sie verfügten potentiell über die gesamten Relikte der Vergangenheit, sondern indem sie den Überlieferungszufall selbst thematisieren.“⁵⁰ Er nimmt dabei Bezug auf Droysen, der die Vorstellung von der lückenlosen Darbietung des Historischen, die in den Museen in einer Auffassung von einem ganzheitlichen und richtigen Verständnis der Vorzeit durch die Vollständigkeit der Quellen, der dinglichen, bildlichen und schriftlichen Zeugnisse besteht, in das Reich der Illusion verwies.⁵¹

Mit Bezug auf archäologische Museen bzw. Ausstellungen und deren Repräsentation von Vergangenheit sei in diesem Zusammenhang ebenfalls an die von Shanks und Tilley stammenden Ansätze erinnert, denen ich mich anschließe. Die Vergangenheit im Museum sei nicht „*synekdochisch*“ und „*lückenhaft*“ dargestellt, sondern - so argumentieren sie in ihren theoretischen Überlegungen zur Natur archäologischer Museen - das Museum könne sogar durch die Auswahl, Klassifikation und Präsentationsweise der Exponate die Vergangenheit unmittelbar zerstören, weil es dadurch ein besonderes historisches Narrativ erzeugen könne, mit dem Ziel gegenwärtige Interessen zu legitimieren.⁵² Die Ästhetik, z. B. als „*Präsentationssystem*“, sei ein Handlungsspielraum, der einem Museum zur Verfügung stehe, um Artefakte zu interpretieren und bestimmte Wahrnehmungen bei den BetrachterInnen zu erzeugen: „*The artifacts are assembled and presented, ordered to make a particular sense to the viewing visitor. Artifacts are mobilized in an aesthetic system (a system of presentation and viewing) to create meanings.*“⁵³ Shanks und Tilley vertreten die These, dass die Vergangenheit in archäologischen Museen ermordet wird und durch die Gegenwart ihrer Eigenständigkeit beraubt, quasi entleibt, wird. In den Museen werde die Vergangenheit zur „*Totenmaske*“ der Gegenwart. Ihrer Ansicht nach präsentiere sich die Gegenwart in den Museumsausstellungen lediglich selbst; es existiere also kein eigentliches Interesse an dem Artefakt bzw. an seiner Vergangenheit, sondern es würden bestehende Verhältnisse legitimiert. Z. B. würden die Artefakte in der ästhetisierenden Präsentation der Museumsobjekte nur unter einem künstlerischen Blickwinkel betrachtet, ohne Interesse an ihrer individuellen Geschichte. Sie beanstanden darüber hinaus die Präsentation von Periodenräumen, in denen Gegenstände einer Epoche zusammen ausgestellt werden, obwohl diese so nie in einem Lebenszusammenhang gestanden haben.⁵⁴

⁵⁰ GRÜTTER 1998: 191.

⁵¹ Vgl. Ebd. 191.

⁵² SHANKS/TILLEY 1992: 68.

⁵³ Ebd. 68.

⁵⁴ Eine Zusammenfassung ihrer wichtigen Thesen bieten Michael Shanks und Christopher Tilley selbst, in: Norwegian Archaeological Review 22 (1), (1989a und 1989b).

Theoretische Ansätze zur Repräsentation der Vergangenheit im Museum sowie analytische und kritische Arbeiten über museale Ausstellungen – einiger von ihnen wurden oben dargelegt – erklären nicht, welches die Faktoren der Repräsentation sind. Meistens wird nur darauf hingewiesen, dass die Art und Weise der Präsentation die Botschaft und den Inhalt einer Ausstellung bestimmen. Weder in der von Shanks und Tilley, noch an der oben dargestellten Kritik an Museen und ihrer Repräsentation der Vergangenheit, wird eine theoretische Grundlage für eine methodische Herangehensweise gegeben, mit deren Hilfe dargestellt werden kann, wie im Museum die „Vergangenheit“ tatsächlich repräsentiert wird, noch wird geklärt, welche Rolle das archäologische Objekt selbst als museales Objekt bei dem Prozess spielt. Ebenso fehlt jegliche Erklärung darüber, wie die verschiedenen Präsentationselemente in einer Ausstellung und die ausstellende museale Institution selbst dazu beitragen und welche Rolle die BesucherInnen dabei spielen. Dies ist das Ziel der folgenden Erörterung der Faktoren der musealen „Repräsentation“.

2.1.3. Zur Theorie des archäologischen Objekts im Museum

Dass in archäologischen Museen bzw. Ausstellungen die Darstellung von Vergangenheit problematisch und lückenhaft bleibt, ist zwangsläufig und kann nicht verhindert werden. Dies liegt meines Erachtens nicht zuletzt in der Archäologie selbst und in der Natur des archäologischen Objektes selbst begründet. Archäologische Objekte als materielle Artefakte der älteren Kulturen sind mehrdeutig und reich an „Konnotationen“ oder „Neben-Bedeutungen“, wie Scholze zu Recht bemerkt.⁵⁵ Sie weisen einen hohen Grad an Zeichenhaftigkeit auf, wodurch verschiedene museale Kontexte denkbar sind, was gleichzeitig Stärke und Schwäche bedeutet. Unter semiotischen Gesichtspunkten, nach Krauß, sind gleich mehrere Aspekte archäologischer Funde von Bedeutung. Ein Artefakt stehe zunächst für sich selbst. Es verfüge vordergründig über Eigenschaften, die Rückschlüsse auf seine ursprüngliche Bedeutung ermöglichen, und ferner über weitere Eigenschaften, die es nach dem Ende seiner Benutzung aufgrund seiner Konservierung im Boden, Wasser oder anderem Milieu erhalten habe. Es könne weiterhin auf die Tätigkeiten hinweisen, die mit ihm ursprünglich ausgeführt wurden.⁵⁶ Nach ihrer Entdeckung gelangen archäologische Objekte teilweise in die Museen. Sie werden aus ihrem Primärkontext (Produktion, Verwendung, Erhaltung durch BenutzerInnen) und ihrem potentiellen Interimskontext

⁵⁵ „Konnotationen betreffen das Eingebundensein des Objekts in kulturelle Vorgänge, Norm- und Wertsysteme bis hin zu individuellen Lebensgeschichten. Die vielfältigen Zusammenhänge nehmen Einfluss auf die Erscheinung des Objekts, aber mehr noch auf die mit ihm verbundenen Zuschreibungen und Wertungen. So können Konnotationen einerseits von Codes der äußeren Objektsgestalt, wie Formensprache, Spuren, Fragmentierung, Ergänzungen, Stilmerkmale abgeleitet werden. Andererseits entstehen sie aus den Beziehungen zu anderen Objekten, Orten und Zeiten, worauf keine sichtbaren Elemente der Objektgestalt verweisen.“ (SCHOLZE 2004: 32).

⁵⁶ KRAUB 2006: 58.

(passive Erhaltung/Umformung im archäologisch-paläologischen Kontext) herausgerissen und erhalten durch ihre Erforschung und ihre aktive Konservierung durch das Museum einen neuen Kontext (Sekundärkontext).⁵⁷ (Abb.1).

Im musealen Kontext werden die Objekte auf eine moderne semiotische Ebene gehoben, und verdienen damit einen neuen Zeichengehalt, der sich von ihren alten, verlorengegangenen Zeichengehalten unterscheidet. Diese Veränderung des Sinnzusammenhangs steht am Anfang des Prozesses der „Musealisierung“.⁵⁸ So unterscheidet Pomian bei Museumsobjekten zwischen einer materiellen und einer semiotischen Seite. Er führt für Museumsobjekte die Bezeichnung „Semiophoren“ ein. Mit diesem Terminus will er Museumsobjekte als „Träger von Zeichen“ und „Gefäße für Bedeutungen“ definieren.⁵⁹ Mit Bedeutungen sind somit Zuweisungen, Deutungen und Wertungen jeglicher Art in Bezug auf die kulturelle und gesellschaftliche Vergangenheit gemeint.

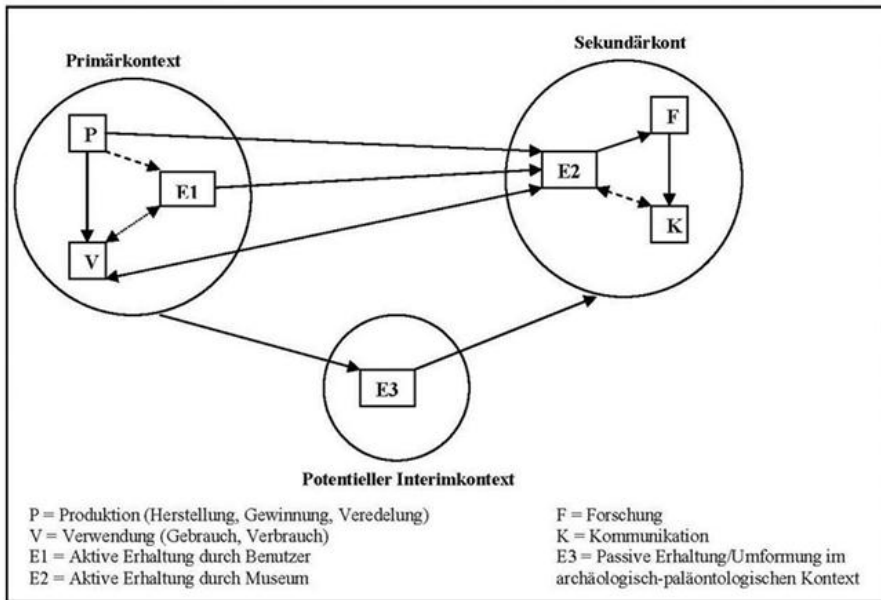


Abbildung 1: Kontextbeziehungen des Objekts (revidiert nach Waidacher 1993: 1972).

⁵⁷ JÄHNE 2006: 94; Waidacher 1993: 172; HOLTROF 2002.

⁵⁸ Vgl. STURM 1990: 99; WESCHENFELDER 1990: 180.

⁵⁹ POMIAN 1998: 95.

Aufgrund ihrer Mehrdeutigkeit und ihrer zeichenhaften Eigenschaften können archäologische Objekte in einer Ausstellung unterschiedlich und unter verschiedenen Aspekten präsentiert werden, um auf sich selbst oder auf mit ihnen verbundene Sachverhalte zu verweisen. Dasselbe Objekt, je nach seinem Platz im System, kann verschiedene Sachverhalte darstellen. Ein altorientalisches Rollsiegel kann beispielsweise in einer Schausammlung unter verschiedenen Gesichtspunkten ausgestellt werden, um jeweils verschiedene Sachverhalte darzustellen. Es kann gemeinsam mit anderen Rollsiegeln in einer typologischen Reihe in einer Vitrine präsentiert werden. Dabei wird die äußere Gestalt des Objekts berücksichtigt und z. B. eine Aussage über die Entwicklung der Rollsiegelherstellung getroffen. Andernfalls kann dasselbe Objekt mit gesiegelten Gefäßen oder Keramikscherben zusammen ausgestellt werden, um auf seine ursprüngliche Funktion zu verweisen. In beiden Fällen werden jeweils verschiedene Inhalte und Aussagen herausgestellt und damit nur ein Teil der „*Wirklichkeit*“. Zwar bemühen sich die AusstellungsmacherInnen durch die von ihnen realisierte Präsentationsweise um eine bestimmte Art und Weise der Lesung eines Objekts, dennoch kann dies nur aufgrund der Natur des archäologischen Objektes und dessen Anpassungsfähigkeit an verschiedene moderne Betrachtungs- und Klassifikationssysteme gelingen. Es gibt aber keine Garantie dafür, dass ein Objekt von den BetrachterInnen auf die von den AusstellungsmacherInnen erwünschte Art und Weise wahrgenommen wird.

Die Art und Weise und der Zustand, in denen die materiellen Objekte der Vergangenheit zu uns gelangen, spielen auch eine wichtige Rolle bei der musealen Darstellung der Vergangenheit. Archäologische Objekte verschiedener Arten, die uns normalerweise durch Ausgrabungen erreichen, sind nur diejenigen, die aufgrund von natürlichen und klimatischen Bedingungen konserviert wurden. Sie spiegeln nicht das gesamte Spektrum von materiellen Gegenständen wider, die tatsächlich in der Vergangenheit existierten. Dieser Prozess kann als ein natürlicher Prozess der Selektion betrachtet werden, dem die Objekte unterworfen wurden, bevor sie anschließend nach ihrer Entdeckung erneut zu einem weiteren Verfahren der Selektion und der Auswahl für die musealen Sammlungen und dann für die Präsentation in einer Ausstellung herangezogen werden. Beispielhaft stehen dafür die Sammlungen archäologischer Objekte der Kulturen des Alten Orients. Betrachtet man die verschiedenen Kategorien von Artefakten aus diesen Kulturen, so wird deutlich, dass nur solche Gegenstände erhalten sind, die aufgrund ihrer Materialität überdauerten. Diese wurden meistens aus Stein, Metall oder gebranntem Ton und Keramik hergestellt. Gegenstände aus anderen Materialien, wie Holz oder ungebranntem Ton, sind in den klimatischen Bedingungen des Vorderen Orients entweder schlecht oder gar nicht erhalten geblieben. Werden aber für die Vitrinen in einer Ausstellung die am besten erhaltenen Gegenstände ausgewählt, so wird dadurch ein verfälschtes Bild der Vergangenheit dargestellt. In Bezug auf Völkerkundemuseen bemerkt Vossen ein anderes Dilemma bei der Auswahl der Objekte für eine Sammlung, dass nämlich „*in der*

Regel die technologisch gesehen besten oder aus dem Rahmen fallenden Stücke der Durchschnittsware vorgezogen worden sind. Schon deshalb sind die herausragenden Stücke in den Sammlungen gewöhnlich überproportional vertreten. Werden daraus wieder die Spitzenstücke ausgestellt, ergibt sich ein verfälschtes Bild der ursprünglichen Situation.“⁶⁰ Dies kann ebenfalls in archäologischen Museen vorkommen.

So steht im Zentrum jedes Musealisierungprozesses die reduzierende Auswahl von Gegenständen. Das Museum ist deshalb notwendigerweise mit seinen Sammlungen gezwungen, aus Fragmenten ein Ganzes zu konstruieren. Die im Museum institutionalisierte Musealisierung betrifft also nur einen Teil der musealisierten Objekte, die wiederum nur einen verschwindend kleinen Teil aller Dinge darstellen, die je existiert haben.⁶¹ Welche Auswahlkriterien für eine Schausammlung vorliegen, ist daher für die in der Ausstellung zu vermittelnden Inhalte und dargestellten Sachverhalte von großer Bedeutung. Die Auswahl der Objekte für eine Sammlung besitzt eine repräsentative oder metaphorische Beziehung zum Umfeld, aus dem sie entstammen. Es entsteht die Illusion, die selektierten Objekte seien eine adäquate Repräsentation ihrer Lebenswelt bzw. ihres kulturellen Umfeldes, die sie möglichst vollständig abbilden sollen. Die Einheit der Sammlung wird zu einem Abbild dessen, was unter dem Sammlungsthema zu verstehen geglaubt wird. Das trifft auch auf die Auswahl der Objekte für eine Ausstellung oder Schausammlung zu.

Die Auswahlkriterien einer Schausammlung für eine Dauerausstellung in einem Museum unterscheiden sich meistens von diesen für eine Sonder- bzw. Wechselausstellung, die normalerweise an ein bestimmtes Thema gebunden ist, wobei jedes Exponat zur Darstellung dieses Themas beizutragen hat. Von einer Auswahl der Exponate und einem damit verbundenen Einfluss auf das erzeugte Bild einer musealen Darstellung kann man dennoch vor allem bei den Museen ausgehen, die über große Sammlungen in ihrer Magazinen verfügen, von denen die AusstellungsmacherInnen eine relativ kleinen Teil auswählen, je nachdem was sie für die darzustellende Epoche oder Region als repräsentativ ansehen. So können vor allem in archäologischen Museen durch die Auswahl der Exponate bestimmte geschichtliche Epochen, archäologische Perioden oder spezielle geographische Räume hervorgehoben und andere vernachlässigt werden. Auch können bestimmte Aspekte oder Lebensbereiche der darzustellenden Kultur durch die Auswahl der Exponate betont oder vermindert ausgestellt werden. Die Auswahl der Ausstellungsexponate ist meines Erachtens als ein subjektiver interpretierender Eingriff auf die museale Geschichtsdarstellung zu verstehen.

⁶⁰ VOSSSEN et al. 1976: 201.

⁶¹ SCHÄRER 2003: 69.

2.1.4. Die Faktoren der musealen Repräsentation

2.1.4.1. Der institutionelle museale Rahmen

Gelangt ein materielles Objekt in eine museale Ausstellung, so ist seine Interpretation im musealen Kontext von mehreren Faktoren abhängig. Dasselbe Objekt kann je nach der Art der ausstellenden musealen Institution verschieden interpretiert und in verschiedene Wertsysteme und Kontexte eingebunden werden. Eine große Rolle bei der Schaffung von neuen Bedeutungen der Objekte und der Konstruktion von Inhalten in einer Ausstellung spielt die ausstellende museale Institution selbst. Je nach der Art dieser Institution kann ein Objekt bzw. eine Sammlung unter verschiedenen Aspekten präsentiert werden. Die dadurch entstehenden Aussagen und die zu vermittelnden Inhalte unterscheiden sich jeweils.⁶² Die ausstellende museale Institution suggeriert, wie ein Gegenstand zu sehen ist, z. B. als Kunst- oder ethnographisches Objekt, womit ein Einfluss auf die Bedeutungskonstruktion des Objekts verbunden ist. In einer als Museum für die „*hohe Kunst*“ definierten musealen Institution wird für ein Objekt eine zusätzliche Bedeutung neben seinen originalen Funktionen suggeriert, die anders sind als jene in einem ethnographischen Museum. Auch wird für dasselbe museale Objekt bzw. dieselbe Sammlung im Kontext eines internationalen Museums eine andere Bedeutung als in einem nationalen oder Regional-Museum zugesprochen und suggeriert werden, wobei Diskurse von nationaler Erbe und Identität in einem National-Museum eine Rolle spielen. Die ausstellende museale Institution selbst arbeitet manchmal auf einer rhetorischen Ebene und bildet einen semiotischen Rahmen für die präsentierten Sammlungen, wobei nicht nur sammlungsrelevante Eigenschaften, wie künstlerische, geschichtliche, naturgeschichtliche, sondern auch ethnische oder politische Ideologien die Grundlage für die Einbeziehung einer Sammlung in einen spezifischen Museumstypus sein können.⁶³ Entscheidend für den Prozess der Repräsentation eines Themas oder Sachverhalts sind daher immer die verschiedenen Diskurse von Kultur, Geschichte, Kunst usw., die hinter der ausstellenden Institution stehen. Als Institutionen mit wissenschaftlicher Autorität, die Wissen produzieren, arbeiten die Museen im Rahmen von solchen Diskursen; die durch die museale Präsentationsweise produzierten Inhalte sind gleichzeitig Reflexionen und Ergebnisse dieser Diskurse. Und wie das materielle Objekt, das als ein Zeichen aufgefasst werden kann, dessen Dekodierung Aufschlüsse über die Umstände seiner Produktion und andere verschiedene Zusammenhänge gibt, ist das Museum selbst auch ein Produkt und ein *Artefakt*, das in seiner Gesamtheit auch als *Zeichen* bewertet werden kann.

⁶² Vgl. HERLES 1990; TÖPPERWEIN 1976: 24-27; POMIAN, 1988: 91-107.

⁶³ Vgl. z. B. die beiden Beiträge zur Präsentation von „Degenerate art“ in Nazi-Deutschland (von der HORST 1997; ESSLINGER 1997).

Das Wissen um die Rahmenbedingungen, die für Museen gelten, ist daher wichtig für das Verstehen, warum ein Thema oder ein Sachverhalt auf eine bestimmte Art und Weise repräsentiert wird. Haraway deutet z. B. die Auswirkungen bestimmter Diskurse auf die Präsentation in Museen. Sie weist u. a. darauf hin, dass die Dioramen im afrikanischen *Akeley-Saal* im *American Museum of National History (AMNH)* nur verstanden werden können, wenn neben dem Wissen über die Praktiken von Diorama und Taxidermie auch Kenntnisse über Safaris am Anfang des 20. Jahrhunderts, die damit verbundene Rolle der Fotografie und der implizierten fotografischen Aussage über Natur, Kultur, patriarchalische Männlichkeit, Eugenik, usw. erworben werden.⁶⁴

Entscheidend ist daher für die Untersuchung musealer Repräsentationen nicht nur die Analyse der verwendeten Präsentationsformen innerhalb der Ausstellung, wie die Anordnung der Sammlung, die Gestaltung des visuellen Rahmes, die begleitende Beschriftung und andere Gestaltungsmittel, sondern neben der Frage nach dem Wie auch die Frage, wo und in welcher Art von musealer Institution präsentiert wird. Unter dem musealen institutionellen Rahmen werden die beherbergende museale Institution, ihre Ideologie, geschichtliche und kulturelle Diskurse sowie andere besondere Merkmale verstanden. Durch die Analyse der musealen institutionellen Rahmen können Facetten der musealen Repräsentation dargestellt werden, die allein durch die Analyse der Präsentationselemente einer Ausstellung nicht aufgezeigt werden könnten.

2.1.4.2. Die Präsentationsform und ihre Elemente

*„Das Historische ist keine Eigenschaft der Dinge an sich, sondern Wahrnehmung und Interpretation. Eigenschaft ist das Authentische, die verbürgte Herkunft aus einer Vorwelt heutiger Lebenswelt. [...] Als Exponate bedürfen die Objekte des Mittels der Präsentation, um überhaupt Exponat werden zu können. Das gilt, so lapidar es ist, für jede Ausstellung.“*⁶⁵ Wie die einzelnen Elemente einer Präsentationsform zur Bedeutungskonstruktion in einer Ausstellung beitragen können, ist Gegenstand der folgenden Erörterung. An dieser Stelle muss aber darauf hingewiesen werden, dass es sich bei solchen Elementen um die Elemente der traditionellen musealen Präsentationsform handelt. Die in dieser Studie behandelten Präsentationsformen der untersuchten Dauerausstellungen sind durch dieselben Präsentationselemente charakterisiert.

2.1.4.2.1. Die Gruppierungs- und Anordnungssysteme

Zu den Elementen der Präsentation gehört vor allem die Kontextualisierung der Objekte durch bestimmte Anordnungs- und Gruppierungssysteme. Dies soll dazu

⁶⁴ HARAWAY 1989, übernommen von ROSE 2007: 183.

⁶⁵ STEEN 1998:6. Zitiert in SCHÄRER 2003: 89.

beitragen, die aus dem Zusammenhang herausgelösten musealen Objekte und ihre Isoliertheit durch Wiederherstellung eines Zusammenhangs aufzuheben.⁶⁶ Der Begriff „Zusammenhang“ im Museum, wie Könenkamp (1988) erklärt, lässt dennoch auf zahllose verbale Modifikationen stoßen. Es gibt „*Bedeutungszusammenhang*“ und „*ursprünglichen Funktionszusammenhang*“; „*objektiver Geschehenszusammenhang*“ steht gegenüber dem „*primären Kontext*“ und der „*natürlichen Umgebung des Objekts*“; daneben existiert der „*historische Deutungszusammenhang*“.⁶⁷ Die Herstellung eines dieser Zusammenhänge geschieht nicht nur durch die schriftliche Erläuterung, sondern auch durch die Zusammenstellung gehaltvoller Ensembles, die sich wechselseitig erläutern und erklären. Das sinnkonstituierende Moment über die Semantik der einzelnen Objekte hinaus ist somit die konkrete Raumsituation, jenes auf der räumlichen Anordnung der Dinge basierende Beziehungsgeflecht, das sich den sehenden BetrachterInnen erschließt.⁶⁸ Je nachdem in welchem Kontext – das heißt durch Einbindung des Exponates in eine besondere Konstellation von Mit-Exponaten – ein Objekt präsentiert wird, werden mit ihm verschiedene Sachverhalte und Aspekte dargestellt, wobei die Textbegleitung auch eine Rolle spielt. Die Art und Weise der Gruppierung von Objekten kann das Vermittlungsziel einer Ausstellung bestimmen.⁶⁹ Durch das Ausstellen der Objekte in dem einen oder anderen Kontext werden immer Interpretationsvorschläge suggeriert. Gerade die Anordnung der Objekte im dreidimensionalen Raum, der ja nach Standort und Perspektive unterschiedliche Sichtweisen und Kombinationen befähigt, versichert die Mehrdeutigkeit und unterschiedliche Lesbarkeit der Exponate, die ja nicht nur innerhalb des Zusammenhanges, in den sie die Ausstellung einordnet, ihre Bedeutung haben. Sie setzt zumindest potentiell ihren Sinnüberschuss frei und ermöglicht die Multiperspektivität ihrer Deutung.⁷⁰ Eine bewusste Präsentation von Objektgruppen wirkt sich auf den Kontext aus und kann bestimmte Aussagen provozieren. Anordnungen können gezielt eingesetzt werden, um eine Entwicklung zu veranschaulichen, Vergleiche anzustellen, Dinge hervorzuheben, andere in den Hintergrund treten zu lassen. All dies hängt von der Intention der Ausstellenden ab.⁷¹ Aufgrund der Eingebundenheit in Ensembles kann das einzelne Exponat in eine räumlich-inhaltliche Beziehung zu morphologisch oder funktional ähnlichen oder zu historisch-genetisch verwandten Exponaten treten.

In einem Ansatz, der die Typologien archäologischer Ausstellungen zu erklären versucht, stellt Müller-Scheessel fest, dass in archäologischen Museen ein Exponat zu

⁶⁶ FLÜGEL 2005: 109; HERLES 1990: 57.

⁶⁷ KÖENKAMP 1988:137.

⁶⁸ Vgl. GODAU 1989: 209

⁶⁹ ANSORG 1990: 4.

⁷⁰ GRÜTTER 1998: 192

⁷¹ BELCHER 1991:148.

seinen Mit-Exponaten in verschiedenen Verhältnissen stehen kann und somit verschiedene Ausstellungstypen entstehen.⁷² Seiner Ansicht nach lasse sich die Beziehung der Exponate innerhalb einer Gruppe zueinander anhand einer semantischen Betrachtungsweise erklären. Mit den beiden Begriffspaaren Ikon/Metapher und Index/Metonymie⁷³ könne die Verbindung zwischen den Objekten erfasst werden. Je nachdem, wie ein Objekt als *Ikon/Metapher* oder *Index/Metonymie* benutzt wird, ergäben sich verschiedene Typen von Ausstellungen. Eine Konzeptkategorie, in der der einzige Bezugspunkt die Objekte selbst sind, bezeichnet er als „**ikonisch**“. Die Objekte dieser Kategorie genügen ihrer ästhetischen Qualität. Ein Gliederungsprinzip, dem die Idee zugrunde liegt, ähnliche Objekte zusammen auszustellen, werde am besten als „**typographisch**“ bezeichnet. Zwischen den Objekten bestehe jeweils eine ikonische Beziehung, wobei diese Ähnlichkeit auf ganz unterschiedlichen Gebieten liegen könne. Indexikalische Ausstellungsprinzipien unterscheiden dagegen zwei Klassen, die als „**kontextuell**“ und „**synthetisierend**“ bezeichnet werden können. Bei der ersten Kategorie erkläre sich das Zusammenfügen der Objekte nicht aus ihren eigenen Merkmalen, sondern aus dem Befund- bzw. erschlossenen Funktionszusammenhang. Der „**synthetisierende**“ Typ manifestiere sich beispielsweise im Zusammenstellen von Objekten gleicher Zeitstellung, könne aber genauso Ensembles beinhalten, die z. B. bestimmte Lebensbereiche einer Epoche oder Region thematisieren. Die Objekte könnten zumindest zusammen aufgetreten sein, d. h. mehr oder weniger einer Epoche angehören. Dabei diene als verbindendes Element die räumliche und/oder zeitliche Kontiguität. Komplexe Mischformen stellen Ausstellungsprinzipien dar, die man „**typologisch**“ und „**rekonstruierend**“ nennen könne. Beim „**typologischen**“ Prinzip seien die einzelnen Objekte wie beim typographischen Prinzip ähnlich, jedoch liege die Betonung in diesem Fall auf ihrer Unterschiedlichkeit. Das typologische Konzept stelle eine Mischform dar, da die Beziehung des einzelnen Objekts zu seinen Nachbarobjekten zumindest nicht ausschließlich ikonisch sei, sondern auch indexikalisch-metonymisch gedeutet werden könne. Das „**rekonstruierende**“ Prinzip, wie etwa bei Rekonstruktionen von Grabkammern oder lebensgroßen Dioramen, zeichne sich dadurch aus, dass die ausgestellten Objekte gewöhnlich per definitionem keine Originale seien, sondern lediglich ikonische Abbilder derselben. Für die Nachbildung der Objekte werde eine

⁷² MÜLLER-SCHEESSEL, 2003.

⁷³ Bei diesen Begriffspaaren bezieht Müller-Scheessel sich auf Peirces Triade „*Ikon – Index – Symbol*“, die drei Arten der Beziehung von Zeichen und Objekt darstellen. Bei den im Museum ausgestellten Objekten könnten jedoch, so Müller-Scheessel, „*indexikalische*“ und „*ikonische*“ Relationen erörtert werden. Index und Ikon seien auch als unterschiedliche rhetorische Tropen aufzufassen, die unterschiedliche Aussagen in Bezug auf die konnotierte bzw. denotierte Bedeutungen der Objekte zulassen. „*in diesem Sinne könnte man das Ikon als Metapher begreifen, d. h. als Übertragung des Begriffsinhalt eines Gegenstands auf einen anderen, als ähnlich angesehen, und den Index im Sinne der Begriffsausweitung von einem Gegenstand auf einen ihm verwandten als Metonymie auffassen.*“ so MÜLLER-SCHEESSEL (2003: 110f.).

komplexe Doppelbewegung von Metapher und Metonymie verwendet. Grundlage für die archäologisch nicht nachgewiesenen Bestandteile seien analoge Vergleiche, d. h. ikonische Ähnlichkeiten zwischen archäologischen Funden und Befunden und historisch oder ethnographisch nachgewiesenen Sachverhalten werden festgestellt. Anschließend werden um diese isolierten Sachverhalte metonymische Kontexte hergestellt. Das bedeute, dass der Zusammenhang zwischen den Objekten ähnlich wie beim kontextuellen Prinzip indexikalisch sei.⁷⁴

Der vorgestellte semantische Ansatz von Müller-Scheessel über die Erörterung von Typologien archäologischer Museen kann bei der Analyse von Kontextbeziehungen der Exponate in einer Ausstellung angewendet werden, um darzulegen, welche Bedeutungen der Exponate durch ihrer Anordnungs- bzw. Gruppierungssysteme zueinander konstruiert werden. Es ist dennoch meines Erachtens davon auszugehen, dass in einer archäologischen Ausstellung die Gruppierungen der Exponate nicht auf ein einziges Prinzip zurückgeführt werden können und verschiedene Prinzipien in derselben Ausstellung zum Einsatz kommen können. Daher kann meiner Meinung nach kein Ausstellungstyp als rein „*typologisch*“, „*typographisch*“ oder „*synthetisierend*“ vorkommen, sondern lediglich in einzelnen Ausstellungseinheiten, Ausstellungsteilen, Ensembles oder Vitrinen.

Diese Kategorisierung der archäologischen Ausstellungen, wie sie Müller-Scheessel darlegt, lässt Parallelen bei Ettama, der zwischen zwei Arten von Ausstellungen, die das Element des Historischen enthalten, selbst wenn dieses nicht explizit dargestellt ist, unterscheidet, erkennen. Er trennt zwischen „**analytischer**“ und „**formalistischer**“ Darstellungsweise und bezieht sich damit auf die Präsentationsform der Schausammlung. In der „**analytischen**“ Darstellung werden die Objekte verwendet, um Fragen über geschichtliche Vorgänge anzuregen und bei der Vermittlung von entsprechenden Abstraktionen zu helfen. Die Objekte werden daher in den Zusammenhang von Ideen, Werten und anderen sozialen Umständen ihrer Zeit gesetzt. Dies bedeutet, keine reine Vermittlung von dem, was geschah, sondern das Wie und Warum aufzuzeigen. Bei dieser Darstellung fungieren die Fundstücke lediglich als Überreste eines größeren Systems von Bedeutungen in der Vergangenheit oder in einer anderen Kultur, das erneut geschaffen und erklärt werden muss. Die Objekte werden als Symbole verwendet, mit denen Inhalte ausgedrückt werden. Das Ziel ist, Verbindungen zwischen historischen oder kulturellen Tatsachen begreifbar zu machen, ihr Zustandekommen zu erklären und dem Einzelnen beim Zurechtfinden zu helfen. Eine Gruppierung und Ordnung der Objekte findet daher unter Gesichtspunkten von Nutzung und Verhalten statt und nicht nach Kategorien von Material und körperlicher Form. Die „**formalistische**“ Darstellungsweise bedeutet im Gegensatz zu der „*analytischen*“, konkrete objektbezogene Tatsachen zu vermitteln. Durch die

⁷⁴ MÜLLER-SCHEESSEL 2003: 112ff.

Erwähnung von Datierung, Hersteller, Funktion und Herkunftsort des Objekts findet eine Identifikation statt sowie eine Einordnung in eine stilistische oder technologische Abfolge ähnlicher Objekte. Das Objekt an sich ist Mittelpunkt des Interesses. Damit wird vielmehr die Geschichte des Objektes selbst vermittelt. Die Entwicklung eines Objekttypus nachzuweisen bedeutet demzufolge, eine Geschichte des Fortschritts zu schreiben. Das Medium ist selbst zur Botschaft geworden. Auf diese Weise wird Geschichte zu einer Geschichte des materiellen Fortschritts.⁷⁵

2.1.4.2.2. Der Ausstellungsraum und der visuelle Rahmen der musealen Umgebung

Die Konstruktion von Bedeutungen und Inhalten in einer Ausstellung wird durch ihren physischen Raum beeinflusst. Der physische Raum der musealen Ausstellung existiert auf zwei verschiedenen, aber offensichtlich zusammenhängenden Arten. Auf der einen Seite wird der Raum auf eine praktische Weise genutzt, um den BesucherInnen bei ihrer Bewegung im Raum zu helfen, eine bestimmte Erzählung der Ausstellung wahrzunehmen. Das kann durch die Raumverteilung und die Verteilung der Vitrinen und der freistehenden Exponate realisiert werden. Šurdič weist darauf hin, dass der Raumstruktur, den festgelegten Wegen durch die Ausstellung und dem Ausstellungsgrundriss eine präskriptive Funktion innerhalb der Kommunikation der Ausstellung zukomme, die sich an den Verstand der BesucherInnen wende und nicht an seine Emotion.⁷⁶ Dies schließt meines Erachtens aber nicht aus, dass manche BesucherInnen ihren eigenen Weg durch eine Ausstellung verfolgen, ohne Rücksicht auf den von den AusstellungsmacherInnen vorgesehen Rundgang zu nehmen. Diese Tatsache zeigt ebenfalls, dass die BesucherInnen an der Gestaltung von Inhalten und Aussagen der Ausstellung aktiv teilnehmen. Die dargebotene Erzählung einer Ausstellung und der damit zu vermittelnde Inhalt kann aber durch die Art des Ausstellungsgrundrisses und der Aufteilung der Ausstellungsvitrinen beeinflusst werden, wie auch Pearce bemerkt. Ihrer Ansicht nach böten Ausstellungsgrundrisse mit einem geraden, linearen Weg eine einzige Erzählung an, so sind die meisten archäologischen Museen chronologisch in einem solchen linearen Weg konzipiert, während Ausstellungen mit geöffnetem Raum mehr als eine einzige individuelle oder kollektive Erzählung anböten. Verschiedene Arten von Ausstellungsgrundrissen vermitteln ihrer Ansicht nach verschiedene Modelle von Wissen und beeinflussen gleichzeitig dieses Wissen.⁷⁷

Auf der anderen Seite wirkt der Raum durch seine Gestaltung und Erscheinungsform auf einer weiteren kommunikativen Ebene, auf der die Emotionen der BesucherInnen angesprochen werden und damit die Rezeption der vermittelten Inhalte beeinflusst werden. Der visuelle Rahmen der musealen Umgebung erfüllt damit eine Aufgabe der

⁷⁵ ETTEMA 1987: 64f. Vgl. auch dazu WAIDACHER 1993: 234 – 236.

⁷⁶ ŠURDIČ 1990: 16f.

⁷⁷ PEARCE 1990: 149ff.

musealen Repräsentation, wobei die Abstimmung zwischen der Ausstellungsgestaltung – Farben, Beleuchtung, Dekoration und Innenarchitektur, Vitrinen- und Schrifttafel-design usw. – und den Exponaten sehr wichtig ist. Der Zugang zu den Objekten und deren Wahrnehmung und Interpretation kann in bestimmte Richtungen geleitet werden. Bestimmte Aspekte der ausgestellten Sammlung bzw. des einzelnen Objekts können durch die geschaffenen räumlichen Bedingungen hervorgehoben werden. Die Objekte wirken in ihrer räumlichen Umgebung entweder angepasst oder verfremdet. Insbesondere materielle Hinterlassenschaften aus zeitlich, räumlich oder kulturell entfernten Kulturen reagieren sehr empfindlich auf die im Museum geschaffene Umgebung, weshalb die visuelle Wahrnehmung des Raumes verschiedene Interpretation bei den BesucherInnen hervorrufen kann.

2.1.4.2.3. Die Ausstellungsbeschriftung

Die Botschaft einer Ausstellung wird auch durch eine Kombination von Texten, Bildern und Objekten transportiert. Die Beschriftungen in einer Ausstellung dienen einem rationalen Zweck (Sacheläuterungen).⁷⁸ Sie sollen zu den Exponaten führen, diese benennen, eventuell beschreiben, erklären, aufschlüsseln und sie ggf. in eine Entwicklungsfolge bzw. in ein natürliches Umfeld eingliedern. Sie übernehmen die Leitfunktion dafür, wie die Objekte zu sehen, zu verstehen, einzuordnen sind.⁷⁹ In ihnen ist auch der Blick auf das ‚Andere‘ impliziert – die Kultur wird dargestellt und vertreten.⁸⁰ Die Beschriftung impliziert eine Betrachtungsweise auf das Objekt. Die beschreibenden Wörter bestimmen die Art und Weise, in der das Objekt zu einem bestimmten Zeitpunkt gesehen wird und erzeugen Annäherungen an die Vergangenheit und Haltungen zur Gegenwart.⁸¹

Die Art der Information, die über ein Exponat angeboten wird, kann von entscheidender Bedeutung für die Wirksamkeit der Präsentation sein. Allerdings hängt die genaue Art und Form dieser Information sehr stark von ihrem Zweck, aber auch von dem Typ der musealen Institution ab. Unter allen Museumstypen gibt es viele Ähnlichkeiten und gemeinsame Kernpunkte hinsichtlich der Ausstellungsbeschriftung, einschließlich der Größe und Länge, der Reihe der dargebotenen Ideen und der visuellen Resonanz.⁸² Es gibt dennoch einige Unterschiede, die teilweise auf den Museumstyp zurückzuführen sind: beispielweise sind Kunstmuseen mehr an der Ästhetik der Ausstellung interessiert. Es herrscht die Meinung vor, dass die dargebotenen Interpretationen das Kunsterlebnis der BesucherInnen beeinflussen können und die Dinge für sich selbst sprechen müssen. Die AusstellungsmacherInnen

⁷⁸ SCHÄRER 2003: 116.

⁷⁹ STRABNER 1992: 139.

⁸⁰ BITGOOD 2000; HALL 1987.

⁸¹ HOOPER-GREENHILL 1994: 116.

⁸² SERRELL 1996: XIII.

anderer Museumstypen sind dagegen besorgt, dass BesucherInnen nicht genug lesen, wie etwa von „*Science Museen*“, die komplizierte und abstrakte Inhalte darstellen. Geschichtsmuseen sehen sich selbst in einer größeren interpretativen Verantwortlichkeit als die „*Science Museen*“, weil Wissen als relativ sicher angesehen wird, oder als die Kunstmuseen, weil dort Wissen eher Geschmackssache ist. Museen desselben Typus oder Disziplin, jedoch von unterschiedlicher Größe oder Standorte, weisen ebenfalls verschiedenartige Beschriftungen auf.⁸³

Im Allgemeinen gibt es in Bezug auf jedes Exponat eine große Menge an Informationen, die dargeboten werden kann, insbesondere dann, wenn Hintergrund- und Kontext-Informationen bekannt sind. Da aber nicht alle Informationen über ein Objekt für das Thema einer Ausstellung relevant sein können und praktische Gründe die Kommunikation von zu vielen Fakten weder möglich noch wünschenswert erscheinen lassen, ist eine Auswahl hierbei unerlässlich.⁸⁴ Texte im Museum können nach Serrell entweder interpretativ oder nicht interpretativ sein. Interpretative Ausstellungstexte erzählen Geschichten; sie seien Narrative und keine reinen Listen von Fakten. Sie erklären, führen, fragen, informieren und erregen. Wenn Ausstellungstexte lediglich zur Identifikation der Objekte dienen, seien sie keine interpretativen Texte.⁸⁵ In den Museen hat sich im Laufe der Jahre dennoch ein bestimmter Ansatz entwickelt, nach dem die Objekte in Bezug auf ihr Material, Form, Design, Datierung und teilweise Herkunftsort benannt und beschrieben werden. Diese Konvention kann bei verschiedenen Museumstypen beobachtet werden.⁸⁶ Die Schrifttafeln sind hervorragend geeignet, den BetrachterInnen zu einer bestimmten Interpretation zu verleiten.

2.1.5. Das Kommunikationssystem in der musealen Ausstellung

Nachdem die Faktoren der musealen Repräsentation, beginnend von dem institutionellen musealen Rahmen bis zu den einzelnen Elementen der Präsentationsform, geklärt wurden, wird im Folgenden dargestellt werden, wie der Kommunikationsprozess in der musealen Ausstellung erfolgt. Dies ist eine Voraussetzung, um zu verstehen, wie Bedeutungskonstruktionen in der musealen Ausstellung erfolgen.

Um museale Ausstellungen in Hinblick auf ihre Darstellungen von Inhalten beschreiben zu können, scheint mir die semiotische Betrachtungsweise nützlich. *„Die Semiotik geht von der Hypothese aus, dass jede menschliche Realität aus Zeichenmengen besteht. Alle kulturellen Erscheinungen werden daher als Zeichensysteme betrachtet, folglich als kommunikative Erscheinungen. Auch das*

⁸³ Ebd. XIII– XIV.

⁸⁴ BELCHER 1991: 151.

⁸⁵ SERRELL 1996: 9f.

⁸⁶ HOOPER-GREENHILL 1994: 116.

*Museum ist eine kulturelle Erscheinung und kann als ein besonders Zeichensystem aufgefasst und ‚semiotisch‘ beschrieben werden.“*⁸⁷ Die museale Ausstellung kann nach Šurdic wohl als dasjenige Subsystem des Museums, das sich am ehesten als ein Informations- Kommunikationssystem verstanden und damit als Gegenstand einer semiotischen Analyse betrachtet wird.⁸⁸ Besonders relevant für das Verstehen der Bedeutungskonstruktion und deren Vermittlung durch die museale Ausstellung anhand einer semiotischen Betrachtungsweise ist meines Erachtens die Auffassung von der musealen Ausstellung als einem Ort, wo Kommunikationsprozesse sowie Signifikationsprozesse stattfinden.⁸⁹ Relevant erscheint mir im Zusammenhang mit der Kommunikationstheorie im Museum die Arbeit von Hooper-Greenhill, in der sie ein neues Kommunikationsmodell für Museen erarbeitet,⁹⁰ insbesondere ihre Unterscheidung zwischen zwei semiotischen Ansätzen für die Analyse von musealen Ausstellungen. Hooper-Greenhill beruft sich in dieser Unterscheidung auf die Arbeit eines französischen Semiotikers und Linguistiktheoretiker namens George Monuin. Grundlage bildet in ihrem Ansatz die Unterscheidung zwischen einer „*Semiotik der Signifikation*“ und einer „*Semiotik der Kommunikation*“.⁹¹ Während die erste sich mit der Analyse von unintendierten Botschaften in einem Zeichensystem beschäftige und diese aufzuzeigen versuche, sehe die zweite ihre Aufgabe bei der Analyse von intendierten Botschaften: „*The semiology of communication studies, therefore, intended messages, and the semiology of signification studies unintended messages.*“⁹² Ein wichtiger und grundlegender Unterschied zwischen den beiden liege in deren unterschiedlichen Auffassungen von „*signs*“ und „*indices*“: „*The semiologist of communication make a sharp differentiation between an indice and a sign , or signal‘ [...]* *An indice is an observable fact (an indicator) which carries information about another fact which is not observable (some thing which is indicated) [...]* *On the other hand, a sign or signal is an artificial indice, produced and expressed by a sender with the intention to send information about another non-observable fact.*“⁹³ Eine andere Auffassung sei Grundlage der Semiotik der Signifikation: „*In contrast semiology of*

⁸⁷ ŠURDIC 1990: 15. Arbeiten, die eine semiotische Analyse von Ausstellungen verwenden, sind z.B.: SCHALLES/GROSS 1979; SCHMIDT/WOLFRAM 1993; HODGE/D’SOUZE 1979. Aus dem deutschsprachigen Raum ist die Arbeit von SCHOLZE 2004 zu erwähnen.

⁸⁸ ŠURDIC 1990: 15.

⁸⁹ Zu diesem Ergebnis kommt auch SCHOLZE 2004: 10.

⁹⁰ HOOPER-GREENHILL 1991.

⁹¹ Ebd. 53. Auch Scholze versteht die musealen Ausstellungen als Orte, „*wo Signifikations- und Kommunikationsprozesse stattfinden*“. Die Unterscheidung zwischen Signifikation und Kommunikation beruhe bei ihr auf der Unterscheidung von „*Nichtintentionalität und Intentionalität*“, so Scholze (2004: 12). Scholze versucht durch eine semiotische Analyse die beiden Signifikations- und Kommunikationsprozesse in Ausstellungen zu untersuchen und auf beiden Ebenen, der Signifikation und der Kommunikation, Codes zu finden, „*ie zu Aussagen über vermittelte Zusammenhänge, Kenntnisse und Erfahrungen, die Ästhetik, Didaktik und Poetik von Ausstellungen führen*“. (SCHOLZE 2004: 13).

⁹² HOOPER-GREENHILL 1991: 53.

⁹³ Ebd.

signification posits, without explicitly proving, that all socio-cultural phenomena that can function as indices can also function as signs and are therefore communication facts. This is justified by stating that all aspects of all socio-cultural phenomena have signification, and analyses have been undertaken which show how this works."⁹⁴ Hooper-Greenhill kritisiert die Arbeiten, die bestimmte museale Ausstellungen semiotisch analysiert haben,⁹⁵ weil sie auf die „*Semiotik der Signifikation*“ zurückzuführen seien. Solche Analysen haben die ideologische Funktion von Museen aufgezeigt, seien aber nicht hilfreich für die Museumspraxis.⁹⁶ Hooper-Greenhill spricht sich dagegen für eine „*Semiotik der Kommunikation*“ im Museum selbst aus, auch wenn sie zugibt, dass das Museum ein Teil der beiden sei: „*Museum clearly can be part of both the semiology of signification, [...] and can usefull use, the semiology of communication.*“⁹⁷

Abgesehen von der Frage der Nützlichkeit beider Arten von semiotischen Analysen für die museale Praxis und für die Entwicklung von Kommunikationssystemen in der musealen Ausstellung scheint mir diese Unterscheidung zwischen beiden *Semiotiken* relevant, um zu verstehen, wie die Konstruktion von Bedeutungen und Inhalten in der musealen Ausstellung funktioniert und wie museale Darstellungen, wie z. B. museale Geschichtsdarstellung, innerhalb des Zeichensystems der musealen Ausstellung mit ihrem Kommunikations- und Signifikationsprozess entstehen. Theoretisch gesehen handelt es sich bei der musealen Darstellung um intendierte Botschaften und Aussagen innerhalb des musealen Zeichensystems; daher kann sie im Bereich des Kommunikationsprozesses verortet werden. Denn Objekte werden absichtsvoll mithilfe der Präsentationselemente, wie Anordnungen bzw. Gruppierungen, begleitenden schriftlichen Informationen und visuellen musealen Rahmen verwendet, um bestimmte Sachverhalte darzustellen. Welche Inhalte bzw. Informationen dennoch tatsächlich von den RezipientInnen angenommen und wahrgenommen werden, entspricht nicht unbedingt dem, was die Kommunikatoren vermitteln wollten. Dies ist vor allem in der Natur der musealen Ausstellung als einem Zeichensystem begründet. In diesem Zeichensystem erfolgt der Kommunikationsprozess durch die Codierung und Decodierung von „*Codes*“. Diese *Codes* sind dennoch nicht statisch, worauf Scholze hinweist: „*Codes [können sich] je nach aktuellem Werte- und Bezugssystem verändern, was die Modifikation des Zeichens bzw. Zeichensystems auf der Grundlage unterschiedlicher Decodierungserfahrungen einschließt. Damit wird ein offener*

⁹⁴ Ebd. 54.

⁹⁵ Als Beispiele nennt sie Barthes Analyse der Ausstellung „the great family of man“ in Paris (BARTHES 2006); Duncan und Wallachs Analyse des Museum of Modern Art²⁸ in New York (DUNCAN/WALLACH 1978); und Hodge and D’Souza in ihren Analyse der Eboriginal Gallery im Western Australian Museum, (HODGE/D’SOUZA 1979).

⁹⁶ HOOPER-GREENHILL 1991: 51.

⁹⁷ Ebd. 55.

Kommunikationsprozess, eine ‚Semiose in progress‘ behauptet.“⁹⁸ Aus semiotischer Sicht kommt dem bewusst oder unbewusst intendierten, kulturabhängigen Zeichen, das von nicht-intendierten Anzeichen (mit Kausalnexus) zu unterscheiden ist,⁹⁹ keine Realität zu. Das Zeichen existiert nur in einem instabilen und nie allgemein gültigen, d. h. immer offenen und letztlich subjektiven Bezugssystem. In diesem Sinne gibt es immer nur eine interpretierungsbedürftige „Zeichenfunktion“.¹⁰⁰ Außerdem kann man nicht ausschließen, dass nicht-intendierte Anzeichen als intendierte Zeichen von einem Rezipient wahrgenommen werden, wie z. B. die schwache Beleuchtung eines Ausstellungsraumes aufgrund eines fehlenden Fensters, was möglicherweise von manchen BetrachterInnen als Verweis auf etwas Anderes interpretiert werden kann.

Vielleicht kann ausgehend von dieser sich verändernden Natur der Zeichen und ihrer Decodierungen die Frage beantwortet werden, warum Museumsprojekte aus bestimmten historischen Perioden und politischen Umständen ihre Präsentationsformen nicht ständig ändern müssen und diese die Zeit überdauern haben, denn die „Codes“, durch die kommuniziert wird, ändern sich – wie gerade festgestellt – und sind eben nicht statisch.

Die BesucherInnen sind aufgrund ihrer Erfahrung, Vorbildung, Alter, Geschlecht usw. daher nicht als passive RezipientInnen in dem Kommunikationsprozess anzusehen, sondern als aktive TeilnehmerInnen an der Bedeutungsproduktion in der Ausstellung. AusstellungsbesucherInnen machen Erfahrungen und sammeln Erkenntnisse, die idealerweise mit den zu vermittelnden Inhalten übereinstimmen. Ein gravierendes Problem z. B. in „historischen Museen“ ist, dass sich ihre Vielschichtigkeit nur teilweise von selbst erschließt, was für jede/n BesucherIn anders erlebbar ist. Die BesucherInnen sind nicht nur LeserInnen, sondern zugleich ProduzentInnen des Textes. Eine Ausstellung zu verstehen ist somit nie eine reine Denotation, sondern immer auch Konnotation, Assoziation und Überlagerung mit schon vorhandenem Wissen.¹⁰¹ Erst durch die Anwesenheit der BesucherInnen sowie durch ihre Rezeption der Ausstellungsinhalte wird das Museum geschaffen und ohne sie wäre eine Ausstellung bedeutungs- und wirkungslos. Hierzu bemerkt Wohlfromm: „Als Empfänger [...] ist der Rezipient grundsätzlich mißverstanden, da er aktiv an der Konstruktion von Bedeutung beteiligt ist.“¹⁰² Über die Komplexität der Evaluationsversuche zur Bestimmung des „typischen“ Besuchers vermutet Bernd Rese: „Präzise Aussagen über Museumsbesucher im Sinne einer anthropogenen Bedingungsfeldanalyse sind nicht zu leisten. Zahllose Untersuchungen, die Einstellung,

⁹⁸ SCHOLZE 2004: 14f. Dabei beruft sich Scholze auf Ecos Definition von Codes als „intersubjektive [n] Erscheinungen, [...] die auf der Gesellschaftlichkeit und der Geschichte basieren“ (SCHOLZE 2004: 14)

⁹⁹ Vgl. SCHÄRER 2003: 36;

¹⁰⁰ Ebd. 37.

¹⁰¹ Vgl. HEINRICH 1988: 339.

¹⁰² WOHLFROMM 2002: 36.

*Vorbildung und Interesse oder auch bestimmte schichten- und altersspezifische Merkmale aufzuzeigen, bestätigen, daß es den Museumsbesucher nicht gibt.*¹⁰³ Eine Darstellung der realen Vermittlungsinhalte, d. h. was die BesucherInnen nach einem Ausstellungsbesuch wirklich mitbekommen haben, ist praktisch nicht möglich, weil jede/r die Ausstellung anders wahrnimmt. Besucherbefragungen können das nicht leisten. Und das im Museum heutzutage verwendete Kommunikationsmodell läuft nur in eine einzige Richtung und ermöglicht kein Feedback. Die schematische Darstellung (Abb. 2) veranschaulicht den Prozess der Bedeutungsproduktion durch die museale Ausstellung und die Rolle der RezipientInnen.

¹⁰³ RESE 1995: 147.

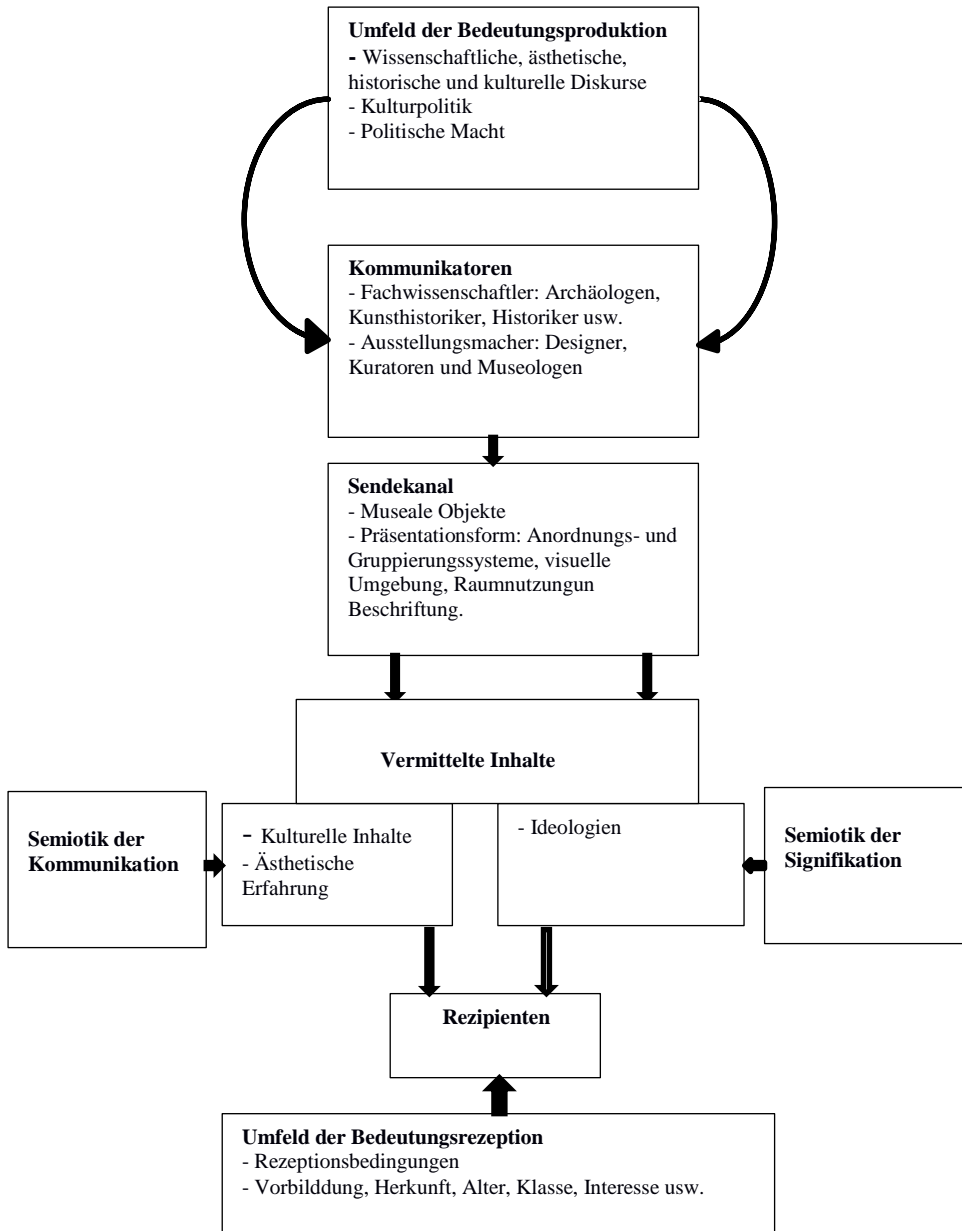


Abbildung 2: Bedeutungskonstruktion in der musealen Ausstellung

2.2. Methodische Herangehensweise

In der vorliegenden Arbeit, die die Analyse der Dauerausstellungen altorientalischer Museen bzw. Abteilungen im Louvre, British Museum und auf der Museumsinsel unter dem Schwerpunkt ihrer Darstellungen von Kultur und Geschichte des Alten Orients beabsichtigt, ist nicht vorgesehen, die Rezeption der Ausstellungsinhalte bei den BetrachterInnen zu überprüfen, um konzeptionelle Änderungen bei diesen Ausstellungen vorzuschlagen und die Vermittlungsmöglichkeiten zu optimieren. Denn eine solche Arbeit wäre damit im Bereich der BesucherInnenforschung angesiedelt und würde bestimmte methodische Herangehensweisen, wie BesucherInnenbefragungen, beanspruchen, die jedoch, worauf bereits hingewiesen wurde, nicht problemlos sind. Betrachtet man die hier untersuchten Dauerausstellungen als einen *Text* oder genauer gesagt als einen *historischen Text*, so ist bei der Analyse nicht die Beziehung dieses Textes zu seiner/m *LeserIn* zu erörtern, wie sie/er ihn wahrnimmt und rezipiert, sondern die Beziehung des *Textes* zu seiner/m *VerfasserIn* Gegenstand der Untersuchung. Somit ist durch die Analyse der Standpunkt der/s *VerfasserIn* und ihre/seine Sicht auf das *Subjekt des Textes* darzustellen. Es ist aber zu betonen, dass hier im Gegensatz zu einem normalen Text, der normalerweise von einer einzigen Person verfasst wird, die museale Ausstellung als Text eine kollektive Arbeit ist, in die die Arbeit mehrerer Personen und manchmal ganzer Institutionen einfließt. Dies gilt insbesondere für die in dieser Studie behandelten Museen bzw. Abteilungen altorientalischer Altertümer mit ihrer langjährigen Geschichte. Die Darstellung der Sicht dieser Personen und Institutionen, wie sie durch die Präsentationsform zum Ausdruck kommt, auf das dargestellte *Subjekt* ist somit u. a. als Gegenstand der Analyse zu verstehen. Dies muss anhand der Analyse der Rahmenbedingungen, in denen dieser *Text* produziert wird, sowie durch die Analyse der Elemente dieses *Textes* durchgeführt werden. Übertragen auf die untersuchten Ausstellungen bedeutet das die Untersuchung ihrer institutionellen musealen Rahmen sowie die Analyse ihrer Präsentationselemente. Die Analyse ist damit nicht im Bereich der Pragmatik, die das Verhältnis der „*Exposeme*“¹⁰⁴ zu den Menschen, also die Rezeption der Ausstellung, zu verstehen sucht, sondern im Bereich der Semantik, die sich mit dem Verhältnis der „*Exposeme*“ zu den Sachverhalten befasst und das Verhältnis von Ausstellung und „*Realität*“ untersucht, zu verorten sowie im Bereich der Syntaktik, die sich mit der Relation der „*Exposeme*“ zueinander befasst, wobei formale Fragen der Gestaltung und ihrer zeichenhaften Bedeutung im Vordergrund stehen.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Schärer erklärt die Bedeutung des Begriffs wie folgt: „*Das Bedeutungssystem Ausstellung beruht auf semantischen Einheiten als Bedeutungsträgern, die wir Exposeme nennen. Solche Ausstellungs-Einheiten [...], die in ihrer Gesamtheit das System (den „Text“) „Ausstellung“ bilden, sind Exponate, Inszenierungsmittel und Raumelemente. Sie könnten auch als „Bedeutungseinheiten“ bezeichnet werden.*“ (SCHÄRER 2003: 133f.)

¹⁰⁵ Zur Unterscheidung der drei Bereiche in der musealen Ausstellung vgl. SCHÄRER 2003: 138.

Dieser Studie liegt daher eine methodische Herangehensweise zugrunde, die grundsätzlich aus zwei Teilen besteht: erstens aus der Erörterung der musealen institutionellen Rahmen der untersuchten Dauerausstellungen (Kapitel 3 und 4) und zweitens aus der Analyse der Präsentationsform der einzelnen Dauerausstellungen (Kapitel 5–7). Im Kapitel 3 wird auf den geschichtlichen Kontext der Entstehung der drei großen musealen Institutionen – Louvre, British Museum und Pergamonmuseum – und der Verortung ihrer ideologischen, thematischen bzw. inhaltlichen Ausrichtungen sowie ggf. auf mögliche besondere Merkmale eingegangen. Desweiteren wird im (Kapitel 4) aufgezeigt, welche Wirkung die Einbeziehung der altorientalischen Sammlungen ab der Mitte des 19. Jahrhunderts in diesen musealen Institutionen auf die Darstellung der altorientalischen Kultur und Geschichte hatte und wie spezielle geschichtliche Auffassungen dargestellt wurden. Der Arbeit liegt die Überzeugung zugrunde, dass diese musealen Institutionen als Museen des 19. Jahrhunderts konstant in der Struktur ihrer Sammlungen geblieben sind und als traditionelle Museen viele Konventionen tradierter musealer Präsentationsformen heute noch praktizieren. Es soll deutlich werden, dass der heutige Kontext, innerhalb dessen die museale Darstellung altorientalischer Geschichte und Kultur in diesen Museen bzw. Museumskomplexen erfolgt, das Ergebnis bestimmter Diskurse zu Zivilisation, Kultur und Geschichte des 19. Jahrhunderts ist.

Die anschließende Analyse der Präsentationen der jeweiligen Dauerausstellungen wird jeweils in einem eigenständigen Kapitel dieser Arbeit behandelt (Kapitel 5, 6 und 7). Ausgehend von der komplexen Natur der Bedeutungskonstruktion in der musealen Ausstellung als einem Zeichensystem widme ich mich den Komponenten der musealen Präsentationsform innerhalb der untersuchten Dauerausstellungen einzeln. Unter Komponenten werden die verschiedenen Präsentationselemente, die zur Konstruktion der Ausstellungsinhalte verwendet werden, verstanden. Diese sind der Ausstellungsraum und der visuelle Rahmen der musealen Umgebung, die Anordnungs- und Gruppierungsprinzipien der Exponate, sowie die schriftlichen Materialien.¹⁰⁶

Bei der Analyse der einzelnen Präsentationselemente, die beim Prozess der Konstruktion von Ausstellungsinhalten zusammenarbeiten, ist zu berücksichtigen, wie das jeweilige Präsentationselement seine Aufgabe beim Prozess der Geschichtsdarstellung erfüllt. Ich konzentriere mich auf das, was die untersuchten Dauerausstellungen durch ihre Präsentationsformen als Zeichensysteme an historischen

¹⁰⁶ Nicht berücksichtigt werden die interaktiven Medien, die sich in der untersuchten Ausstellungen fast ausschließlich auf Audioführungen beschränken. Auf die Verwendung von visuellen interaktiven Medien verzichtet das Vorderasiatische Museum in Berlin grundsätzlich. In der Abteilung für altorientalische Antiquitäten im British Museum erfolgt ihre Verwendung nur in einem einzigen Raum: Raum 52 (iranische Altertümer). In der Abteilung für altorientalische Antiquitäten des Louvre gehört zur Ausstellung ein Raum mit Computerstationen, die Zugriff auf Informationen ermöglichen. Der Einsatz dieser Medien in diesem Raum erfolgt unabhängig von den Exponaten in den Ausstellungsräumen. Die beschränkte Verwendung von Neun Medien wird u. a. im Kapitel 7 diskutiert werden.

und kulturhistorischen Inhalten darzustellen versuchen und welche Sicht auf die dargestellte Kultur und Geschichte damit vordergründig nahegebracht werden soll. Um die einzelnen Präsentationselemente in der jeweiligen untersuchten Ausstellung auf ihr mögliches Potenzial an einer Darstellung von geschichtlichen und kulturgeschichtlichen Inhalten zu untersuchen, wurden meinerseits Fragenbereiche formuliert, deren Beantwortungen wegweisend für die Analyse sein werden:

- Fragen zum Charakter der Schausammlung: Unter diesem Aspekt wird das Sammlungsprofil untersucht. Welche Objektkategorie steht im Mittelpunkt der Sammlung? Wie werden dadurch bestimmte Aspekte der dargestellten Kulturen hervorgehoben? Werden bestimmte Regionen, archäologische Standorte, archäologische Perioden und historische Epochen vordergründig beleuchtet? Welche Einflüsse entstehen dadurch ggf.? Unter welchen Kriterien erfolgt die Aufteilung der Sammlungen aus den verschiedenen Regionen und Epochen in den Räumlichkeiten der Ausstellung?
- Fragen zur Kontextbeziehung der Exponate: Unter dem Aspekt der Kontextbeziehung wird das Verhältnis, in dem die Objekte in der Ausstellung zueinander stehen, erörtert. Die Deutung dieser Beziehung soll Aufschluss über den Zusammenhang der Präsentation der Objekte geben. Entscheidend sind hierbei Fragen nach möglichen Gemeinsamkeiten der Objekte, nach den Gründen für die Anordnung und ggf. teilweise Hervorhebung der Objektgruppen. Vitrinen fungieren in diesem Zusammenhang als geschlossene Einheiten. Es gilt, die Zusammensetzung der Ensembles und damit verbundene Regeln für eine Organisationsstruktur herauszuarbeiten. Es soll geklärt werden, nach welchen Kriterien die ausgestellten archäologischen Objekte gruppiert sind, und welche Prinzipien dem zugrunde liegen. Hierbei geht es jedoch nicht um die Bedeutungsebene(n) der einzelnen Objekte, sondern um ihre aggregierte Wirkung und Bedeutung in den Ausstellungsensembles, die möglicherweise zu neuen Vermittlungsinhalten der Objekte führen.
- Fragen zu den Ausstellungsbeschriftungen: Bei der Analyse steht die Untersuchung der Inhalte der Ausstellungsbeschriftungen im Mittelpunkt. Damit ist die Frage verbunden, inwiefern Ausstellungsbeschriftungen eine Interpretation der Objekte bieten und welche Inhalte damit verdeutlicht werden. Gegenstand der Analyse sind v. a. die Objektschilder und die Texttafeln, weil sie den größten Teil von schriftlichen Informationen zur Interpretation der Objekte enthalten und sich somit für eine inhaltliche Analyse anbieten. Die anderen Textsorten, die eher der Orientierung innerhalb der Ausstellung dienen, werden nicht berücksichtigt. Die Ausstellungsbeschriftungen werden anhand ausgewählter Beispiele inhaltlich analysiert. Damit ist jedoch keine Untersuchung unter Zuhilfenahme

museumspädagogischer Aspekte (Gestaltungsmerkmale, textueller Aufbau, Verknüpfungsformen) beabsichtigt. Die Analyse beleuchtet vielmehr den Inhalt. Es soll geklärt werden, wie durch die begleitenden schriftlichen Informationen eine Interpretation der Objekte erfolgt, welche Aspekte dadurch im Vordergrund stehen und welche Botschaften und Bedeutungen der Objekte somit zu vermitteln versucht werden. Für die Analyse sind dafür die folgenden Fragen von Bedeutung: In welchem Ausmaß und mit welcher Intention werden verschiedene Textsorten eingesetzt? Welche Textsorten kommen in der Ausstellung zum Tragen? Wie wird durch die Beschriftung zwischen den verschiedenen Objektgattungen unterschieden? Wie kontextualisiert die Beschriftungen die Objektgruppen? Illustrieren die Texte die Objekte oder umgekehrt? Werden die Objekte benutzt, um die Textaussagen zu beweisen? Was verbalisieren die Texte und was wird nicht erwähnt? – Inwiefern ist dabei die historische und kulturhistorische Aussage der Objekte zu erkennen? Wie reflektieren die verschiedenen Textsorten inhaltlich die Wissenschaftlichkeit der Ausstellung?

Der Studie liegen zwei Arten von Ressourcen zugrunde: museologische Literatur, wozu Ausstellungskataloge, Museumsberichte und die Datenbanken der untersuchten Museen im Internet zählen, und eigene Forschung vor Ort, wobei Fotos und Daten über den aktuellen Zustand der untersuchten Dauerausstellungen gesammelt wurden. Diese Besichtigungen erfolgten im Juli 2008 im Louvre, im Mai 2009 im Pergamonmuseum und im Juli 2009 im British Museum. Während dieser Visitationen wurde ein vertiefender Blick über die Ausstellungen gewonnen und Fotos von den Vitrinen und den Exponaten, die ihre Lage innerhalb bzw. außerhalb der Vitrinen illustrieren, sowie von den Ausstellungsräumen und ihren Gestaltungselementen aufgenommen. Auch die schriftlichen Materialien in der Ausstellung, wie Texttafeln und Labels, wurden in diesem Zusammenhang erfasst. Anhand von Zeichnungen wurden Skizzen von den Grundrissen der Abteilungen erstellt, die den Zweck haben, die Position und die Verteilung der Vitrinen und der freistehenden Exponate im Raum zu illustrieren.

Die Online-Datenbanken des Louvre und des British Museum boten mir zusätzliche Informationen über die Dauerausstellungen und Sammlungen der altorientalischen Abteilungen in diesen Museen. Hierbei erwies sich insbesondere die Datenbasis der Dauerausstellungen des Louvre im Internet (*Base de données des oeuvres exposées Atlas*) als sehr hilfreich.¹⁰⁷ Anhand dieser Datenbasis können in den einzelnen Abteilungen die Lage aller ausgestellten Objekte, die Gliederung der Ausstellung und Informationen über einzelne Exponate in den Vitrinen erfasst werden. Dies war v. a. bei der Erstellung eines Sammlungsprofils der einzelnen Vitrinen hilfreich. Außerdem

¹⁰⁷ Die Webseite des „*Base de données des oeuvres exposées Atlas*“ lautet: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=crt_firm_rs&langue=fr&initCritere=true.

sind online ebenfalls Fotos der Ausstellungsräume verfügbar. Die Datenbasis des British Museum im Internet (*the British Museum collection database*)¹⁰⁸ ist dagegen ein Inventar der gesamten Sammlungen des Museums im Magazin und in der Ausstellung und bietet keine große Hilfe bei der Informationsgewinnung über den Zustand der Ausstellung und den einzelnen Sammlungsprofilen der Vitrinen. Dennoch finden sich hier Informationen über die einzelnen Exponate. Für das Pergamonmuseum gibt es keine Datenbank im Internet. Jedoch konnte ich mehrfach vor Ort alle erforderlichen Daten über den Zustand der Ausstellung aufnehmen.

¹⁰⁸ Die Webseite des „*The British Museum collection database*“ lautet:
http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database.aspx.

3. Die Analyse der musealen institutionellen Rahmen der untersuchten Dauerausstellungen

„Wir sehen unsere Aufgabe nicht nur in der Bewahrung der Hinterlassenschaften von unschätzbarem Wert, sondern auch darin, die vielfältigen Einwirkungen des Alten Orients auf die späteren europäischen Kulturen zu erforschen und einem breiten Publikum begreiflich zu machen.“ (Beate Salje, Direktorin des Vorderasiatischen Museums in Berlin)¹⁰⁹

In dem vorliegenden Kapitel wird der museale institutionelle Rahmen der untersuchten Dauerausstellungen diskutiert. Es wird dargelegt, dass die drei Museen bzw. Museumskomplexe einer besonderen Kategorie von Museen angehören und als Museen für Zivilisation fungieren; viele ihrer Facetten sind in ihren Entstehungsgeschichten im Zeitalter des westlichen Kolonialismus und Imperialismus und in der Einbettung des Museums in verschiedene Diskurse über Ästhetik, Kunst, Kultur, Zivilisation und Geschichte zu suchen. Es wird dann argumentiert, dass die Übernahme der altorientalischen Altertümer und deren Präsentation in die Rahmen dieser Museen ab der Mitte des 19. Jahrhunderts nicht von damaligen europäischen Diskursen über die Kunst, Kultur und Geschichte des Alten Orients sowie der Sicht auf den zeitgenössischen Orient zu trennen ist. Des Weiteren muss geklärt werden, wie durch die europäische Musealisierung des Alten Orients, wie sie hauptsächlich in diesen drei Museen zum Tragen kommt, eine museale Geschichtskonstruktion des antiken Orients entstand, die eine eurozentrische Geschichtsauffassung und eine singuläre Perspektive der Repräsentation des Alten Orients widerspiegelt und bis heute in den Strukturen dieser Museen verankert ist. Die einzige durch diese Museen bzw. Museumskomplexe dargebotene Sicht auf den Alten Orient ist eine europäische Sicht, die andere Wahrnehmungen nicht berücksichtigt und eine europäische Aneignung der Geschichte des Alten Orients darstellt. Anhand dieser Analyse werden jene Facetten der musealen Repräsentation des Alten Orients geklärt werden, die anhand der Untersuchung der Präsentationsformen der heutigen Dauerausstellungen allein nicht dargelegt werden können. Angeschlossen daran wird (Kapitel 4) ein kurzer Überblick über die Präsentation der altorientalischen Altertümer im Rahmen dieser Museen während des 19. Jahrhunderts gegeben, um zu veranschaulichen, wie die Sicht auf die neu entdeckten Altertümer durch die Art und Weise ihrer Präsentation reflektiert wurde.

¹⁰⁹ SALJE 2001: 22.

3.1. Die Charakterisierung der ausstellenden musealen Institutionen: Das *Museum der Zivilisation* als Rahmen

Die in dieser Studie untersuchten musealen Dauerausstellungen vorderasiatischer Museen bzw. Abteilungen befinden sich in den drei großen europäischen Museen bzw. Museumskomplexen, dem Louvre, dem British Museum und der Museumsinsel in Berlin. Diese Museen bzw. Museumskomplexe stellen einen besonderen Rahmen für die Präsentation des Alten Orients dar, weil sie zu einer besonderen Museumskategorie gehören. Diese unterscheidet sich von anderen Museumskategorien, die altorientalische archäologische Sammlungen präsentieren, wie z. B. National- und Regionalmuseen in den Ursprungsländern der altorientalischen Kulturen, deren Präsentationen altorientalischer Sammlungen im Rahmen anderer Diskurse über die Geschichte und die nationale Identität dieser Länder erfolgt.¹¹⁰ Die drei untersuchten Museen bzw. -komplexe sind außergewöhnlich in Bezug auf ihre Größe, den Umfang sowie die Qualität und Vielfalt ihrer Sammlungen, die Museumsgebäude und ihre Reputation als weltbekannte Sehenswürdigkeit. Sie können als *Meta-Museen* bezeichnet werden, weil sie nicht nur Einblick in die Geschichte, Kunst und Kultur der repräsentierten Kulturen geben, sondern auch in die Geschichte des Museums selbst.¹¹¹ Dennoch sind sie vor allem wegen ihrer Entstehungsgeschichte als Nationalmuseen der europäischen Großmächte im Zeitalter der westlichen Hegemonie über große Teile der Erde als imperialistische Museen zu sehen und somit von anderen Museen zu unterscheiden. Neben dem Louvre, dem British Museum und der Museumsinsel in Berlin gehören zu dieser Museumskategorie weitere Museen in Europa und Nordamerika, wie das „*Eremitage Museum*“ in St. Petersburg und das „*Metropolitan Museum of Art*“ in New York. Im Mittelpunkt der Sammlungen dieser Kategorie von Museen stehen meistens die mediterranen, nahöstlichen und mittleren östlichen Kulturen – Griechenland, Rom, Ägypten und Mesopotamien, aber auch teilweise die Kunst der europäischen Zivilisation. Generell kann diese Kategorie von

¹¹⁰ Als Beispiel kann hier das National-Museum in Damaskus angeführt werden. Es besteht aus den folgenden Abteilungen: Prähistorische Antiquitäten, Altsyrische Antiquitäten (Epoche des Alten Orients), Syrische Antiquitäten aus griechischen, römischen und byzantinischen Epochen, Arabische islamische Antiquitäten und Moderne und zeitgenössische syrische Kunst. Siehe dazu die Webseite der „Directorate-General of Antiquities and Museums“:

<http://www.dgam.gov.sy/index.php?d=224&id=534>. Siehe auch dazu den Beitrag von GÜROL (2008) über Nationalmuseen in der Türkei vom Osmanischen Reich bis zur Türkischen Republik. Sie verweist u. a. auf die wirksame politische und nationalistische Funktion von archäologischen Museen.

¹¹¹ Der Louvre hat z. B. eine Abteilung zur Geschichte des Louvre: „*Histoire du Louvre et Louvre médiéval*“ siehe dazu: http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=col_frame. Auch Im British Museum wurde 2003 zum 250. Jahrestag ein „*Enlightenment Room*“ eröffnet, in dem Tausende Objekte demonstrieren, wie in Großbritannien während der Zeit der Aufklärung die Welt verstanden wurde. Die ausgestellten Stücke zeigen die Art und Weise, in denen Sammler, Antiquitätensammler und Reisende während der Zeit der Entdeckung der Welt die Objekte aus der Welt betrachteten und klassifizierten. Dieser Raum gibt darüber hinaus eine Einführung zum Museum und seinen Sammlungen, siehe dazu: http://www.britishmuseum.org/explore/galleries/themes/room_1_enlightenment.aspx.

Museen zu Recht, laut Swain, als „*The Great Civilization Museums*“ bezeichnet werden,¹¹² denn sie sind auf archäologische Sammlungen der alten *Hochkulturen* konzentriert, die manchmal mit der Kunst der europäischen Zivilisation verbunden werden.

Dies lässt sich an den heutigen Strukturen dieser Museen feststellen. Die heutigen Strukturen der drei großen Museen bzw. Museumskomplexe weichen im Grunde genommen nicht viel von denjenigen um die Zeit der Aufnahme der altorientalischen Sammlungen in der Mitte des 19. Jahrhunderts ab. Sie weisen aber heute in Bezug auf die Zeit ihrer Entstehung durchaus unterschiedliche Merkmale und Eigenschaften auf.

Der Louvre besteht heutzutage aus den folgenden Sammlungen: altorientalische Antiquitäten (31 Säle), ägyptische Sammlungen (35 Säle), griechische, etruskische und römische Antiquitäten (47 Säle), europäische Skulpturen vom hohen Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert (53 Säle), die Sammlung europäischen Kunsthandwerks sämtlicher Epochen ab dem Mittelalter (94 Säle), Geschichte des Louvre und der mittelalterliche Louvre (7 Säle), Graphik (13 Säle) und Gemäldesammlung europäischer Malerei von der Mitte des 13. Jahrhunderts bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts (149 Säle).¹¹³ Die Abteilung für islamische Kunst wurde erst 2003 zu den Abteilungen des Louvre hinzugefügt,¹¹⁴ ihre Eröffnung ist für 2012 geplant.¹¹⁵

Es stellt sich somit die Frage, ob der Louvre als ein umfassendes Museum für die Kunst der Welt zu sehen ist. Viele nehmen ihn als ein „*Universalmuseum*“ wahr, einschließlich des ehemaligen französischen Präsidenten Jacques Chirac, für den der Louvre eine „universale Berufung“ innehat.¹¹⁶ Eine im Juni 2005 auf der Webseite des Museums erschienene „*Message des Direktors*“ übernahm ebenfalls diese Position: „*Von Anfang an verkörperte der Louvre die Idee einer wahren universalen Institution. Universal in seiner Anziehungskraft von rund 6 Millionen Besuchern im Jahr: ein Museum des 21. Jahrhunderts verwurzelt in 200 Jahren Innovation*“.¹¹⁷ Henri Loyrette, der Direktor des Louvre in einer „*Message from the Director*“ auf der jetzigen Webseite des Museums dazu: „*... Founded in 1793 as a museum for all, it celebrates humanity's long journey with the remarkable scope of a collection that spans thousands*

¹¹² Swain bezeichnet in seinem Buch „*An Introduction to Museum Archaeology*“ diese Kategorie von Museen als „*The Uber-Museums*“ und begeht dennoch einen Fehler, wenn er schreibt, dass das Vorderasiatische Museum in Berlin das Pergamonmuseum selbst sei und nicht nur ein Teil davon: „*...Museum of the Ancient Near East (Pergamon Museum) in Berlin*...“ (SWAIN 2007: 235).

¹¹³ Einen Überblick über die Abteilungen des Museums und ihre Verteilung findet man auf die Webseite des Museum unter: <http://www.louvre.fr/llv/pratique/venir.jsp?bmLocale=en>.

¹¹⁴ Die Abteilung für islamische Kunst im Louvre wurde erst 2003 zu den Abteilungen des Museums hinzugefügt. Vgl. (PRICE 2007: 31f.).

¹¹⁵ <http://www.louvre.fr/llv/musee/mission.jsp> (zuletzt abgerufen am 10.12.2010)

¹¹⁶ Vgl. PRICE 2007: 31.

¹¹⁷ Übernommen aus dem Englischen von PRICE 2007: 31; die deutsche Übersetzung wurde von mir hinzugefügt.

of years, reaches from America to the borders of India and China ...“.¹¹⁸

Andere, einschließlich des ehemaligen Direktors Pierre Rosenberg, bestanden darauf, dass das Museum niemals als ein „*Universalmuseum*“ konzipiert wurde.¹¹⁹ Der Sammlungscharakter des Louvre, wie oben dargestellt wurde, bestätigt diese Ansicht und zeigt, dass er vielmehr als Museum für die Künste der „*Hochkulturen*“ und die Kunst der europäischen Zivilisation zu verorten ist als ein Museum für die Geschichte oder Kunst der Menschheit. Denn nicht berücksichtigt werden in dessen Sammlungen Afrika, das präkolumbianische Amerika, China, Japan und Ozeanien. „*Kunstwerke*“ aus dem Fernen Osten befinden sich heute nicht im Louvre, sondern im „*Musée Guimet*“.¹²⁰ Die afrikanische und ozeanische Kunst war bis 2006 in einem eigenen Museum in Paris ausgestellt, das ursprünglich als ein Museum für Objekte aus den Kolonien fungierte. Aber sie waren ebenfalls, wie die Kunst aller anderen Kontinente, bis 2006 im „*Musée de l'Homme*“ zu finden; hier waren zum einen die materielle Kultur und die Kunst vertreten, zum anderen Anthropologie, Archäologie und Ethnographie, Gegenstände aus der ganzen Welt von der Vorgeschichte bis zur jüngsten Vergangenheit. 2006 vereinigte das „*Musée du quai Branly*“ in Paris, bekannt auch als „*Musée des arts et civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques*“; die ethnologische Sammlung des „*Musée de L'Homme*“ und die des „*Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie*“.¹²¹

Mit dem Projekt „*Le Grand Louvre*“, das zwischen 1981–1997 durchgeführt wurde, wurden einige Abteilungen und Säle umgestaltet und die Ausstellungsfläche erheblich erweitert. Außerdem erhielt der Louvre einen zentralen Eingang mit der auffälligen Glaspypamide, eine komplett renovierte Fassade und ein gigantisches unterirdisches Kongress- und Ladenzentrum. Das Spektrum der präsentierten Kulturen im Louvre wurde jedoch nicht erweitert. Er war bereits von Anfang an als ein Zentralmuseum geplant, in dem alle Epochen und alle Kunstgattungen beisammen sein sollten, allerdings aus europäischer Sicht. Anders als beispielsweise in London oder Berlin, wo die Malerei einzeln in einer Gemäldegalerie ausgestellt ist und die antike Kunst und das Kunsthandwerk auf Spezialmuseen verteilt sind, sind im Louvre verschiedene Kunstarten nebeneinander präsentiert, so beispielsweise Bilder der französischen Klassizisten, Ausgrabungsfunde aus Mesopotamien und die *Sklaven* von Michelangelo.¹²²

Das British Museum präsentiert im Gegensatz zum Louvre sogenannte „*ethnographische Sammlungen*“ aus Amerika, China, Japan, Korea, Indien und Afrika sowie Sammlungen zur Geschichte Europas (4000 v. Chr.–1100 n. Chr.). Diese Schausammlungen bilden allerdings nicht den Schwerpunkt des Museums und werden

¹¹⁸ <http://www.louvre.fr/llv/musee/mission.jsp> (abgerufen am 10.12.2010)

¹¹⁹ Vgl. PIRCE 2007: 31.

¹²⁰ Dazu : PRIGENT 2004.

¹²¹ VIATTE 2006: 207ff.; VIATTE 2005: 123 – 134.

¹²² Zu den Sammlungen des Louvre s. SEFRIQUI et. al 2005.

vielmehr als „*Ethnographie*“ präsentiert.¹²³ Das Museum bleibt von griechischen, römischen, ägyptischen und altorientalischen Sammlungen dominiert.¹²⁴ Dieses Ungleichgewicht spiegelt sich in der Raumaufteilung wider: antikes Griechenland und Rom (20 Säle), altes Ägypten (9), altorientalische Antiquitäten (13), islamische Kunst (1), Europa (9), Asia (8), Amerika (2), Afrika (1) und Themen (2).¹²⁵ Im Gegensatz zum Louvre und zum Museumskomplex auf der Museumsinsel in Berlin schließt das British Museum in seiner Sammlung keine Gemälde und Skulpturen der europäischen Kunst seit der Renaissance ein.¹²⁶ Die westeuropäischen Gemälde vom 13. bis 19. Jahrhundert sind in der „*National Gallery*“ in London präsentiert.¹²⁷ Europäische Skulpturkunst von der frühchristlichen Periode bis zum 20. Jahrhundert sind u. a. im „*Albert & Victoria Museum*“ in London zu sehen.¹²⁸

Wie stellt sich das British Museum vor bzw. wie wird es von seinen Verantwortlichen vorgestellt? Ein interessanter Vergleich zwischen dem British Museum und dem „*Victoria and Albert Museum*“ von David M. Wilson, dem ehemaligen Direktor des Museums zwischen 1977–1992, sagt viel darüber aus: „*The Victoria and Albert Museum’s main function is as the national museum of applied art and design; the British Museum is an international historical museum. Thus, for example, when we collect porcelain we attempt to assemble documented pieces, vessels or figures with dates or proper names painted on them. We also try to collect as many potters’ marks – European and British – as possible in order to be able to identify the various factories. We collect items which represent significant technical advances in the development of the industry, and we try to cover all pottery from its origins to the present day. We do not collect great prestige pieces of fine craftsmanship, [...] ; this is really the province of the Victoria and Albert Museum ...*“.¹²⁹ Das Museum wird demzufolge als ein historisches Museum für die Menschheitsgeschichte definiert. Dies wird immer wieder in den jährlich erscheinenden Berichten über die Aktivitäten des Museums betont, wie z. B. im Bericht von 2008 zu lesen: „*... one of the few and perhaps the only single collection in the world where the history of mankind can be told through material culture over a span of two million years; where the nature of*

¹²³ Zwischen 1970–2004 war die Abteilung der Ethnographie des British Museums nicht im Gebäude des Museums in Bloomsbury ausgestellt, sondern in *Burlington Gardens*, das zwischen 1970–1997 als „*Museum of Mankind*“ bekannt war. Erst 2004 kehrte die ethnographische Sammlung des Museums nach *Bloomsbury* zurück. Vgl. dazu: http://www.britishmuseum.org/the_museum/departments/africa,_oceania,_americas.aspx (zuletzt abgerufen am 10.12.2010).

¹²⁴ Vgl. WILSON 1989.

¹²⁵ Vgl. Die Website des Museums und die Verteilung der Sammlungen auf dem Museumsplan: http://www.britishmuseum.org/visiting/floor_plans_and_galleries/ground_floor.aspx (zuletzt abgerufen am 16.11.2010).

¹²⁶ Vgl. WILSON 1989: 35.

¹²⁷ Vgl. GOVIER 2009.

¹²⁸ Vgl. WILLIAMSON 1996.

¹²⁹ WILSON 1989: 35–36.

*objects may be investigated and understood from many different perspectives; and where connections with the past may illuminate the present and show the potential of the future.*¹³⁰ Den Schwerpunkt seiner Sammlungen, wie durch die obige Darstellung herausgearbeitet, bilden dennoch eher die Geschichte und die Kunst der alten „Hochkulturen“, als die Geschichte der „Menschheit“. Diese Diskrepanz zwischen Ausführung und Selbstwahrnehmung ist bemerkenswert.

Für die Museumsinsel in Berlin war von Anfang an kein zusammenhängendes Großkomplex – wie in London oder Paris – geplant, sondern die Errichtung einzelner, im wesentlichen nach Abteilungen und Disziplinen getrennter Häuser, die ihre inhaltliche Zugehörigkeit städtebaulich und architektonisch ausdrückten.¹³¹ Daher kann die Museumsinsel als Ganzes als ein „*Museumskomplex*“ betrachtet werden, wie der Louvre und das British Museum. Außerdem wird zurzeit die Verbindung der einzelnen Häuser auf der Spreeinsel baulich hergestellt.¹³² Der Schwerpunkt dieses Museumskomplexes liegt auf folgenden Sammlungen: Das Pergamonmuseum beherbergt die Antikensammlung mit den Architektursälen und dem Skulpturentrakt, das Vorderasiatische Museum und das Museum für Islamische Kunst.¹³³ Im Bode-Museum werden die Skulpturensammlung, das Museum für Byzantinische Kunst, das Münzkabinett und Werke der Gemäldegalerie ausgestellt.¹³⁴ Im Alten Museum werden griechische und römische Kunst und Skulpturen präsentiert.¹³⁵ Die Alte Nationalgalerie ist eine Epochensammlung für die Kunst zwischen Französischer Revolution und Erstem Weltkrieg, zwischen Klassizismus und Sezessionen.¹³⁶ Im Neuen Museum werden die Antikensammlung (Kunstwerke des griechischen und römischen Altertums), das Ägyptische Museum mit der Papyrussammlung und das Museum für Vor- und Frühgeschichte mit überregionalen Sammlungen archäologischer Objekte der Alten Welt gezeigt.¹³⁷ Das bevorstehende Gesamtkonzept des Masterplans der Museumsinsel sieht eine Art Verbindung der einzelnen Häuser der Museumsinsel als „*Archäologische Promenade*“ vor. Es handelt sich somit um einen Masterplan, der die Museumsinsel als ein *Universalmuseum* für Kunst und Kultur, ausschließlich der „Hochkulturen“ der Welt, verortet.¹³⁸ Sammlungen anderer Kulturen aus Asien, Afrika, Amerika sowie die Sammlung der Kultur- und Gegenwartsgeschichte Europas haben ihren Platz außerhalb

¹³⁰ The British Museum Report 2008: 3.

¹³¹ Vgl. BERNAU 1995: 24.

¹³² Vgl. zum Masterplan Museumsinsel: SCHUSTER/STEINGRÄBER 2004. Ausgehend davon wird in der vorliegenden Arbeit die ganze Museumsinsel als der museale institutionelle Rahmen der altvorderasiatischen Sammlungen betrachtet, und nicht allein das Pergamonmuseum.

¹³³ Vgl. HEILMEYER 2005.

¹³⁴ KROHM et. al. 2007.

¹³⁵ KNITTMAYER 1998.

¹³⁶ MAAZ et. al 2001.

¹³⁷ BLAUERT et al 2009.

¹³⁸ Zur Idee und Konzeption der Gesamtanlage im heutigen Masterplan der Museumsinsel in Berlin siehe: SCHUSTER/STEINGRÄBER 2004.

der Museumsinsel auf dem Museumskomplex in Berlin Dahlem.¹³⁹

Die Betrachtung der Sammlungsinhalte der drei Museen bzw. Museumskomplexe zeigt deutlich ihre komplexe Natur. Nach dem Inhalt ihrer Sammlungen können sie nicht einer einzigen Museumsart zugeordnet werden. Legt der Louvre anhand seines Sammlungsbestands und seiner Selbstdefinition mehr Gewicht auf seinen Status als „*Kunstmuseum*“, so stellt sich das British Museum selbst als ein „*Geschichtsmuseum*“ vor, selbst wenn die heutigen BesucherInnen dies in Frage stellen müssen. Komplizierter erscheint dies in Bezug auf die Museumsinsel in Berlin: betrachtet man alle Häuser auf der Spreeinsel als einen zusammenhängenden Museumskomplex, was durch die Realisierung des Masterplans der Museumsinsel noch deutlicher werden wird, so kann man diesen Museumskomplex keiner reinen Museumsart zuordnen. Auch die einzelnen Häuser, selbst wenn sie später miteinander verbunden werden, können aufgrund ihrer individuellen unterschiedlichen Ausrichtungen als „*Kunstmuseum*“ oder „*Kulturgeschichtsmuseum*“ nicht in einer einzigen Museumsart vereinbart werden.

Abgesehen von der Eigenvorstellung der drei Museen bzw. Museumskomplexe, deren Dauerausstellungen altorientalischer Altertümer untersucht werden müssen, und abgesehen von der Stärke ihrer Sammlungen, scheinen sie zusammengehörig aufgrund ihrer gemeinsamen imperialistischen Vergangenheit und ihrer Funktion als Museen der großen Zivilisation.

3.2. „Museum der Zivilisation“ und imperialistische Diskurse

Um zu verstehen, warum die altvorderasiatischen Sammlungen in dieser Museumskategorie, nämlich in den „*Museen der Zivilisation*“ präsentiert sind, ist es notwendig, auf das Zeitalter des westlichen Kolonialismus und Imperialismus und ihre Verbindung zu den damaligen westlichen Diskursen über Zivilisation, Kultur, Weltgeschichte, insbesondere die Sicht Europas auf die alten *Hochkulturen* und vor allem die altorientalische zurückzublicken. Dabei gehe ich davon aus, dass die europäische Bewertung der altorientalischen Kulturen und ihre zugeschriebene Rolle in der Weltgeschichte nicht von den allgemeinen politischen und kulturellen Rahmenbedingungen in Europa zur Zeit der archäologischen Entdeckungen des Alten Orients zu trennen sind. Da die ersten Entdeckungen der altorientalischen Kulturen während der Zeit der Expansion des europäischen Imperialismus stattgefunden haben, waren sie üblicherweise mit den politischen und kulturpolitischen Gegebenheiten der Zeit verbunden.¹⁴⁰ So stellt Bohrer in seinen Arbeiten über die Rezeption der neuen Entdeckungen aus Mesopotamien in der Mitte des 19. Jahrhunderts fest, dass für die

¹³⁹Vgl. die Webseite der Staatlichen Museen zu Berlin: <http://www.smb.museum/smb/standorte/index.php?lang=de&p=2&objID=6370&n=10>. (zuletzt abgerufen am 10.12.2010).

¹⁴⁰ Vgl. das Vorwort in MESKELL 1998: 2.

Übersendung der Fundstücke an das westliche Publikum nicht nur antiquarische, ästhetische, sondern auch nationalistische Bewertungen der Objekte verantwortlich waren.¹⁴¹ Die neuen Entdeckungen waren von großem Interesse, weil sie im Rahmen der intellektuellen Debatten über Religion, Kunst und Geschichte positioniert werden konnten. Eine solche Diskussion, auf die Larsen hinweist, war charakterisiert durch vorgefasste Vorstellungen über eine Beziehung zwischen dem Orient und dem Okzident.¹⁴²

3.2.1. Die Differenzierung der Kulturen

Unter Kolonialismus wird die neuzeitliche Exposition der Europäer beginnend mit den Entdeckungsreisen der Portugiesen und Spanier im 15. Jahrhundert und die anschließende europäische Herrschaft über einen Großteil der Erde bezeichnet. Dieser Prozess fand seinen Höhepunkt in der hochkolonialen Phase von 1880–1940 „*Zeitalter des Imperialismus*“, in der Aufteilung fast ganz Afrikas und Ozeaniens sowie der Konsolidierung der teilweise älteren Herrschaft über Asien. Zu den größten Kolonialmächten gehörten England, Frankreich, Russland und Deutschland. Im Hinblick auf den modernen Kolonialismus lassen sich vier Argumentations- und Motivebenen unterscheiden: das Bevölkerungs- und Auswanderungsargument, die Hoffnung auf wirtschaftlichen Gewinn und Reichtum, das nationale Konkurrenzmotiv und der „*Missions-Faktor*“ – die Verbreitung der europäischen Zivilisation, was ideologisch gerechtfertigt wurde.¹⁴³ Während der Kolonialzeit wurde die westliche Herrschaft über die Völker der eroberten Länder dennoch nicht nur mit politischen, sondern ebenfalls mit ideologischen Mitteln erreicht.¹⁴⁴ Damit verband sich die Klassifizierung und Einstufung von Kulturen, um die kolonisierten Länder und ihre Vergangenheit zu beherrschen und den erreichten Stand der Zivilisation der verschiedenen europäischen Länder gegenüber den kolonialisierten Ländern zu bewerten.¹⁴⁵ In diesem Zusammenhang ist das folgende Zitat von Franz Fanon zu verorten: „*daß der Kolonialismus sich nicht damit begnügt, der Gegenwart und der Zukunft des beherrschten Landes sein Gesetz aufzuzwingen. Er gibt sich nicht damit zufrieden, das Volk in Ketten zu legen, jede Form und jeden Inhalt aus dem Gehirn des Kolonisierten zu vertreiben. Er kehrt die Logik gleichsam um und richtet sein Interesse auch auf die Vergangenheit des unterdrückten Volkes, um sie zu verzerren, zu entstellen und auszulöschen. Dieses Unternehmen einer Abwertung der vorkolonialen Geschichte gewinnt heute seine dialektische Bedeutung.*“¹⁴⁶ Und wie

¹⁴¹ BOHRER 2003: 72.

¹⁴² LARSEN 1994: 27.

¹⁴³ Vgl. GRÜNDER 2010: 21–27

¹⁴⁴ TROUILLOT 1995: 52.

¹⁴⁵ Vgl. BAY; MERTEN 2006 (Hrsg.), Einleitung: 9f.

¹⁴⁶ FANON 1966:161.

später in Bezug auf den Vorderen Orient gezeigt werden wird, wurde der Diskurs über die Völker und Kulturen des Vorderen Orients zur Zeit des Kolonialismus in Einklang mit dem Diskurs über die altorientalische Geschichte der Region gebracht, wobei der islamische Vorderer Orient von seiner vorislamischen Geschichte getrennt wurde.¹⁴⁷

Mit dem ab dem 18. Jahrhundert zugenommenen Interesse Europas an der Differenzierung und Hierarchisierung der Völker und Kulturen hängt der Versuch zusammen, das Verhältnis Europas zum Rest der Welt neu zu bestimmen. In diesem Zusammenhang ging es nicht nur um die Ergänzung oder Ersetzung einer religiösen durch eine zivilisatorische Mission, sondern auch um die Frage, ob und wie die fortgesetzte koloniale Ausbeutung und die für den ökonomischen Wohlstand Westeuropas zentrale Sklavenwirtschaft zu legitimieren sind. Andererseits wurden die Berichte über fremde „Völker“ und „Kulturen“ im Kontext einer intensiven Reflexion auf die eigene Gesellschaft und Kultur rezipiert, um den in den verschiedenen europäischen Ländern erreichten Stand der Zivilisation zu bewerten.¹⁴⁸ Als ideologische Erklärungsgrundlage für den kolonialen Expansionstrieb dienten im 19. Jahrhundert sozialdarwinistische Motive. Der Sozialdarwinismus vermischte sich zugleich mit älteren, kulturanthropologischen Vorstellungen, denen zufolge „Entwicklung“ von den niedrigstehenden „Natur-“ zu den höherwertigen „Kulturvölkern“ stattfindet. Aus dem Gedankengut der evolutionären Kulturanthropologie und des axiomatischen Sozialdarwinismus ergaben sich folglich die Rechtfertigung der Herrschaft der „weißen Rasse“ und die Legitimierung der bevorzugten Stellung des eigenen Volkes.¹⁴⁹

3.2.2. Museales Ausstellen als Instrument der imperialistischen Ideologie

Museen sowie Weltausstellungen wurden nicht selten als ein Instrument der Kulturendifferenzierung eingesetzt und reflektierten öfter den kolonialen Diskurs. Die Welt- und Kolonialausstellungen (1851 erste Weltausstellung in London, ab 1896–1922 französische Kolonialausstellungen) präsentierten in sogenannten Völkerschauen fremde Volkstypen wie exotische Tiere, womit die untergeordnete Stellung, welche die fremden Rassen in den Augen des Westens hatten, dokumentiert wurde;¹⁵⁰ für solche Völkerschauen waren die Pariser Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts berühmt. „Fremde“ trugen zur Belustigung der Einheimischen bei. Diese Veranstaltungen verstärkten die rassistischen Vorurteile und die damit zusammenhängenden Strukturen in großen Teilen Europas und Nordamerika.¹⁵¹ Auf diesen Veranstaltungen wurden z.

¹⁴⁷ Vgl. z. B. STROMBERG 1982: 14–46. Für sie ist Orientalismus mit Historismus, (Sozial-)Darwinismus und rassistischen Theorien verbunden.

¹⁴⁸ BAY; MERTEN: 2006: 9f.

¹⁴⁹ Vgl. GRÜNDER 2010: 24.

¹⁵⁰ Zu Völkerschauen auf Welt- und Kolonialausstellungen vgl. STAEHELIN 1993: 26–29.

¹⁵¹ Dazu siehe VON PLATO 2001: 11.

B. nicht nur durch die Ausstellung orientalistischer Kunst bzw. Kunstgewerbes exotische Architekturen adaptiert, die den Osten nach Europa hereinholten, sondern auch der Ethnozentrismus der westlichen Industrienationen und Kolonialmächte gefestigt bzw. Propaganda für die weitere Ausbeutung des Morgenlandes betrieben.¹⁵²

Eine unmittelbare, dennoch wichtige Folge der Expansion der europäischen Herrschaft über den größten Teil der Erde war auch die Anschaffung großer musealer Sammlungen außereuropäischer Kulturen in den europäischen Museen.¹⁵³ Diese Museen dienten nicht nur als Prestigeprojekte und nationalistische Unternehmen der Kolonialmächte, wie etwa die großen Museen in den Hauptstädten, sondern fungierten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Schnittstellen, an denen durch die Sammlungen materieller Objekte der kolonisierten Länder eine Klassifizierung von Kulturen vorgenommen wurde, was an den Strukturen der Museen dieser Zeit abzulesen ist. Anderson weist in dem Zusammenhang darauf hin, dass sich die Kolonialmacht auf drei institutionelle Konzepte stützte: die Bevölkerungszählung, die Landkarten und das Museum, in dem die archäologische Vergangenheit tief eingebettet ist: „*These three institutions were the census, the map, and the museum: together, they profoundly shaped the way in which the colonial state imagined its dominion – the nature of the human beings it ruled, the geography of its domain, and the legitimacy of its ancestry*“.¹⁵⁴

Die Klassifizierung der Kulturen spiegelt sich wider in der Typisierung und Strukturierung der Museen, was als Verkörperung von damaligen Diskursen über Kultur, Geschichte und Kunst angesehen werden kann. So wurden grundsätzlich um die Mitte des 19. Jahrhunderts die sogenannten alten „*Hochkulturen*“, die in Zusammenhang mit der eigenen europäischen Zivilisation gebracht wurden, respektive Griechenland und Rom sowie Ägypten und Mesopotamien, in Kombination mit europäischer Malerei und Skulpturkunst aus dem Mittelalter und späteren Zeiten in Kunstmuseen¹⁵⁵ präsentiert. Die sogenannten „*primitiven Kulturen*“ wurden vor allem in ethnographischen Museen – darunter auch Sammlungen aus den Ursprungsländern der alten „*Hochkulturen*“ aus späteren Zeiträumen – und teilweise auch in naturhistorischen Museen zur Schau gestellt.¹⁵⁶ Die Definition von „*Kultur*“ in den

¹⁵² LEITZKE 2001: 18.

¹⁵³ Bei dem Erwerb von fremden Kulturgütern haben die Europäer verschiedene Mittel eingesetzt; es kam nicht immer zu offenen Auseinandersetzungen oder Militäraktionen, sondern zu weit weniger dramatisch anmutenden Methoden. Zu repräsentativen Kulturgütern aus den Ländern der Zweiten und Dritten Welt gelangten die europäischen Industrienationen durch verschiedene Prozesse der „*strukturellen Gewalt*“ (s. BERNBECK/LAMPRICHS 1992: 111f.).

¹⁵⁴ ANDERSON 1991: 163.

¹⁵⁵ Zur Entstehung des Kunstmuseums allgemein und seiner Geschichte vor dem 19. Jahrhundert s. ALEXANDER 1979: 17–39.

¹⁵⁶ Während in Europa ein Museumstyp, das „*Ethnographische Museum*“, im 19. Jahrhundert für den Zweck der Präsentation der materiellen Kulturen der fremden und kolonialisierten Völker entwickelt wurde, wurden in den USA die Sammlungen der „*fremden*“ und als „*primitiv*“ angesehenen Völker, darunter

Museen, in denen die materielle Kultur der kolonisierten Länder und „primitive“ Kulturen“ präsentiert wurde, entsprach mehr dem Kulturbegriff des späten 19. Jhs. als „*a whole way of life*“. Die kolonisierten Völker galten als wenig zivilisiert und enger mit der Natur verbunden als die westlichen Völker.¹⁵⁷ Im Gegensatz dazu arbeiteten Galerien und Kunstmuseen, in denen zuerst die Kunst der europäischen Zivilisation und die antike Kunst ausgestellt wurden, mit einer älteren Auffassung von „Kultur“. Sie verstanden „Kultur“ als etwas, das die menschliche Seele erheben kann, und definierten somit die präsentierten Objekte als Kunst. Solche Objekte sind dementsprechend als „*erbaulich*“ und „*erhebend*“ präsentiert.¹⁵⁸ Solche Differenzierungen der Kulturen und die Sicht auf das „*Andere*“ lassen sich in der Geschichte der drei in dieser Studie behandelten Museen auch zeigen.

3.2.3. Die Rolle von geistesgeschichtlichen und philosophischen Anregungen

Für die Entwicklung des Kunstmuseums und des Museums allgemein in Europa waren auch geistesgeschichtliche und philosophische Anregungen, die eine Weltsicht der Kunst, aber auch eine Spezialisierung und Typisierung von Museen möglich machten, verantwortlich.¹⁵⁹ Viele bedeutende europäische Denker und Philosophen betrachteten die griechische Antike als unerreichbar hinsichtlich der weiteren Kulturentwicklung. Die historische Orientierung an der Antike ist von eminenter Bedeutung für die Entwicklung des Kunstmuseums. Zu den einflussreichsten solcher philosophischen Anregungen gehörten die von Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831), so insbesondere seine Vorlesungen über Ästhetik, die er zwischen 1817 und 1829 über das Schöne in der Kunst hielt, und seine Haltung zur Kunst der Antike. Andere große Persönlichkeiten, deren Äußerung über Kunst den Kunstmuseen philosophisch-literarische Impulse gaben, sind Friedrich von Schiller (1759–1805), Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), und Immanuel Kant (1683–1746).¹⁶⁰

die ursprünglichen Völker Amerikas, in Naturhistorischen Museen untergebracht. Als das *Metropolitan Museum of Art* in New York 1870 eröffnete, galt es als eine logische Ergänzung für das ein Jahr früher auf der gegenüberliegenden Seite des Central Park eröffneten *American Museum of Natural History*. Sammlungen aus den als „*Hochkulturen*“ anerkannten Kulturen wurden im dem ersten, das als „*Kunstmuseum*“ galt, präsentiert, während biologische Überreste der ursprünglichen Bewohner Amerikas ihren Weg in das Naturhistorische Museum fanden (vgl. SCHILDKROUT 2006: 123; vgl. auch dazu WRIGHT 1989: 125f., BAL 1992). Im Frankreich des 19. Jahrhunderts dienten ethnographische Museen als Orte der Visualisierung der Unterschiedlichkeit der Menschen und verdeutlichten so vor allem „rassische“ und kulturelle Unterschiede. Darüber hinaus versuchten diese Museen die Fortschritte der menschlichen Zivilisation durch eine Verbindung zwischen „*Rasse*“ und „*Fortschritt*“ darzustellen (vgl. DIAS 2006: 175).

¹⁵⁷ BENNETT 1995: 167ff.

¹⁵⁸ Ebd.: 167ff.

¹⁵⁹ VIEREGG 2006: 80.

¹⁶⁰ Ebd.: 80f.

Der Einfluss der geistesgeschichtlichen und philosophischen Anregungen auf die Entwicklung von Museen kann am Beispiel der Bewertung der orientalischen „Kunst“ und ihrer Präsentation in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geklärt werden. In den 1890er Jahren debattierten westliche Künstler über die Frage, welche Formen des „*Kunsthandwerks*“ wirklich als „*Kunst*“ und welche als „*dekorativ*“ einzustufen seien; als dem Kunstgewerbe, wie Webstücke, Porzellanherstellung und Möbeldesign etc., mehr Aufmerksamkeit geschenkt wurde, stellte sich die Frage über den Status der asiatischen Kunst, inwieweit die orientalische Kunst als „*schöne*“ und „*erhabene*“ Kunst im Sinne von Schiller und Kant oder vielmehr als „*ornamental*“ gelten könne. Wenn man sie als „*ornamental*“ ansähe, müsste sie dann als Artefakt der „*Naturvölker*“ zu klassifizieren sein oder müsste sie in den kontextlosen Kunst- und Kunsthandwerksammlungen ausgestellt werden? Sind solche Artefakte nur ethnographisch interessant, oder sind sie attraktiv in ihren eigenen Bedeutungen? Einige Forscher und Kenner meinten, dass wenigstens einige dieser Objekte als wirkliche „*Kunst*“ zu klassifizieren seien, setzten sich jedoch in diesem Konflikt nicht durch. Denn Innerhalb des 19. Jahrhunderts war orientalische Kunst nicht unumstritten in den entstehenden Systemen der Museen.¹⁶¹ Sie wurde nicht als „*bildhaft*“ und „*original*“ genug eingestuft, um sich einen Platz in den Museen der „*Schönen Künste*“ zu verdienen. Für die klassizistischen Museumsverantwortlichen war es nicht vorstellbar, orientalische Artefakte mit antiker Kunst zu vermischen.¹⁶²

Dies ist auf die Begeisterung für die Antike zurückzuführen, die im 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts vorherrschte. Es wurde vor allem die griechische Plastik geschätzt, von der man glaubte, dass sie im Rahmen eines Kunstmuseums zur „*ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts*“ beitragen könne.¹⁶³ In Deutschland, Frankreich und in England wurde der antiken griechischen Kunst die Vorbildrolle zur ästhetischen Erziehung des Bürgertums zugesprochen.¹⁶⁴

3.2.4. Imperialismus und das europäische Antikenbild

Neben der eurozentrischen Betrachtungsweise von antiker Kunst gab es dennoch einen etwas anderen Blickwinkel zu jener Zeit, was sich auch durch die Museen, vor allem den Louvre, das British Museum und die Museumsinsel in Berlin, manifestierte.¹⁶⁵ Es handelt sich hierbei um das Verhältnis der europäischen imperialistischen Mächte zum antiken Griechenland und Rom. Die imperialistischen Mächte empfanden sich selbst als das Erbe Griechenlands und Roms. Im ausgehenden

¹⁶¹ Vgl. MARCHAND 2009: 393ff.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ POMIAN 1988: 101.

¹⁶⁴ MARCHAND 1996: 114f.

¹⁶⁵ S. spätere Seiten des Kapitels.

18. und frühen 19. Jahrhundert war die imperialistische Rivalität zwischen den Franzosen und Briten nicht nur auf den Kampf um die Vormachtstellung in vielen Regionen der antiken Kulturen begrenzt, sondern von großem Interesse war auch die Vergrößerung der antiken Sammlungen dieser Kulturen in den damals gegründeten Museen, dem Louvre und dem British Museum. Der Erwerb von klassischen Antiquitäten hatte für diese Mächte eine symbolische und ideologische Bedeutung und war nicht nur auf die Ästhetik der antiken Kunst allein zurückzuführen. So weist Dolan darauf hin, dass nach der Niederlage Napoleons gegen die Briten auf seinem Ägyptenfeldzug 1798 und nach der Rückeroberung Italiens durch seine Gegner die Verhandlungen über die von ihm geschaffenen Antiquitätensammlungen und naturhistorischen Sammlungen ebenfalls von großer Bedeutung waren. Diese Sammlungen haben für die Briten und Franzosen eine hohe symbolische Bedeutung in einer Phase der europäischen Selbstbestimmungsversuche.¹⁶⁶

Schon im 17. Jahrhundert war in Frankreich ein Antike-Moderne-Vergleich ein beliebtes Thema; so disputierte man beispielsweise über die Frage, ob die Leistungen der Antike aktuell erreicht oder gar übertroffen wurden. Dieser Vergleich der Antike mit der Moderne bewegte die Gemüter und erwies sich als ein unentbehrliches Element des europäischen Kulturbewusstseins, der während des ganzen 18. Jahrhunderts immer wieder herhalten musste, die Vorrangstellung des Altertums oder der Gegenwart zu demonstrieren. Der Epochenvergleich *antik-modern* hat sich modifiziert: statt der Antithese *antik-modern* lautete der Vergleich nun entweder *griechisch-modern*, wobei man das Element „antik“ auf das Element „griechisch“ einzuschränken versuchte, oder *griechisch-deutsch*.¹⁶⁷

In Frankreich tendierte man jedoch eher dahin, Frankreich mit dem alten römischen Reich zu verbinden. Die Französische Revolution von 1789 sah in den altrömischen Bürgertugenden die Heilung von der Frivolität des „*Ancien Régime*“ und erklärte die römische Antike zum Vorbild ihrer Architektur. Paris sah sich selbst als das „*alte Rom*“.¹⁶⁸ Jede europäische imperialistische Macht versuchte, ihre Nation als Erbe des antiken Roms und der griechischen Polis darzustellen.¹⁶⁹

3.2.5. Manifestation durch das British Museum, den Louvre und die Museumsinsel in Berlin

Das eben diskutierte Verhältnis Europas zum antiken Griechenland und Rom, und danach zum Alten Orient, manifestierte sich deutlich bei den großen Museen der drei Mächte. Selbst wenn die Gründe für die Entstehung dieser Museen verschieden sind und nicht auf Europas Antikenbild beschränkt werden dürfen, kann durch die drei

¹⁶⁶ WWW: DOLAN 1998.

¹⁶⁷ Vgl. FUHRMANN 2000.

¹⁶⁸ www: DOLAN 1998.

¹⁶⁹ DÍAZ-ANDREU 2007: 101.

Museen bzw. Museumskomplexe in London, Paris und Berlin die Beziehung Europas zu den beiden antiken Kulturen – und später der altorientalischen – teilweise geklärt werden. In diesem Zusammenhang war es relevant, auf das Verhältnis Europas zum alten Griechenland und Rom kurz hinzuweisen, weil die Konstruktion einer Beziehung Europas zum Alten Orient nicht nur über den Kanal der Religion geschah, sondern auch anhand einer angenommenen Beziehung zum Alten Orient als dem Ursprung der europäischen Zivilisation, der seinen Weg über die klassischen Kulturen nach Europa fand. Beide Sichten auf das klassische Griechenland und Rom sowie auf den Alten Orient sind Teile des eurozentrischen Geschichtsbilds. Man wird anhand einer Betrachtung bestimmter Aspekte in der Geschichte der drei Museen bzw. Museumskomplexe, wie etwa ihre Struktur, Sammlungsschwerpunkte und Anordnung ihrer Sammlungen zueinander und teilweise ihre Architektur, sehen, wie das europäische Antikenbild und später die eurozentrische Sicht auf die altorientalischen Kulturen zum Ausdruck kam. Selbst wenn mehr oder weniger unterschiedliche politische und kulturpolitische Umstände die Entstehung des British Museums, des Louvre und des Museumskomplexes auf der Museumsinsel in Berlin begleitet haben, spiegeln dennoch alle den Wunsch der imperialistischen Mächte wider, sich als Erbe des alten Griechenlands und Roms sowie Ägyptens und Mesopotamiens darzustellen.

Die älteste in dieser Studie einbezogene Institution ist das British Museum in London. Es wurde 1753 gegründet und gilt seitdem als das erste öffentliche Museum der Welt. Das Gebäude des Museums, das heute noch zu besuchen ist, wurde dennoch erst 1823 von Sir Robert Smirke geplant und 1853 fertig gestellt. Im Gegensatz zum Gebäude des Louvre handelt es sich beim heutigen Gebäude des British Museum um ein von Anfang an als Museum geplantes Bauwerk.¹⁷⁰ Die Architektur des Museums selbst verrät viel über dessen Philosophie. Es wurde im klassischen griechischen Stil gebaut. In seiner Geschichte des Museumsgebäudes würdigt Crook Smirkes Bauform als „*a magnificent essay in the adaptation and integration of antique sources*“, „*the high water mark of the English Greek Revival*“.¹⁷¹ Die Verehrung der schöpferischen Leistungen der Antike und der Wunsch, diese Errungenschaften für die Erziehung der Menschheit zu nutzen, fasste Sir Robert Smirke, so Crook, zusammen und schuf somit das British Museum als griechisches Heiligtum.¹⁷² Die Verbindung Englands zu den antiken Kulturen wurde dadurch symbolisiert.

Selbst wenn das Museum zurzeit seiner Gründung aufgrund seiner Sammlungen den naturhistorischen Museen näher stand,¹⁷³ verfügte es bald über klassische, ägyptische, und zu einem späteren Zeitpunkt über mesopotamische und britische archäologische Sammlungen. Die Entwicklung in der Geschichte des „*Department of Antiquities*“ des

¹⁷⁰ WILSON 1989a: 13 ff.

¹⁷¹ CROOK 1972: 107f.

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ HUDSON 1987: 24.

Museums ab 1820, wie es Miller in seiner Geschichte des Museums darstellt, zeigt, wie sich das Museum zu einem Museum für Kunstgeschichte und Archäologie entwickelte.¹⁷⁴ Miller erklärt in seiner Darstellung der Geschichte der Abteilung der Antiquitäten die Vorliebe der Trustees des Museums für die antike Kunst und deren Versuch, das Museum für ihre Vorstellungen von „*pagan art*“ vorzubehalten.

Diese alte Generation von Museumstrustees, wie Hamilton und Panizzi, stand bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in starker Opposition zu nicht-antiker Kunst. Sie versuchten sogar, das Museum für Antike Kunst zu beschränken,¹⁷⁵ konnten jedoch dem wachsenden Interesse an nicht-klassischen und prähistorischen Antiquitäten nicht widerstehen. Ab den 1840er Jahren wurde somit der Besitz des Museums an nicht-klassischen Altertümern vergrößert und deren Präsentationsmöglichkeiten verbessert.¹⁷⁶ In der Mitte des 19. Jahrhunderts war das Museum in folgende Abteilungen unterteilt: „*The Ethnographical Department*“, „*The Natural History Department*“, „*The Department of Sculptures*“ und „*The Library*“.¹⁷⁷ Im Gegenteil zum Louvre und zur Museumsinsel in Berlin, wo europäische Kunst ab der Renaissance in Kombination mit der Kunst der alten „*Hochkulturen*“ ausgestellt wurde, wurde in London europäische Kunst vor allem in der im Jahr 1824 begründeten „*National Gallery*“ und in „*The Viktoria and Albert Museum*“, gegründet 1852 unter der Bezeichnung „*South-Kensington-Museum*“, ausgestellt.¹⁷⁸

Der Schwerpunkt der Schausammlungen des Museums lag dennoch vor allem immerhin auf den materiellen Hinterlassenschaften der alten „*Hochkulturen*“ (Griechenland, Rom, Ägypten und später Mesopotamien) und ihrer Präsentation.¹⁷⁹ Besonders wichtig war der Zuwachs der Skulpturensammlung des Museum von diesen „*Hochkulturen*“ ab dem 19. Jahrhunderts, wo vor allem klassische und ägyptische Skulpturen, und später mit der Gründung der „*Assyrian Galleries*“ 1853/54, assyrische Skulpturen, ausgestellt wurden. Dies war im Allgemeinen ein wichtiger Teil des Prozesses, bei dem sich das Museum von einem „*cabinet of curiosity*“ allmählich zu einer Institution entwickelte, die eine exakte Weiterführung von Kunstgeschichte und Archäologie war.¹⁸⁰ Im Zuge dieser Transformation tauchte eine zentrale Idee auf: den „*Fortschritt der Zivilisation*“ im Altertum durch die Skulpturengalerien des Museum darzustellen. Der Fortschrittsgedanke wurde durch den Begriff „*Chain of Art*“ (Ablauf der Kunst) verdeutlicht, der den Aufstieg und Niedergang der alten Kunst und Kultur impliziert. Der Begriff „*Chain*“ war eine Metapher, basierend auf dem Begriff des 18.

¹⁷⁴ Zur Entwicklung der Sammlung antiker Kunst des Museums von 1757 bis 1823 siehe: WILSON 1989: 14f.

¹⁷⁵ Ebd. 191.

¹⁷⁶ MILLER 1973: 191ff.

¹⁷⁷ Vgl. CHAMBERS 1850: 21.

¹⁷⁸ WILSON 1989a: 35.

¹⁷⁹ MILLER 1973: 209; 221.

¹⁸⁰ JENKINS 1992: 9.

Jahrhunderts: „*Chain of Being*“, einer Idee, die für die Beschreibung der Taxonomie der natürlichen Welt verwendet wurde.¹⁸¹ Die Anordnung der Skulpturensammlungen des Museums zu Beginn des 19. Jahrhunderts¹⁸² war von dieser Idee geprägt. Damals und vor der Ankunft assyrischer Kunstwerke aus Mesopotamien waren ägyptische, griechische und römische Antiquitäten die üblichen Bestandteile der Sammlungen des British Museum. Die ägyptische Kunst wurde als Vorläufer der griechischen betrachtet, während die griechische als „*Mentor*“ für die römische angesehen wurde.¹⁸³

Die Entdeckungen von Layard verschafften dem Museum eine neue Kategorie von „Kunstwerken“, deren ästhetische Bewertung allerdings umstritten war. Viele Museumsdirektoren beurteilten den ästhetischen Wert der Monumente geringschätzig, wie bereits im vorigen Abschnitt dargelegt wurde. Von Anfang an zeigten etliche Männer der alten Generation der Museumsverwaltung Abneigung für nicht-antike Kunst. Die assyrischen Reliefs der Ausgrabungen von Layard wurden nicht als „*Kunstwerke*“ von erstem Rang, sondern sogar als primitive Kunst bewertet. Vielmehr wurde den Altertümern eine rein antiquarische Bedeutung zugeschrieben.¹⁸⁴ Letztlich wurden die assyrischen Funde als „*Assyrian Galleries*“ 1853/54 an einer bedeutenden Stelle unmittelbar zwischen den Antiquitäten-Sammlungen des Museums aufgestellt.¹⁸⁵ Durch die Aufstellung im Rahmen der Skulpturenabteilung des Museums wurden sie als Bindeglied in die „*Chain of Art*“ integriert.¹⁸⁶

Die Idee des „Fortschritts der Zivilisation“, wie sie durch die Idee der „*Chain of Art*“ ausgedrückt wurde, war auch der Leitgedanke der von Westmacott 1851 angefertigten Giebelgruppe des neu erweiterten Gebäudes des British Museum. Mit dem Titel „*The Progress of Civilization*“ wurde die Ideologie des Fortschritts der Zivilisation verankert und ein von der griechischen Plastik abgeleiteter Gebäude-Stil übernommen.¹⁸⁷ Die Fortschrittsidee wurde ebenfalls in einer Beschreibung des British Museum formuliert, die aus einem 1850 erschienenen Buch stammt: „*That the primitive civilised nations of the world may have made considerable progress in some of the arts before they had advanced far in the others, may be readily admitted; ...*“.¹⁸⁸

Der Louvre begann seine Lebensgeschichte als mittelalterliche Festung, errichtet

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Eine detaillierte Beschreibung der Anordnung der Skulpturensammlung des Museums damals findet man in: The British Museum 1826.

¹⁸³ JENKINS 1992: 9.

¹⁸⁴ BOHRER 2003: 106; Miller 1973: 216.

¹⁸⁵ BOHRER 2003: 113.

¹⁸⁶ S. spätere Seiten des Kapitels.

¹⁸⁷ BOHRER 2003: 122; CAYGILL 2002: 35. Black weist auch darauf hin: „One need only look at the pediment of the British Museum or the original facade of the South Kensington to witness the progressivist plot the museum endorses both outside and inside its walls: while *The March of Civilization* unfolds above the doors of the British Museum, Britannia rules the center of the globe, and the Crystal Palace stands forever over the portal of the South Kensington“. BLACK 2000: 164.

¹⁸⁸ CHAMBERS: 1850: 267.

von König Philippe-Auguste (1165–1223). Nachfolgende Monarchen nahmen daran Anpassungen vor; neue Flügel wurden hinzugefügt und eine Reihe von architektonischen Stilen wurde durch diesen Prozess eingefügt. Im 16. Jahrhundert wandelte ihn Franz I. in einen Palast um und begann Kunstwerke, einschließlich des berühmten Gemäldes *Mona Lisa* von Leonardo da Vinci darin aufzustellen.

Das Gebäude des Louvre diente als Residenz für französische Könige bis 1682, als ihn Ludwig XIV. wegen *Versailles* verließ.¹⁸⁹ Erst im Zuge der französischen Revolution und ihrer Verstaatlichung des königlichen Kunstbesitzes wurde er 1793 als „*La Museum central des Arts*“¹⁹⁰ gegründet. Der nationale und politische Charakter wurde deutlich aufgrund der Verbindung zur Französischen Revolution 1789–1799 und der symbolischen Verwendung durch die Sieger der Revolution.¹⁹¹ Als Museum für die französische Nation sollte es ein Symbol für die Demokratisierung der Kunst und eine Verkörperung der Freiheit und Gleichberechtigung sein.¹⁹² Dies sollte sich doch bald ändern und der politisch-instrumentelle Charakter des Museums wurde verdeutlicht unter der Herrschaft Napoleons unter dem Namen „*Musée Napoléon*“. Die militärischen Aktionen Napoleons brachten für das Museum große Sammlungen von Kunstwerken,¹⁹³ die nun verwendet wurden, um eine neue imperialistische Identität für Frankreich zu schaffen. Die nach Paris 1798 in Folge seiner Italien-Kampagne 1796/97 gebrachten Kunstwerke dienten eher als Symbol und Triumph für seine Siege, als das französische Volk an seine Freiheit und Gleichberechtigung zu erinnern.¹⁹⁴ Seine Kampagne nach Ägypten und die Altertümer, die er zum Louvre gesandt hatte, stellen eine Änderung in der republikanischen Ideologie dar. Die Idee eines nationalen Museums als Tempel für die Freiheit und die Demokratie der Kunst, was zu Beginn der Revolution ausgedrückt wurde, wurde mit der zunehmenden militärischen Macht und aufeinanderfolgenden Kampagnen zu einem Endlager für „*Trophäen der Eroberung*“. Die Betonung von Zugänglichkeit, Belehrung und Bildung der künstlerischen Freiheit wurde abgelöst von einer Sammlungswut von Zeichen denkwürdiger Großtaten als Tribut für diejenigen Franzosen, die für ihr Land starben.¹⁹⁵

Der Louvre war im Selbstverständnis ein Museum für die Kunst, ausschließlich für die „*hohe Kunst*“, wie St. John in seinem Buch über das Museum 1855 betonte,¹⁹⁶ und

¹⁸⁹ Vgl. PRICE 2007: 30.

¹⁹⁰ Das Museum wurde immer wieder umbenannt: 1793–1794 *Muséum des arts*, 1794–1796 *Muséum national des arts*, 1796–1803 *Muséum central*, 1803–1814 *Musée Napoléon*, 1814–1848 *Musée Royal des Arts* (KOBOLD 2005: 1).

¹⁹¹ Vgl. MCCLELLAN 1994: 91ff.

¹⁹² Zur Eröffnung des Louvres s. LACLOTTE 1992: 33–44.

¹⁹³ Zur Vergrößerung der Sammlung des Museums durch Napoleons Kunstplünderung in Europa vgl. MCCLELLAN 1994: 198f.

¹⁹⁴ www: DOLAN 1998.

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ ST. JOHN 1855: 202.

bildete ein Urbild des öffentlichen Kunstmuseums in Europa.¹⁹⁷ Zwar verdeutlicht er, worauf Díaz-Andreu verweist, die erste Institutionalisierung der Archäologie, aber mehr als ein Museum für Archäologie war er eine Institution für die Kunst.¹⁹⁸ Der Status des Museums als Kunstmuseum wurde bereits 1795 bestätigt. Damals wurde die Entscheidung getroffen, nur solche Objekte auszustellen, die als künstlerisch bewertet wurden.¹⁹⁹ Ethnographische Kuriositäten sowie nautische Instrumente, Modelle, Statuen und Gemälde, die die französischen Seesiege feiern sollten, waren zuerst im Louvre untergebracht, in dem „*Marine- und ethnographischen Museum*“, das „*Musée Dauphin*“ genannt und im Jahr 1830 eröffnet wurde. In den 1870er Jahren sprach sich Jules Ferry, dessen Vision eine radikale Unterscheidung von „*superior*“ und „*ferior*“ Rassen enthält, vehement für die Entfernung der „*primitiven*“ Artefakte aus den Sammlungen der „*Meisterwerke der Kunst*“ im Louvre aus. Seine Kampagne fiel mit der Vorbereitung der Weltausstellung von 1878 zusammen, die im neu erbauten *Palais du Trocadéro* stattfand. Dies wurde schließlich die Heimat der ethnographischen Sammlungen; bis 1904 gab es keine ethnographischen Sammlungen mehr im Louvre.²⁰⁰ Erwähnenswert ist, dass das Vorhaben des neuen ethnographischen Museums in *Palais du Trocadéro* mit der wachsenden Besorgnis der Kuratoren des Louvre über die Rolle und Stellung von nicht-europäischen Objekten in einem Kunstmuseum zusammenfiel. Aufgrund dieser Sorgen wurde es notwendig, die Kunstgeschichte als eine separate Disziplin von der Ethnographie abzugrenzen. Für manche war diese Gegenüberstellung ein Hauptargument für die Gründung des ethnographischen Museums.²⁰¹

Die Verbindung Frankreichs zu den alten „*Hochkulturen*“ und die Idee der fortlaufenden Entwicklung der Kunst und die Position der französischen Kunst innerhalb dieser Entwicklung spiegeln sich im 19. Jh. in der Deckendekoration des Louvre wider. Duncan führt ein Beispiel dafür an, was ursprünglich in der Vorhalle des *Musée Napoléon* (die Rotunde des Mars) im Jahre 1810 eingeweiht wurde und noch sichtbar ist: Vier Medaillen an der Decke bilden die wichtigsten kunsthistorischen Schulen ab. Jede ist verkörpert durch eine weibliche Figur, ein berühmtes Beispiel der Skulpturkunst: eine kultische Statue aus Ägypten, der *Apollo von Belvedere* aus Griechenland, *Michelangelos Mose* aus Italien und *Pugets Milo of Crotona* aus Frankreich. Die Botschaft, so Duncan, sei klar erkennbar: Frankreich ist die vierte und letzte Periode in einer narrative Reihenfolge, die die größten Monumente der Kunstgeschichte umfasst. Gleichzeitig wurde die Geschichte der Kunst zur Geschichte der westlichen Zivilisation stilisiert: Ihr Ursprung liege in Ägypten und Griechenland, ihre Wiedererweckung in der Renaissance und die jetzige Blüte im modernen Frankreich. Dasselbe Programm wurde im Verlauf des späten 19. Jhs. in die Mosaik-

¹⁹⁷ DUNCAN 1995: 21

¹⁹⁸ DÍAZ-ANDREU 2007: 69.

¹⁹⁹ MCCLELLAN 1994:149.

²⁰⁰ Vgl. PRICE 2007: 30f.

²⁰¹ Vgl. DIAS 2006: 173.

Dekorationen für die fünf gewölbten Räume über „Escalier Daru“ übernommen.²⁰²

Die Museumsinsel in Berlin sowie das Kunstgewerbemuseum und das Völkerkundemuseum sind die Ergebnisse des deutschen Imperialismus.²⁰³ Das Alte Museum, in dem die ersten altorientalischen Monumente ausgestellt wurden, wurde zwischen 1823–1830 gebaut und bildete die Keimzelle der späteren Museumsinsel.²⁰⁴ Bereits als erster Museumsbau der Museumsinsel bezog es sich architektonisch auf die im Klassizismus nachgeahmte Antike.²⁰⁵ Es galt als ein frühes Kunstmuseum, das zum Ziel hatte, „*der Entwicklung und Ausbildung des Kunstsinnes*“ zu dienen.²⁰⁶ Die Skulpturenabteilung war chronologisch aufgebaut, so waren die klassischen Skulpturen in griechische und römische eingeteilt.²⁰⁷ Damit sollte die Idee einer fortlaufenden Entwicklung der Kunst zum Ausdruck gebracht werden.²⁰⁸ Diese Fortschrittsidee sollte ebenfalls der Leitgedanke bei der Ausstellung altvorderasiatischer Altertümer im „*Assyrischen Saal*“ 1860 im Alten Museum sein, worauf später eingegangen werden wird. Dass assyrische Kunst als Vorläuferin der griechischen Kunst angesehen wurde, war die hauptsächliche Begründung für die Ausstellung der assyrischen Großmonumente in der Skulpturensammlung des Alten Museums.²⁰⁹

In dem im Jahr 1843 auf der Museumsinsel eröffneten Neuen Museum wurden in dessen ägyptischer Abteilung die altorientalischen Altertümer zwischen 1885–1899 untergebracht.²¹⁰ Hier wurde im Untergeschoss die Ägyptische und Prähistorische Sammlung, im Hauptgeschoss die Gipsabgusssammlung und im Obergeschoss die Kunstkammer untergebracht. Die Reihenfolge der Geschosse reflektierte evolutionistische Leitbilder und entsprach doch der räumlichen Aufteilung der Sammlungsbestände der von Hegel aufgestellten Entwicklungstheorie von einer symbolischen zur klassischen und letztlich romantischen Kunst.²¹¹

Deutlich wurde die Idee der Verbindung Deutschlands zum alten Griechenland und dem Alten Orient durch das Pergamonmuseum. Es wurde zwischen 1907–1930 geplant und gebaut, um vor allem den Pergamonaltar und andere monumentale Architekturbauten aus der klassischen Welt und dem Nahen Osten zu beherbergen.²¹² Das Museum wurde als ein neuer Museumstyp „*Architekturmuseum*“ entwickelt, aber

²⁰² D

UNCAN 1995: 21.

²⁰³ Vgl. GAEHTGENS 1996: 67.

²⁰⁴ KÄSTNER 1987: 29.

²⁰⁵ BERNAU: 1995: 18.

²⁰⁶ GAEHTGENS 1992: 69.

²⁰⁷ VAN WEZEL 2001: 103.

²⁰⁸ Ebd.: 105.

²⁰⁹ CRÜSEMANN 2001: 30.

²¹⁰ S. spätere Seiten des Kapitels.

²¹¹ Persönliche Kommunikation mit Dominik Bonatz (10 Oktober 2009).

²¹² Bernbeck 2000: 100. Erst seit 1959 heißt der gesamte Dreiflügelbau Pergamonmuseum: Vgl. PETRAS 1987: 141.

nur für architektonische Objekte des orientalisches-europäischen Kulturraumes und nicht für afrikanische, mesoamerikanische und pazifische Objekte, die die Berliner Architektursammlung umfasste.²¹³

Obwohl auf der Museumsinsel in Berlin bereits vor der Gründung des Pergamonmuseums andere imposante Museen standen (das Alte Museum seit 1830, das Neue Museum seit 1843 und die Alte Nationalgalerie 1876), und obwohl das Pergamonmuseum relativ neu im Vergleich zum British Museum und dem Louvre ist, wird seine Gründung mit dem Versuch, der deutschen Imperialmacht ein Museum zu bauen, das mit den beiden Museen der anderen Imperialmächte konkurrieren kann und ein Zeichen von Imperialmacht setzen kann, interpretiert und auch kritisiert.²¹⁴ Die neoklassizistische Form der Fassaden und die Ausstellung antiker Architektur im Inneren stehen einerseits im Zusammenhang mit der Neuorientierung der staatlichen Baupolitik unter Wilhelm II. um 1906/07 und andererseits mit dem Wiederaufleben neoklassizistischer Ideale am Ende der zwanziger Jahre.²¹⁵ In den zwanziger und dreißiger Jahren wurde das Pergamonmuseum vor allem als nationales Projekt, als Ausdruck der trotz des verlorenen Weltkrieges immer noch angestrebten Größe Deutschlands und seiner kulturellen Eigenheit interpretiert.²¹⁶ Die imposant neoklassizistische Architektur der Berliner Museen wird in der Tradition des Kunsthistorikers Karl Scheffler als Ausdruck der imperialistischen Ambitionen der Kaiserzeit interpretiert.²¹⁷

Es wurden Pläne angestellt, das Pergamonmuseum um ein Deutsches Museum zu erweitern, das im Zusammenhang mit vorderasiatischen Altertümern und den Antikensammlungen stehen sollte.²¹⁸ In diesem nie errichteten Deutschen Museum wären die drei Elemente (Mesopotamien, griechische und römische Antike sowie die deutsche Kunst) in dem als Höhepunkt betrachteten Baukomplex in einem programmatischen Sinn miteinander in Beziehung getreten. Dem Besucher wären somit drei Hochkulturen vermittelt worden, die in einen Dialog einträten. Mesopotamien als Wiege der Menschheit im Zweistromland hätte den Beginn der Zivilisation repräsentiert, der Pergamonaltar die griechische Antike, die Wiege der abendländischen und auch der deutschen Kultur. Die deutsche Kunst seit dem Mittelalter hätte als dritter Museumsbereich den geistigen und künstlerischen Höhepunkt der deutschen Kultur als Grundlage für die eigene Gegenwart des Deutschen Kaiserreiches symbolisiert.²¹⁹ Nach Gaehtgens ist der Gedanke, die drei Kulturen in dieser Form zu konfrontieren und dem Besucher eine lineare Entwicklung

²¹³ BERNAU; RIEDL 1995: 174.

²¹⁴ Vgl. BERENBECK 2000: 100; GAEHTGENS 1996: 70.

²¹⁵ BERNAU 1995: 172.

²¹⁶ Ebd.:187.

²¹⁷ SCHÄCHE 1979: 262.

²¹⁸ Vgl. BERNAU 1995: 171.; PETRAS 1987: 141.

²¹⁹ GAEHTGENS 1992: 103f.

als Möglichkeit aufzuzeigen bzw. gar naheulegen mit einem ideologischen Konzept verbunden. Die zivilisatorischen Leistungen der Vergangenheit und Gegenwart sollten als gleichwertig veranschaulicht werden. Ziel war es, die missionarische Bestimmung des Kaiserreichs in einer weitausgreifenden Deutung des abendländischen Zivilisationsprozesses in diesem zentral gelegenen Museumskomplex in der Reichshauptstadt zu vergegenwärtigen. Das Pergamonmuseum sollte die Botschaft vermitteln, dass die deutsche Kunst kulturell auf hoher Stufe mit den mesopotamischen und griechischen Kulturen stand.²²⁰

3.3. Die Konstruktion des Alten Orients als Teil des „Museums der Zivilisation“ im 19. Jahrhundert

Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts haben Altertümer aus Mesopotamien im Rahmen der großen Kunstmuseen bzw. ihrer archäologischen Abteilungen im Louvre, im British Museum und auf der Museumsinsel in Berlin neben antiker Kunst und teilweise neben der Kunst der europäischen Zivilisation einen Platz gefunden; ägyptische Altertümer waren bereits im Rahmen dieser Museen besser integriert. Obwohl die Frage nach dem ästhetischen Wert altvorderasiatischer Kunstwerke, vertreten zuerst durch die im Louvre und British Museum aufbewahrten assyrischen Monumente aus den englischen und französischen Ausgrabungen in Mesopotamien um die Mitte des 19. Jahrhunderts, umstritten war, etablierten sie sich innerhalb beider Museen.²²¹ Diese Entwicklung ist auch für die Museumsinsel in Berlin zu beobachten. Die Diskussion um den ästhetischen Wert der neu entdeckten mesopotamischen Altertümer war auch mit der Frage verbunden, ob sie im Rahmen der Skulpturenabteilungen des Louvre und des British Museum aufgenommen werden dürfen.²²² Letztlich wurden die ersten Ausstellungen altorientalischer Altertümer in die Skulpturenabteilungen dieser Museen integriert, im Louvre ab 1847 im „*Musée Assyrien*“, im British Museum ab 1853/54 in die „*Assyrian Galleries*“ und zu einem späteren Zeitpunkt auf der Museumsinsel in Berlin – zuerst 1860 in die Skulpturensammlung des Alten Museums. Griechische und römische Kunstwerke waren vorher die üblichen Bestandteile dieser Antikenabteilungen. Ihre Ordnungssysteme entwickelten sich seit der Renaissance und entsprachen meistens der seit längerem angenommenen historischen Stufenentwicklung der antiken Kunst.²²³ Die Einbeziehung der altorientalischen Altertümer in die Abteilungen dieser Museen kann aufgrund ihrer vermuteten Verbindung zur antiken Kunst verstanden werden und bedeutete die Verankerung in der Kunstgeschichte. Gleichzeitig ist die Kunstgeschichte, so Duncan, zur Geschichte der westlichen

²²⁰ Ebd.

²²¹ BOHRER 1998.

²²² Ebd.

²²³ Einen Überblick zu den Ordnungssystemen der Antike und ihrer Entwicklungen findet man bei GIULIANI 2000: 77–91.

Zivilisation stilisiert.²²⁴

Später im Kapitel 4 wird ausführlicher auf die Übernahme der altorientalischen Altertümer in die drei Museen bzw. Museumskomplexe und ihre Präsentation während des 19. Jahrhunderts eingegangen. Im Folgendem muss jedoch ein weiterer Aspekt in der konstruierten Beziehung des Alten Orients zu Europa beleuchtet werden, der zur Aufnahme der altorientalischen Altertümer in den Rahmen dieser Museen, die bis heute als Museen der „großen Zivilisation“ fungieren, führte.

Neben der vermuteten Beziehung der altorientalischen Kunst zur antiken Kunst, was als ein Teil eines allgemeinen europäischen Ästhetik-Diskurses verstanden wurde, kann die europäische Sicht auf eine Verbindung der Kulturen des Alten Orients zur eigenen europäischen Zivilisation als Hintergrund für die Aufnahme der archäologischen Sammlungen in den Rahmen dieser Museen betrachtet werden.²²⁵ Eine solche Verbindung wurde durch zwei Annahmen konstruiert. Die erste ist die Religion:²²⁶ Der Nahe Osten ist das Land der Bibel, sogar das Land von Jesus Christus und galt daher als Geburtsstätte der europäischen Religion, die als Gegensatz zum islamischen Orient gesehen wurde. Somit wurden archäologische Überreste den in der Bibel erwähnten Kulturen zugeordnet. Das zweite Verbindungsstück lieferten klassische Autoren in ihren Hinweisen auf den Orient als die offensichtliche Quelle für viele Aspekte ihrer Zivilisation. Im 19. Jahrhundert herrschte die allgemeine Meinung vor, dass im Nahen Osten die erste Stufe der Zivilisation stattfand, die danach nach Griechenland und in das römische Reich verlegt wurde und später in das christliche Mittelalter, die Renaissance, die industrielle Revolution und die europäische Eroberung der ganzen Welt mündete.²²⁷ Von grundlegender Bedeutung für eine solche Auffassung ist deshalb die Überzeugung, dass die alten Monumente des Alten Orients das Erbe der Europäer darstellen und somit das Recht verbunden ist, sie „heim“ in ihre Museen zu bringen.²²⁸

Diese Sicht auf den Alten Orient steht ebenfalls im Einklang mit der europäischen Sicht auf den zeitgenössischen Orient während des 19. Jahrhunderts. Meiner Meinung nach sind die beiden Ansichten über den Orient, zum Einen der Alte Orient als

²²⁴ DUNCAN 1995: 21.

²²⁵ Über die Entdeckungen der ersten assyrischen Monumente von Französern und Briten schreibt „*the Illustrated Magazine of Art*“ in einem Artikel 1853: „*these ruins will henceforth testify, not only to the fact of their existence, but to their progress in civilisation, in intellectual culture, in physical science, and in artistic skill.*“ (The Illustrated Magazine of Art, Vol. 1, 1853: 206).

²²⁶ In diesem Zusammenhang s. MARCHAND 2009: 194–206 (Erörterung des Verhältnisses der Assyriologie und Ägyptologie zur Bibel). Marchand weist darauf hin, dass in der Mitte des 19. Jahrhunderts das Sammeln und Interpretieren der neuen Objekte aus Ägypten und Mesopotamien vor allem in den Händen von Personen lag, die am Rand der traditionellen biblischen Gelehrsamkeit arbeiteten, vor allem Reisende und Missionare (MARCHAND 2009: 194). S. auch in diesem Zusammenhang LARSEN 1989: 183 ff. u. HOLLOWAY: 2001.

²²⁷ Zu diesem Schluss kommt auch Liverani, s. LIVERANI 1999: 3.

²²⁸ LARSEN 1994: 39.

„Wiege der Zivilisation“ und zum Anderen der islamische Orient als Ort der Rückständigkeit und religiösen Fanatismus, der es nicht verdient hat seine alte Geschichte zu beanspruchen, kohärent und ergänzen einander. Die europäische Aneignung der Geschichte der altorientalischen Kulturen verband sich mit der europäischen Sicht auf die zeitgenössische Bevölkerung des Vorderen Orients. Für die westliche Erzählung über den Fortschritt der Zivilisation wurde, wie Bahrani zu Recht bemerkt, eine besondere Identität der altorientalischen Kulturen als eine organische, universelle Homogenität vorausgesetzt. Die Geschichte des Nahen Ostens, der Sumerer, Babylonier und Assyrer, kann nach dieser Auffassung absolut keine Verbindung mit der Kultur des Irak nach dem 7. Jh. n. Chr. aufweisen. Stattdessen sei diese Vergangenheit der Beginn der „fortschrittlichen“ europäischen Zivilisation, die Wiege der Kulturen der Welt mit der ersten Schrift, Gesetzen, Architektur und allen anderen Premierien. Diese „Premieren“ kultureller Errungenschaften wurden als Wegbereiter, als „Fackel der Zivilisation“ für die hellenistisch-römische Welt angesehen, mit der sich die imperialistischen Mächte in Verbindung brachten.²²⁹ Die Europäer sahen sich nicht nur als legitime Erben der Kulturen des Alten Orients und ihrer Monumente, sondern sie beanspruchten, dass die lokale Bevölkerung und ihre osmanischen Herrscher keinen Anspruch auf die Vergangenheit und die materiellen Hinterlassenschaften der Länder, in denen sie lebten, besaßen.²³⁰ Den Nahen Osten sahen die Europäer nun als einen Ort des Zerfalls und Niedergangs an und verglichen die Pracht der alten Kulturen und das gegenwärtige Elend der Region öfter.²³¹ Kurz nach Layards Entdeckungen hat sich „The North British Review“ 1849 in einem Artikel bezüglich seiner Entdeckungen in Ninive wie folgt geäußert: „*These winged human-headed lions were not idle creations, the offspring of mere fancy; their meaning was written upon them. They had awed and instructed races which flourished 3000 years ago. Through the portals which they guarded, kings, priests, and warriors had borne sacrifices to their altars long before the wisdom of the East had penetrated to Greece, and had furnished its mythology with symbols long recognised by the Assyrian votaries. They may have been unknown before the foundation of the Eternal City. For twenty-five centuries they had been hidden from the eye of man, and they now stood forth once more in their ancient majesty. But how changed the scene around them! The luxury of a mighty nation had given place to the wretchedness and ignorance of a few half-barbarous tribes. The wealth of temples, and the spacious hall in which they stood the plough had passed and the corn now waved.*“²³²

In dem obigen Zitat zeigt sich mehr als ein Aspekt der europäischen Sicht auf die neu entdeckten Kulturen des Alten Orients deutlich: die Herrlichkeit und Größe des

²²⁹ BAHRANI 1998: 160f.

²³⁰ LARSEN 1994: 39.

²³¹ Ebd.: 40.

²³² The North British Review 1849: 119.

entdeckten Alten Orients, seine Position innerhalb des Fortschritts der Zivilisation und die Verbindung zum alten Griechenland, die Rückständigkeit und der Verfall des zeitgenössischen Orients, der in einen Kontrast zum Alten Orient gestellt wird.

Gegenüberstellungen zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart wurden, worauf Larsen hinweist, ebenfalls zwischen West und Ost postuliert, wobei die engsten Verbindungen zur Vergangenheit des Nahen Ostens die Europäer, und nicht die Araber aufwiesen.²³³ Die Publikationen der ersten Ausgräber in Mesopotamien um die Mitte des 19. Jahrhunderts vermitteln dem europäischen Leser von damals nicht nur ein Bild über die Entdeckungen, sondern auch Berichte und genaue Beschreibungen und Illustrationen von den Völkern des Vorderen Orients. In seinem „*Discoveries in Nineveh and Babylon*“ (1853) stellt Austen H. Layard nicht nur die Ergebnisse seiner archäologischen Entdeckungen dar, sondern zu einem beträchtlichen Teil Schilderungen, Erzählungen und Zeichnungen von den Festen, Verhaltensmustern und Bekleidungen der Einheimischen. Enthalten sind u. a. Beschreibungen von „*Kurdish Tents and Harem*“ sowie „*Arab Love-making*“.²³⁴ Layards Informationen und Beschreibungen über die Einheimischen fand eine Bewertung im *Illustrated Magazine of Art* (1853): „*we cannot describe the truly arabian love of roving life, unshackled by the ties or forms of civilisation, combined with the student's longing to explore the haunts of the mighty men of yore, and test the truth of twenty hundred years of tradition, better than in his own words. The opening paragraph of the first volume of his great work paints beautifully these delights and aspirations.*“²³⁵

In den Illustrationen in Layards Publikationen über die ersten Entdeckungen in Mesopotamien bemerkt Bahrani zu Recht, dass der Zeichner der Illustrationen, Frederick Charles Cooper, immer darauf geachtet hat, die „*fäulen*“, herumlungern den Einheimischen vor den freigelegten Monumenten zu illustrieren. Eine Illustration von Cooper wird bis heute als eine historische Evidenz für eine solche Entdeckung benutzt und zeigt die Ehrfurcht und das Erschrecken der Einheimischen vor den freigelegten, kolossalen, geflügelten Stieren.²³⁶ (Abb. 3 und Abb. 4). Auf der anderen Seite zeigt eine Illustration der „*Assyrian Gallery*“ im British Museum um 1854 die Begegnung der „*Viktorian ladies and gentlemen*“ mit den monumentalen, assyrischen Stieren voll Vertrauen und Familiarität, (Abb. 5).²³⁷ In der Übersetzung von Bottas Briefen über die Entdeckungen in Ninive vermittelt Catherine Ellis Tobin ein ähnliches Bild: „*These treasures of remote antiquity, so long lain buried beneath the feet of wandering Arab tribes, an now accumulating in the British Museum, will add fresh lustre to our gracious Queen Victoria's reign.*“²³⁸

²³³ LARSEN 1994: 40.

²³⁴ Vgl. LAYARD 1853.

²³⁵ The Illustrated Magazine of Art 1853: 221.

²³⁶ Bahrani 2001: 24ff.

²³⁷ Vgl. LARSEN 1994: 41.

²³⁸ BOTTA 1850; In dem Vorwort der Übersetzer S.IV.

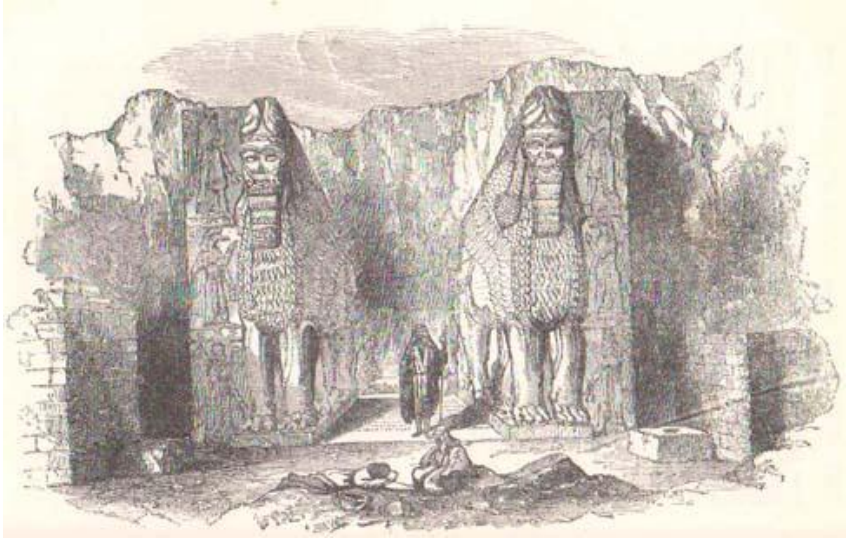


Abbildung 3: Coopers Illustration (Bahrani 2001, Fig.4, S. 25).



Abbildung 4: Coopers Illustration (Bahrani 2001, Fig. 4, S. 25).



Abbildung 5: Englische BesucherInnen in "The Assyrian Central Saloon" 1854 (Jenkis. Fig. 64).

Der Diskurs über den zeitgenössischen Orient ergänzt den über den Alten Orient. Die Trennung dieser beiden „*Morgenländer*“ voneinander ist notwendig für die historische Narrative vom Fortschritt der Zivilisation – der verfallene, neue Orient sei aus dem Lauf der Kulturen herausgefallen und verdiene damit keine Erwähnung mehr in der Weltgeschichte. Die beiden Diskurse entstanden in Verbindung zum allgemeinen Kolonialdiskurs, der sich am Ende des 18. Jahrhunderts als ein gesamteuropäisches Phänomen, d. h. nicht nur in England, Frankreich, sondern auch im vorkolonialen Deutschland, herauszubilden begann.²³⁹ Die ideologischen Voraussetzungen, auf denen das koloniale Denken und Sprechen basierte, entwickelten sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Einen wichtigen Kontext stellten hierfür die geschichtsphilosophischen Konzeptionen dar, wie sie Herder, Kant oder Hegel vertreten haben,²⁴⁰ die zur Entstehung eines eurozentrischen Geschichtsbildes führten. In dieser Geschichtsauffassung, wie van der Pot (1999) darlegt, wird der Geschichte eines Teiles der Menschheit eine so große Bedeutung zugeschrieben, dass sie als die allgemeine Geschichte betrachtet wird. Diese Geschichtsauffassung ist nicht nur auf die eigene europäische Kultur beschränkt, sondern bezieht auch andere Kulturen mit ein, zu denen eine historische Kontinuität konstruiert wird: die Kulturen des Nahen

²³⁹ Vgl. BÖHM 2007: 252.

²⁴⁰ Vgl. Ebd.

Ostens, Griechenlands und Roms. Dabei handelt es sich bei diesem historischen Modell nicht nur um die Geschichte Europas, sondern auch um ihren „*Stammbaum*“, also um die Geschichte „*des großen geschichtlichen Zusammenhanges, der vom Nahen Orient über das antike Griechenland zu Europa hinüberführt*“.²⁴¹ Als die frühesten Ansätze einer eurozentrischen Geschichtsauffassung können die mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Auffassungen der Universalgeschichte als eine Schaubühne des Übertragens der politischen Macht bzw. der Wissenschaften oder der Künste (*translatio imperii, translatio studii, translatio artium*) gelten.

Erst bei Herder (1772) sind in einer Formulierung die verschiedenen, oben genannten Elemente der eurozentrischen Geschichtsauffassung zu finden.²⁴² Herders Bild einer Stufenleiter der Menschheit verlegt ihren Ursprung nach Asien und zeigt den aufgeklärten Europäer als vorläufigen Endpunkt der Menschheitsgeschichte. In dieser Entwicklung stellen alle anderen Kulturen und Völker notwendige „*Stufen der Leiter*“ dar.²⁴³ Der Einfluss, den diese Geschichtsauffassung im geschichtsphilosophischen und historischen Denken des 19. Jahrhunderts hatte, ist vor allem den klassischen Formulierungen zuzuschreiben, mit denen er und Ranke diese Auffassungen der Geschichte ausdrückten.²⁴⁴ Die „*Weltgeschichte*“ geht nach Hegel von Osten nach Westen und zwar von den altorientalischen Reichen über die Antike zur „*germanischen Welt*“. China und Indien seien nach ihm schon in einem früheren Stadium der Entwicklung zum Stillstand gekommen und „*statisch*“ geworden und lägen somit außerhalb der „*Weltgeschichte*“. Dasselbe gelte für die Kultur von Mexiko und Peru. Mit dem Persischen Reich beginne nach Hegel „*der offenbare Zusammenhang mit der Weltgeschichte*“.²⁴⁵ Die eindeutige Hierarchisierung der Kulturen sowie die teleologische Gerichtetheit der Entwicklung auf Europa hin tritt am klarsten in seiner Geschichtsphilosophie zutage.²⁴⁶ Leopold von Ranke äußert sich auch mehrmals im Sinne der eurozentrischen Geschichtsauffassung. Auch für ihn entwickelt sich die Weltgeschichte kontinuierlich von den Anfängen im Nahen Osten über Griechenland und Rom bis zu den romanischen und germanischen Völkern.²⁴⁷ Diese Bewertung der alten großen Zivilisationen als Ursprung der zivilisierten Welt wurde von den europäischen Mächten des 19. Jahrhunderts übernommen.²⁴⁸ Die damaligen Historiker besaßen einen unerschütterlichen Glauben an den Fortschritt und versuchten, die eigene nationale Vormachtstellung innerhalb der „*zivilisierten*“ Welt unter Zuhilfenahme geschichtsdeterministischer Annahmen zu erklären und die eigene Nation

²⁴¹ VAN DER POT 1999: 26–29.

²⁴² Ebd.: 27, 82ff.

²⁴³ BÖHM 2007: 252.

²⁴⁴ VAN DER POT 1999: 27.

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ BÖHM 2007: 252.

²⁴⁷ VAN DER POT 1999: 28.

²⁴⁸ LARSEN 1994: 47.

als „*zivilisierter*“ als ihre Nachbarstaaten darzustellen.²⁴⁹

Die Motive für die Erforschung des Alten Orients waren demnach die Erforschung des Landes der Bibel, die koloniale Konkurrenz und die Anschaffung von Sammlungen für die bereits gegründeten Nationalmuseen.²⁵⁰ Larsen bemerkt dennoch, dass bereits vor Beginn der europäischen archäologischen Expeditionen nach Vorderasien eine Vorstellung von einem Alten Orient als Ursprung der europäischen Zivilisation zu finden war. Der „*Traum von der Vorwelt*“, die als Ursprung und Vorläufer der europäischen Zivilisation gedacht war, ist dargelegt in den von Johann Gottfried Herder zwischen 1784–1791 veröffentlichten „*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*“. Herder erklärt die starke Motivation für die archäologische Erforschung der alten Zivilisationen mit dem Wunsch, Licht über den Ursprung des kulturellen Komplexes zu werfen, der sich über Jahrtausende bis zur eigenen europäischen Zivilisation entwickelte.²⁵¹ Die archäologische Erfassung Mesopotamiens während des 19. Jahrhunderts., wie Bahrani bemerkt, war nicht nur aufgrund von geopolitischen Interessen wichtig für das kolonialistische Projekt des Westens, sondern vielmehr zur Konstruierung einer Vorrangstellung innerhalb der Metanarrative der menschlichen Kultur und einer generellen westlichen historischen Erzählung über den „*Fortschritt der Zivilisation*“, die für das Ziel der zivilisatorischen imperialistischen Mission wichtig war.²⁵²

Die Einbeziehung und Präsentation der Ergebnisse der Ausgrabungen im Vorderen Orient ab der Mitte des 19. Jahrhunderts und die Art ihrer Integration in den Rahmen des Louvre, British Museum und der Museumsinsel in Berlin verdeutlicht den europäischen Diskurs über die altorientalischen Kulturen und ihre Verbindung zur europäischen Zivilisation. Betont wurde bei der musealen Praxis nicht die Visualisierung von Erzählungen, sondern eher die Beziehung ihrer vermuteten Stellung in der Metanarrative der Weltgeschichte und die Positionierung der altorientalischen Kunst in der europäischen Kunstgeschichte. Dies war wichtig bei der Aufteilung der altorientalischen Sammlungen im Verhältnis zu anderen Sammlungen des ausstellenden Museums und bei der Art ihrer Präsentation.

Heutzutage, wie in der Mitte des 19. Jahrhunderts, als die ersten altvorderasiatischen Altertümer in die Sammlungen dieser Museen kamen, liegt der Schwerpunkt ihrer Sammlungen vor allem auf den materiellen Hinterlassenschaften der „*Hochkulturen*“, mit denen nach der eurozentrischen Auffassung der Universalgeschichte des 19. Jahrhunderts die eigene europäische Zivilisation durch historische Kontinuität verbunden war. Nach der Analyse dieser Museen bzw. Museumskomplexe als Rahmen der (Re)präsentation der altorientalischen Geschichte

²⁴⁹ DÍAZ-ANDREU 2007: 127.

²⁵⁰ GRÜNDER 2008: 24; TRÜMLER 2008: 17 (Einleitung).

²⁵¹ LARSEN 1989: 181f.

²⁵² BAHRANI 1998: 160.

und Kultur wird meinerseits geschlussfolgert, dass durch diesen Rahmen eine bestimmte Auffassung von Geschichte und Kultur des Alten Orients zum Ausdruck gebracht wird. Diese Auffassung stellt den westlichen historischen Diskurs über den Alten Orient dar, indem sie diese Geschichte als Teil der Geschichte der modernen europäischen Zivilisation verortet und ihre Trennung von der Geschichte Vorderasiens nach der altorientalischen Zeit mit sich bringt. Die museale Darstellung des Alten Orients erfolgt exklusiv unter dieser Annahme, die als einzige offizielle und wissenschaftliche Sicht gilt und andere Auffassungen über altorientalische Kulturen, wie beispielsweise das Herausstellen der regionalen Entwicklung des Orients im Laufe der Zeit, ausschließt. Damit wird jeglicher Zusammenhang zwischen den altorientalischen Kulturen des Vorderen Orients und den derzeitigen Kulturen des Nahen Ostens museal nicht hergestellt, sondern ausschließlich eine Verbindung der antiken „Hochkulturen“ und der späteren westlichen Zivilisation konstruiert. Die altorientalischen Sammlungen bilden zwar mit den Sammlungen islamischer Kunst ein sogenanntes „*The Middle East Department*“ im British Museum, dennoch wird diese Beziehung praktisch nicht realisiert, weder durch eine Verbindung der Räume, noch durch andere Mittel, wie beispielsweise Beschriftung. Im Pergamonmuseum wird ebenfalls zwischen zwei „*Orienten*“ unterschieden, so gibt es ein Museum für den Alten Orient und eines für den islamischen Orient, die keine merkliche Beziehung aufweisen. Der Alte Orient ist getrennt von dem zeitlich später anzusetzenden mittelalterlichen Orient, der sich auf der zweiten Etage des Museums befindet. Somit wird impliziert, dass der Alte Orient weniger „*orientalisch*“ ist als die mittelalterlichen archäologischen Hinterlassenschaften aus demselben Gebiet.²⁵³

Bezeichnenderweise fällt der Befund bei der Präsentation von Sammlungen aus anderen Gebieten und Kulturen in europäischen Museen, wie Sammlungen aus Amerika, China, Japan, Indien oder Afrika, gegenteilig aus. Prähistorische Artefakte aus diesen Regionen werden meistens in Verknüpfung mit zeitgenössischer Kunst präsentiert. So werden z. B. im British Museum in Raum 26 (Nordamerika) historische Artefakte zusammen mit zeitgenössischer Kunst der einheimischen Bevölkerung Nordamerikas in demselben Raum ausgestellt.²⁵⁴ Auch die Sammlungen aus Mexiko aus der Zeit von 2000 v. Chr. bis 1600 n. Chr. werden in Raum 26 zusammen präsentiert.²⁵⁵ Dies gilt auch für Raum 67 (Korea: 5000 v. Chr.–1900 n. Chr.).²⁵⁶ Auch im Museum für Asiatische Kunst in Berlin–Dahlem wird die Sammlung von Kunstwerken des indo-asiatischen Kulturraums vom 4. Jahrtausend v. Chr. bis in die Gegenwart

²⁵³ BERNBECK 2000: 105.

²⁵⁴ http://www.britishmuseum.org/explore/galleries/americas/room_26_north_america.aspx (zuletzt abgerufen am 10.02.2011).

²⁵⁵ http://www.britishmuseum.org/explore/galleries/americas/room_27_mexico.aspx (zuletzt abgerufen am 10.02.2011).

²⁵⁶ http://www.britishmuseum.org/explore/galleries/asia/room_67_korea.aspx (zuletzt abgerufen am 10.02.2011).

zusammen ausgestellt.²⁵⁷ Auch im „*Musée Guimet*“ in Paris werden Kunstwerke aus Afghanistan und Pakistan, dem Himalaya, Südostasien, Zentralasien, China, Korea, Indien und schließlich Japan und aus verschiedenen Epochen dieser Regionen zusammen gezeigt. Die Sammlung aus Indien umfasst z. B. Kunstwerke aus dem 3. Jh. v. Chr. bis ins 19. Jh. n. Chr. Die Sammlungen aus Japan enthält japanische Kunst von den Anfängen im 3. und 2. Jh. v. Chr. bis zur Meiji-Epoche (1868 n. Chr.). Die chinesische Kollektion schließt früheste Zeiten bis in das 18. Jh. ein.²⁵⁸ Dies gilt auch für die anderen Sammlungen des Museums, wobei Kunstwerke aus verschiedenen Perioden einer Region zusammen ausgestellt werden.

Diese Tatsachen lassen die Trennung der Objekte des alten Vorderen Orients von denjenigen des späteren Vorderen Orients, der zeitlich nach dem 7. Jh. n. Chr. anzusetzen ist, umso offensichtlicher erscheinen: Die Kulturen des Alten Orients werden eigenständig als Wurzel der europäischen Zivilisation dargeboten. Es lässt sich bemerken, wie der konstruierte Bruch zwischen altem und islamischem Orient merkwürdig und ideologisch verankert ist und wie diese Teilung von den Universitäten unhinterfragt übernommen wurde. In dem folgenden Kapitel wird daher gezeigt werden, wie in der musealen Praxis die Präsentation von altorientalischen Altertümern im Rahmen des Louvre, des British Museum und auf der Museumsinsel in Berlin während des 19. Jahrhunderts umgesetzt wurde.

3.4. Fazit

Ausgehend von den aus der Rolle der ausstellenden musealen Institution resultierenden Auswirkungen auf die Interpretation der in ihnen präsentierten musealen Sammlungen und auf ihre Darstellungen von Geschichte und Kultur wurde in diesem Teil der Arbeit der museale institutionelle Rahmen der zu untersuchenden Dauerausstellungen altorientalischer Altertümer dargestellt. Ausgangspunkt bei dieser Behandlung war die Ansicht, dass die drei Museen bzw. Museumskomplexe einer bestimmten Kategorie von Museen angehören, die aufgrund ihrer Fokussierung auf die Präsentation von Geschichte, Kultur und Künste der „*Hochkulturen*“ und die Kunst der europäischen Zivilisation als Museen der großen Zivilisation fungieren und eine eurozentrische Sichtweise auf die Weltgeschichte zeigen. Der Grund für diese Situation wurde in der Entstehungsgeschichte dieser Museen bzw. Museumskomplexe im Zeitalter des westlichen Kolonialismus und Imperialismus und der Verbindung des Museums im Allgemeinen zu damaligen westlichen Diskursen über Zivilisation, Kultur, Kunst und Weltgeschichte gesucht.

Während des 19. Jahrhunderts reflektierten die beiden größten imperialistischen Museen (British Museum und Louvre) solche Diskurse sowie den Wunsch, die eigene

²⁵⁷ WEIS 2000; BUTZ 2000.

²⁵⁸ PRIGENT 2004.

europäische Zivilisation in Verbindung mit den alten „*Hochkulturen*“ zu bringen. Dies gilt auch für die Museumsinsel einschließlich des Pergamonmuseums zu einem späteren Zeitraum. Die Einbeziehung der archäologischen Sammlungen aus den Kulturen des alten Vorderen Orients ab der Mitte des 19. Jahrhunderts in diesen Museen bzw. Museumskomplexen kann vor dem Hintergrund einer vermuteten Verbindung Europas zum Alten Orient geschlussfolgert werden. Solch eine Verbindung wurde nicht nur über die Religion hergestellt, sondern auch durch die Idee einer Beziehung des Alten Orients zu der modernen europäischen Zivilisation, was diese Museen verdeutlichen sollten. Dieser Blick Europas auf den Alten Orient verband sich mit dem Blick auf den zeitgenössischen Nahen Osten im 19. Jahrhundert und auf seine Bevölkerung, die als faule und rückständige Orientalen abgewertet wurden und nicht mit der Geschichte des Alten Orients in Verbindung gebracht werden dürfen. Die orientalische Geschichte sei demnach als Teil der Geschichte der modernen westlichen Zivilisation zu verorten und nicht als Geschichte der zeitgenössischen Bevölkerung des Nahen Ostens. Im Hinblick auf die gegenwärtige Lage der drei Museen- bzw. Museumskomplexe kann festgestellt werden, dass sie ihren Status als „*Museen der Zivilisation*“ auch heutzutage weitgehend bewahren. Ihre gegenwärtigen Strukturen und der Schwerpunkt ihrer Schausammlungen reflektieren auch heute diese Idee eines „*Museums der Zivilisation*“.

4. Kurzer Überblick über die Präsentation altorientalischer Sammlungen im Louvre, British Museum und auf der Museumsinsel im 19. Jahrhundert

4.1. Die altorientalischen Altertümer im Rahmen des Louvre im 19. Jahrhundert

Im Rahmen des Louvre wurde 1847 das „*Musée Assyrien*“ gegründet und damit in den Rahmen eines der großen Kunstmuseen Europas eingebettet. Es gilt als Vorläufer der „*assyrischen*“ Museen in Europa.²⁵⁹ Die zwei Räume, aus denen das „*Musée Assyrien*“ bestand, teilten mit anderen Skulpturensammlungen des Louvre, darunter antike und ägyptische Antiquitäten und Kunstwerke aus der Renaissance und moderne Skulpturen von französischen Künstlern, das Erdgeschoss des „*Cour Carrée*“.²⁶⁰ Bohrer weist bezugnehmend auf die Rezeption altorientalischer Kunst in Frankreich in der Mitte des 19. Jahrhunderts darauf hin, dass die Aufstellung der assyrischen Altertümer im „*Cour Carrée*“ eine Bewertung unter ästhetischen und antiquarischen Gesichtspunkten darstellte.²⁶¹ Die Objekte, die im „*Musée Assyrien*“ ausgestellt waren, stammten vor allem aus zwei Fundorten: Khorsabad und Ninive.²⁶² Verantwortlich für die Konzeption des „*Musée Assyrien*“ war Adrien de Longpérier, einer der Konservatoren der Antikenabteilung des Louvre, der für orientalische und ägyptische Sammlungen zuständig war.²⁶³ Bemerkenswert war bei der Anordnung der Objekte von de Longpérier, dass er eine Vielfalt von Objekten einbezog, sodass kleine Kunstwerke aus Metal zu den monumentalen Skulpturen hinzugefügt wurden. Vor allem ist eine kleine Löwenstatue aus Bronze zu erwähnen, die von Longpérier als eines der schönsten Kunstwerke des Altertums bewertet wurde.²⁶⁴ Bohrer weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass obwohl dieses Objekt wenig charakteristisch für die Sammlung assyrischer Kunst sei, es direkt mit anderen Skulpturen in den nahegelegenen Räumen des Museums verglichen wurde.²⁶⁵ Die Natur der Sammlung wurde so subtil unter Rücksichtnahme auf die ästhetischen Normen des Museums berechnet, die eine beherrschende Bewertungsgrundlage für die dort ausgestellten Objekte darstellten.²⁶⁶

Im Jahr 1849 wurde als Erweiterung des „*Musée Assyrien*“ ein Saal der „*primitiven*

²⁵⁹ AULANIER 1964:127. Zur Geschichte der Sammlung und der französischen Ausgrabung im Vorderen Orient im Allgemeinen s. CAUBET 2001

²⁶⁰ BOHRER 2003: 75.

²⁶¹ Ebd.

²⁶² AULANIER 1964: 128.

²⁶³ CRÜSEMANN 2001: 12.

²⁶⁴ BOHRER 2003: 75.

²⁶⁵ Ebd.

²⁶⁶ Ebd.: 76.

griechischen Kunst“ eröffnet.²⁶⁷ Das „*Musée Assyrien*“ verblieb mehrere Jahre in den 1847 zugeteilten Räumen. Allerdings wurden durch die Vergrößerung des Sammlungsbestandes²⁶⁸ neue Räumlichkeiten nötig. So wurde die neue Ausstellung 1856 in drei neuen Sälen und einer Vorhalle eröffnet. Zuständig für die Aufstellung der Objekte in der nun vergrößerten Galerie war Longpérier.²⁶⁹ Die neuen Ausstellungsräume waren zunächst vornehmlich den Funden aus Nordmesopotamien, den neuassyrischen Reliefs aus Khorsabad und Ninive, gewidmet. Aus der Beschreibung der Ausstellungsräume bei Feer ist zu erschließen, dass man in einem großen Raum (von ihm als Raum 1 bezeichnet) versuchte, die Monumente etwa in der Position zu präsentieren, in der sie in Sargons Palast gefunden wurden.²⁷⁰ Während hier große assyrische Monumente ausgestellt waren, wurden in einem anderen Raum (Raum 2) neben assyrischen Reliefs phönizische Altertümer gezeigt. In diesem Raum gab es noch Vitrinen, in denen kleine Gegenstände ausgestellt waren. In einem dritten Saal und getrennt von den Original-Objekten aus Khorsabad und Ninive befanden sich Gipsabgüsse der Londoner Funde.²⁷¹ Diese Verwendung von Gipsabgüsse, wie Caubet bemerkt, weist auf eine Entwicklung im Rahmen dieser frühen Präsentation altorientalischer Altertümer hin. Schon früher mit der Eröffnung des „*Musée Assyrien*“ konnten Kopien von Reliefs aus Khorsabad, Nimrud, Babylon und Persepolis nicht der Öffentlichkeit gezeigt werden, weil die von Botta nach Paris gebrachten Originale die Abgüsse in den Schatten stellten. Trotzdem wurden sie als ein wichtiges Instrument der Wissensverbreitung angesehen.²⁷²

In den Jahrzehnten von 1850 bis 1870 vergrößerten sich die altorientalischen Sammlungen im Louvre durch die Entwicklungen der Forschungen in der Levante, im Südirak und im Iran beträchtlich.²⁷³ Das hat auch dazu geführt, dass neue Monumente aus anderen Regionen und Zeiträumen des Alten Orients den Sammlungen zugefügt wurden. Auf die neuen Entdeckungen und Vergrößerung des Sammlungsbestandes hat man mit der Gründung einer eigenständigen Abteilung für die altorientalischen Antiquitäten „*Département des Atiquités orientales*“ 1881 reagiert.²⁷⁴ Im Jahr 1892 umfasste diese Abteilung insgesamt zehn Räume auf zwei Etagen des Museums. Im Erdgeschoss befanden sich eine Vorhalle, der chaldäisch-assyrische Großsaal, der Saal des Sarkophags von Eshmounazar (Assyrien und Phönizien), der Saal der phönizischen Gräber und der Saal der Vase von Amathonte (Zypern, Phönizien, Karthago). Im ersten Geschoss waren der Saal de Sarzec (kleine chaldäische

²⁶⁷ AULANIER 1964: 128.

²⁶⁸ Vor allem aufgrund der Funde aus den Ausgrabungen von Victor Place 1852–1854 in Khorsabad, obwohl viele Objekte auf ihrem Weg nach Paris im Südirak verschwanden (s. dazu BEYER 1989: 90–101).

²⁶⁹ CAUBET 2001: 27.

²⁷⁰ FEER 1864: 299.

²⁷¹ Vgl. Ebd.: 304.

²⁷² CAUBET 2001: 26f.

²⁷³ Ebd.: 27.

²⁷⁴ AULANIER 1964:135.

Denkmäler), der Großsaal von Susa, der Kleinsaal von Susa, und zwei Säle der jüdischen und punischen Antiquitäten untergebracht.²⁷⁵

Bei der Konzeption der Abteilung von damals ist zu bemerken, dass man bei der Aufteilung der Altertümer auf die Räume keinen klaren Plan verfolgte. Eine Gliederung der Altertümer nach dem geographischen Prinzip konnte nicht eingehalten werden. In einem Saal wurden z. B. Objekte aus Zypern, Phönizien und Karthago offensichtlich aufgrund der geschichtlichen und kulturgeschichtlichen Beziehung der drei Orte zueinander zusammen ausgestellt. Auch im sogenannten chaldäisch-assyrischen Großsaal wurden vor die neuassyrischen Reliefs die wesentlich älteren Statuen des Gudea aus Tello in Südmesopotamien platziert. Man verband hier somit in einem Saal Jüngerem mit Älterem, Nordmesopotamisches mit Südmesopotamischem, während die kleine Funde aus den Ausgrabungen Sarzecs getrennt von den großen südmesopotamischen Monumenten in dem sogenannten Saal de Sarzec (kleine chaldäische Denkmäler) in Vitrinen ausgestellt waren. Auch im Saal des Sarkophags von Eshmounazar wurden assyrische und phönizische Altertümer zusammen ausgestellt.

Bemerkenswert bei der Präsentation der Objekte im „*Département des Atiquités orientales*“ ist dennoch die visuelle museale Umgebung des Ausstellungsraums. Die Verwendung von Verzierungen mit dekorativen Malereien erfolgte in einigen Ausstellungsräumen, respektive im Saal de Sarzec und im sogenannten Großsaal von Susa. In den beiden Räumen lassen sich jedoch wesentliche Unterschiede bei der Verzierung erkennen. Im Saal de Sarzec, eröffnet erst 1888,²⁷⁶ wurden die Decke und Bewölbungen mit dekorativen Malereien verziert. Die Motive an den Wänden des Raumes, wie Stiere, Löwen, Adler usw., wurden von den Reliefs, die von Victore Place in Khorsabad entdeckt wurden, inspiriert.²⁷⁷ Das Thema der dekorativen Malereien sollte damit im Zusammenhang mit den ausgestellten Werken stehen.²⁷⁸ Kritisiert wurde später, dass jedoch für die Verzierung eines Raumes, in dem hauptsächlich sumerische Antiquitäten ausgestellt waren, die aus Khrosabad entlehnten Motive benutzt wurden und zwar dreißig Jahre nach den Entdeckungen von Victore Place und etwa fünfzehn Jahre nach der Veröffentlichung von „*Ninive et l'Assyrie*“.²⁷⁹ So weist Fontan darauf hin, dass damit die Verantwortlichen des Louvre an die Denkmäler erinnert werden sollten, die unwiderruflich in den Gewässern des Tigris versanken.²⁸⁰

In dem anderen Saal (Großsaal von Susa), der ebenfalls durch dekorative Malereien verziert war, wiesen die Zeichnungen keinen Zusammenhang zu den ausgestellten

²⁷⁵ Ebd.: 137.

²⁷⁶ FONTAN 1994: 242.

²⁷⁷ AULANIER 1964: 135.

²⁷⁸ FONTAN 1994: 242.

²⁷⁹ Ebd.: 246.

²⁸⁰ Ebd.

Werken auf. Die Zeichnungen an der Decke erinnerten vielmehr an den sogenannten „*Style Majorelle*“ und wiesen keine Verbindung zur persischen Kunst auf.²⁸¹ Daher ist hier anzunehmen, dass man hier versuchte, eine bloße malerisch-ästhetische Umgebung zu schaffen und nicht einen inszenierenden Rahmen für die ausgestellten Objekte. Jedoch zeigte sich nun in beiden genannten Sälen erstmalig bei der Ausstellung altorientalischer Altertümer im Louvre das Interesse am Ausstellungsraum als einem wichtigen Element der musealen Präsentation. Mit der Rekonstruktion des Palastes von Dareios I. im Kleinsaal von Susa, eröffnet 1891,²⁸² lässt sich ferner bei der Präsentationsform altorientalischer Altertümer erkennen, dass hier ein inszenierter Rahmen für die Exponate geschaffen wurde.

Die Ausschmückung der Räume in der „*Département des Atiquités orientales*“ zu jener Zeit bezeichnet sich dadurch, dass durch sie eine Inszenierung geschaffen wurde, die von der Erweiterung der Kultur des Ausgestellten absieht und stattdessen an machen Stellen die Geschichte der Schausammlung selbst darstellt. Man wird später sehen, dass dies auch in gewisser Hinsicht Andreas Inszenierung der Räume der Vorderasiatischen Abteilung in Berlin ist, wobei großen Wandbildern die Geschichte der Schausammlung darstellen. Interessantweise zeigt der gerade erfolgte Gestaltung des Neuen Museums in Berlin mit ihrer von dem für die spätere 20. Jahrhundert üblichen „*neutralen Hintergrund*“ abweichenden Gestaltungsstrategie parallelen zu der Gestaltung der Räume in dieser Abteilung des Louvres des 19. Jahrhunderts.

Mit der Ankunft der Ergebnisse der Ausgrabung von Jacques de Morgan aus dem Iran ab 1901 und dann 1908 geriet die Abteilung in Raummangel; für die Erweiterung der Abteilung wurden neue Räume eröffnet, die aber räumlich entfernt vom Rest der Abteilung lagen und somit die Abteilung in zwei Teilen teilten. In der Zeit des ersten Weltkriegs wurden die Aktivitäten der Abteilung eingestellt. Mit Unterzeichnung des Waffenstillstands wurden die Räume der Abteilung ohne wichtige Änderungen wiedereröffnet. Bis 1947 veränderte sich die Dauerausstellung der Abteilung nicht mit Ausnahme von einer Sonderausstellung im Jahr 1924 für die in Syrien von den Franzosen entdeckten Funde.²⁸³

Anlässlich der hundertjährigen Gründung der altorientalischen Abteilung wurden 1947 die Eröffnung der 24 Räume und drei Krypten der Abteilung gefeiert.²⁸⁴ Die Sektion wurde dabei von André Parrot neu gestaltet.²⁸⁵ Bei der Konzeption der Abteilung wurde weiter von einem geographisch-chronologischen Prinzip ausgegangen. Sie bestand nun aus drei Flügeln (Ost-, Nord- und Westflügel), wobei das chronologische und geographische Arrangement im jeweiligen Flügel deutlich erkennbar ist. Eine große Veränderung erlebte die Ausstellung während des Projektes

281 AULANIER 1964: 135.

282 Ebd.: 136.

283 Ebd.: 138.

284 Ebd.: 140.

285 AMIET 1987:23.

„Grand Louvre“ in den 1990er Jahren, wobei eine Umgestaltung der Säle teilweise ermöglicht wurde. Die Analyse dieser neuen Dauerausstellung der Abteilung ist Gegenstand des Kapitels 6 dieser Arbeit.

4.2. Die altorientalischen Altertümer im Rahmen des British Museum im 19. Jahrhundert

Bereits zwei Jahre vor der Gründung der „*Assyrian Galleries*“ 1853/54 im British Museum wurden die ersten assyrischen Objekte in der sogenannten „*The Antiquities Gallery*“ untergebracht. Dieser Raum wurde von den Beauftragten des Museums nicht als Galerie, sondern lediglich als Korridor anerkannt. Er war der einzige Raum, in dem die Ausstellungsstücke ohne Hinweise auf den Sammler, Herkunft oder Art des Gegenstandes platziert wurden.²⁸⁶ Er enthielt griechische und römische Skulpturen aus verschiedenen Sammlungen zusammen mit britischen Altertümern. Die assyrischen Objekte der Layardschen Grabungen wurden zusammen in überfüllten Reihen unsortiert ausgestellt.²⁸⁷ Bohrer weist darauf hin, dass die Präsentation in der „*Antiquities Gallery*“ Aufschluss über die niedrige Bewertung der assyrischen Antiquitäten gibt.²⁸⁸

Erst 1849 wurde im British Museum ein eigener „*Nimroud Room*“ eröffnet, in dem ausschließlich die Layardschen Funde aus Nimrud präsentiert wurden. Später 1852/53 wurden aufgrund der Vergrößerung des Sammlungsbestandes und des Zuwachses an Popularität der assyrischen Altertümer die „*Assyrian Galleries*“ in vier Räumen des Museums als eine separate Installation eröffnet.²⁸⁹ Sie bestanden aus „*Assyrian Salon, Nimroud Side-Gallery, Nimroud Central Saloon, und Kouyunjik Side-Gallery*“.²⁹⁰ In der Synopsis 1856 wurde darauf hingewiesen, dass das Arrangement der assyrischen Altertümer ein chronologisches System zum Ziel hatte. Die Klassifikation der drei Standorte entsprach nach der Synopsis 1856 den drei aufeinander folgenden Perioden der assyrischen Geschichte: „*This classification of localities, which correspond broadly with three successive periods in Assyrian history, formst the basis of the arrangement under which the sculptures are here exhibited.*“²⁹¹ Dieses chronologische Arrangement der Altertümer konnte dennoch aufgrund der räumlichen Gegebenheiten nicht erfolgen: „*The monuments of Khorsabad being unavoidably placed in the transept at the Southern extremity, although in age they intervene between those of Nimroud and Kouyunjik.*“²⁹²

Die Chronologie als Ordnungsprinzip der Altertümer – darunter vor allem

²⁸⁶ BOHRER 2003: 114.

²⁸⁷ Ebd.: 115.

²⁸⁸ Ebd.

²⁸⁹ Ebd.: 119f.

²⁹⁰ The British Museum 1856.

²⁹¹ Ebd.: 135.

²⁹² Ebd.: 135f.

Großobjekte wie Reliefs und Skulpturen – in den „*Assyrian Galleries*“ war mit der Bewertung altorientalischer Altertümer verbunden. Von Anfang an zeigten Männer der alten Generation vom „*Trustees*“ des British Museum eine Abneigung für nichtantike Kunst. Die assyrischen Reliefs von Layards Ausgrabungen wurden nicht als „*Kunstwerke*“ von erstem Rang, sondern als primitive Kunst bewertet und ihnen wurde vielmehr eine rein antiquarische Bedeutung zugeschrieben. Dies lässt sich auch anhand der Beschreibung des Arrangements der Reliefs und Skulpturen bei der Synopsis 1856 verdeutlichen. Bei der Beschreibung ist zu bemerken, dass man sich dabei bemüht hat, die Reliefs in ihrer ursprünglichen Reihenfolge zu präsentieren und nicht vereinzelt als „*Kunstwerke*“. Bei der Beschreibung der ausgestellten Reliefs ist außerdem auffällig, dass der Schwerpunkt eher auf dem Thema der Reliefs lag als auf ihrer ikonografischen Beschreibung. Damit wurde vor allem der geschichtliche Aspekt bei den Reliefs hervorgehoben. Die Altertümer wurden damit als historische Objekte interpretiert und dementsprechend im Museum angeordnet und präsentiert. Durch ihre Aufstellung im Erdgeschoss des Museums wurden die assyrischen Monumente dennoch den anderen Antiquitäten-Sammlungen gleichgestellt.²⁹³ Nach Bohrer veränderte sich dadurch die Darstellung Assyriens: es wurde ein Narrativ von historischem Fortschritt und Ästhetik vermittelt.²⁹⁴

Das Gesamtkonzept der Antiquitäten-Sammlungen des Museums verband die verschiedenen Sammlungen perspektivisch als Einheit. Sie wurden systematisch und chronologisch angeordnet. Somit sollte die umfassende „*Chain of Art*“, ein von Winkelmann und späteren Wissenschaftlern entwickeltes Modell, repräsentiert werden. Die Anordnung stellt nicht nur eine chronologische Entwicklung dar, sondern zeigt auch die Weiterentwicklung des hohen Geschmacks und eine Folge von Fortschritt und Perfektion. Ein Durchgang durch die Abteilung sollte dem Besucher einen linearen Fortschritt der Kunst vermitteln. Assyrien bildete damit ein Glied in der bereits erwähnten „*Chain of Art*“ an der Schwelle zum klassischen Griechenland.²⁹⁵

Ab 1860 wurde die Abteilung der Antiquitäten, zu der die „*Assyrian Galleries*“ gehörten, in drei neue Sektionen geteilt: orientalische Antiquitäten, (einschließlich der britischen, mittelalterlichen und ethnographischen Sammlungen), griechische und römische Antiquitäten sowie Münzen und Medaillons. Jedoch wurden 1866 die britische, mittelalterliche und ethnographische Sammlung von der Abteilung der orientalischen Antiquitäten getrennt und bildeten eine eigenständige Abteilung für britische und mittelalterliche Antiquitäten. Die Abteilung der orientalischen Antiquitäten wurde 1886 als Abteilung der ägyptischen und assyrischen Antiquitäten umbenannt.²⁹⁶ Anhand eines Museumsführers aus dem Jahr 1879 kann das

²⁹³ BOHRER 2003 : 120.

²⁹⁴ Ebd.

²⁹⁵ Ebd.: 120f.

²⁹⁶ MILLER 1973: 366.

Arrangement der altorientalischen Altertümer in den „*Assyrian Galleries*“ in dem „*Departement of Egyptian and Assyrian Antiquities*“ zusammenfassend dargestellt werden.

Die sogenannten „*Assyrian Galleries*“ bestanden aus *Kouyunjik Gallery, Nimroud Central Saloon, Nimroud Gallery, Assyrian Side-Room, Assyrian Basement Room* und *Assyrian Transept*. Die Galerien enthalten hauptsächlich die Ergebnisse englischer Ausgrabungen in Mesopotamien bis 1876 und kamen zum größten Teil aus drei Fundorten: Nimrud, Khorsabad und Kujundschiik.²⁹⁷ Das Arrangement der drei Orte, die weitgehend den drei aufeinander folgenden Perioden der assyrischen Geschichte entsprechen, bildete die Grundlage für das Arrangement der Skulpturen, so die Argumentation des Museumsführers von 1879.²⁹⁸ Ein strenges chronologisches und geographisches Arrangement der Altertümer konnte allerdings nicht ganz realisiert werden. So wurden z. B. aufgrund von Raummangel die Skulpturen aus Khorsabad im „*Assyrian Transept*“ gezeigt, wobei ihre Position nicht ihrer entsprechenden chronologischen Abfolge entspricht.²⁹⁹ Außerdem konnten Funde aus späteren Ausgrabungen eines Fundorts nicht zusammen mit den früheren Funden desselben Fundorts in einem Raum gezeigt werden.³⁰⁰ Neben den großen Monumenten, wie Skulpturen und Reliefs, bei denen man sich um eine chronologische Anordnung bemühte, umfassten die „*Assyrian Galleries*“ auch eine Vielzahl von kleineren Objekten, die in Vitrinen gezeigt wurden und deren Gruppierung kein deutliches einheitliches Prinzip erkennen lässt und auch teilweise nicht der chronologisch-geographischen Ordnung der Ausstellung entsprachen. So wurde z. B. die „*Kouyunjik Gallery*“, in der vor allem die Sammlungen von Reliefs aus Layards Ausgrabung in Kujundschiik gezeigt wurden,³⁰¹ mit verschiedenen kleineren Objekten aus verschiedenen Perioden und Fundorten nach ihren Typologien gruppiert. So gab es in einer Vitrine Metalobjekte, in einer zweiten Vitrine Tontafeln, in einer dritten bronzene Stücke aus verschiedenen Orten und Perioden Mesopotamiens und in einer vierten Vitrine assyrische und babylonische Siegel und Rollsiegel aus verschiedenen Perioden.³⁰² Bemerkenswert ist auch der „*Assyrian Transept*“, der neben assyrischen Monumenten aus Nimrud auch persische Monumente und Abgüsse, Funde aus Zypern und einen phönizischen Sarkophag aus Sidon beinhaltete.³⁰³

In der Konzeption der „*Departement of Egyptian and Assyrian Antiquities*“ in den folgenden Jahrzehnten fand die Aufteilung der Altertümer nach ihren Standorten eine weitere Verwendung. Ein Museumsführer aus dem Jahr 1922 gibt Aufschluss darüber:

²⁹⁷ The British Museum, 1879: 92.

²⁹⁸ Ebd.

²⁹⁹ Ebd.: 93.

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ Ebd.: 94ff.

³⁰² Vgl. Ebd.: 97.

³⁰³ Ebd.: 105f.

Assyrian Transept, Nimrud Gallery, Nimrud Central Saloon, Assyrian Saloon, Nineveh Gallery, Babylonian Room und *Assyrian Room* präsentierten die altorientalischen Sammlungen.³⁰⁴ Bemerkenswert ist auch die Trennung zwischen den kleineren und den Großmonumenten. Die Großmonumente, vor allem Skulpturen, waren in den *Assyrian Transept, Nimrud Gallery, Nimrud Central Saloon, Assyrian Saloon* und *Nineveh Gallery* aufgestellt, während die anderen, kleineren Objekte im *Babylonian Room* und *Assyrian Room* gezeigt wurden. Das Arrangement der Objekte in Vitrinen im *Babylonian* und *Assyrian Room* erfolgte nach dem chronologisch-geographischen Prinzip. Bei der Zusammenfügung der Objekte innerhalb der Vitrinen wurde daher vor allem die Zugehörigkeit der Objekte zu derselben Periode berücksichtigt sowie die Zugehörigkeit zu demselben Fundort.³⁰⁵ Die Aufteilung der Abteilung der ägyptischen und assyrischen Antiquitäten in eine Abteilung der ägyptischen Antiquitäten und eine Abteilung der westasiatischen Antiquitäten geschah erst 1955.³⁰⁶

4.3. Die altorientalischen Altertümer im Rahmen der Museumsinsel im 19. Jahrhundert

Die Präsentation der altvorderasiatischen Altertümer in Berlin erfolgte von Anfang an auf der Museumsinsel. Dies geschah zuerst im Rahmen des im Jahr 1830 gegründeten Alten Museums.³⁰⁷ Dieses Museum sollte „*dem ersten und höchsten Zweck eines Museums der Erweckung und Ausbildung des Kunstsinnes*“³⁰⁸ dienen, der nur mit der sog. „*erhabenen Kunst*“ erreicht werden konnte, und präsentierte vor allem antike Skulpturen, neuzeitliche Gemälde und das Kupferstichkabinett.³⁰⁹ Seine Ausstellungsform wird als ein Beispiel für eine neue Inszenierungsstrategie der Kunstwerke, die aus der Idee von der „*Autonomie des Kunstwerkes*“ hervorging, bezeichnet.³¹⁰

Schon im Jahr 1832/33 wurde eine Gruppe kleinerer Objekte altorientalischer Herkunft zusammen mit anderen Exponaten antiker Kleinkunst im sogenannten „*Antiquarium*“ aufgestellt.³¹¹ Die erste bedeutende Ausstellung altorientalischer Objekte im Rahmen dieses Museums geschah dennoch erst 1848 in der Skulpturenabteilung. Dort war die Chronologie als herrschendes Einrichtungsprinzip erkennbar. Die klassischen Skulpturen waren in griechische und römische eingeteilt.³¹² Die Absicht war, die Idee einer fortlaufenden Entwicklung der Kunst zum Ausdruck zu

³⁰⁴ Vgl. The British Museum 1922.

³⁰⁵ Ebd.: 57.

³⁰⁶ MILLER 1973: 366.

³⁰⁷ Vgl. GAEHTGENS 1992: 69.

³⁰⁸ Ebd.

³⁰⁹ Ebd.

³¹⁰ BONATZ, unpublizierte Arbeit.

³¹¹ VOGTHERR 1997: 176.

³¹² Vgl. VAN WEZEL 2001: 103.

bringen.³¹³ Die Darstellung der fortlaufenden Entwicklung der Kunst durch die Zeit sollte auch die erste bedeutende Ausstellung altorientalischer Objekte im Alten Museum begründen. Das Ansinnen, die assyrische Kunst als Vorläuferin der griechischen Kunst zu verorten, galt als Begründung für die Aufstellung der ersten assyrischen Großmonumente³¹⁴ 1848 im Saal der etruskischen Großmonumente der Skulpturensammlung.³¹⁵ Die These, dass die Vorgängerin der altgriechischen Kunst die assyrische sei, wurde für die Eröffnung des assyrischen Saals in der Skulpturensammlung des Museums 1860 angeführt.³¹⁶ Man sah die assyrischen Reliefs als Vorläufer der altgriechischen Kunst an und rückte sie daher in deren Zusammenhang.³¹⁷ Crüsemann nimmt an, dass die Reliefs im „*Assyrischen Saal*“ einzeln als Kunstwerke betrachtet wurden und man sich zunächst nicht um deren Ausstellung in einem architektonischen Zusammenhang bemüht habe.³¹⁸ 1877 wurden mit zyprischen Altertümern sogar archaisch-griechische Skulpturen und archaische Bildwerke im „*Assyrischen Saal*“ ausgestellt. Diese zyprischen Skulpturen wurden somit in einen kultur- und kunsthistorischen Zusammenhang mit den Kulturen Vorderasiens gestellt.³¹⁹

Die nächste Phase der Präsentation der altorientalischen Altertümer in Berlin beginnt mit deren Präsentation in der Ägyptischen Abteilung im „*Neuen Museum*“. Es erfolgte 1885 die Vereinigung der bisher in der Skulpturenabteilung und im Antiquarium des Alten Museums aufbewahrten vorderasiatischen Altertümer mit der ägyptischen Abteilung des Neuen Museums.³²⁰ Die erste größere Ausstellung vorderasiatischer Altertümer wurde schließlich 1889 eröffnet.³²¹ Schon im Zusammenhang mit der Errichtung des Neuen Museums 1843 auf der Museumsinsel kam eine neue Museumskonzeption zum Tragen, deren oberstes Ziel die historische Belehrung der BesucherInnen war. Dies wurde nicht nur im historischen Bildprogramm von Wandgemälden, die die Kulturgeschichte der Menschheit darstellen, deutlich, sondern auch in der Aufteilung der Ausstellungsfläche.³²² Der Kunstgenuss, der die früheren Generationen geleitet hatte, trat gegenüber dem neuen Gewicht der Bildung durch Geschichte zurück.³²³ Van Wezel geht davon aus, dass es im Fall der Gründung des Neuen Museums, und zwar kurz nach der Eröffnung des Alten Museums, nicht so sehr um eine räumliche Erweiterung des Alten Museums ging, sondern dass vielmehr

³¹³ Ebd.: 105.

³¹⁴ CRÜSEMANN 2001: 26.

³¹⁵ Ebd.

³¹⁶ Ebd.: 30.

³¹⁷ Ebd.: 35.

³¹⁸ Ebd.

³¹⁹ Ebd.

³²⁰ CRÜSEMANN 2001: 60.

³²¹ Ebd.: 99.

³²² Ebd.: 17.

³²³ GAEHTGENS 1992: 72.

eine Veränderung der architektonischen, kunsthistorischen und -theoretischen, kulturphilosophischen und allgemein historischen Auffassungen eine inhaltliche Erweiterung vom Kunst- zum Kulturmuseum möglich gemacht habe.³²⁴ Dominik Bonatz hat in einer noch nicht publizierten Arbeit das Konzept der Vorderasiatischen Abteilung und der Inszenierung ihrer Bestände vor dem Hintergrund der deutschen Museumsreform, die die Funktion der Museen unter den veränderten soziokulturellen Voraussetzungen neu definierten sollte, erfasst. Er weist darauf hin, dass bei der Integration der vorderasiatischen Altertümer in die Museumslandschaft diese Entwicklung zu wichtigen Veränderungen führte.³²⁵

Die Konzeption der Ägyptischen Abteilung zeichnet sich dadurch aus, dass es bei der Anordnung der Räume angestrebt war, einen räumlichen und zugleich einen historischen und kunstgeschichtlichen Hintergrund zu gewinnen, durch welchen die einzelnen, nichtzusammenhängenden Denkmäler dieser fernliegenden Kulturepoche ein leichteres Verständnis und eine größere Lebendigkeit für den Besucher erhalten konnten.³²⁶ Aus museumskonzeptioneller Sicht stellt die Ausstellung der altvorderasiatischen Altertümer in der ägyptischen Abteilung zwischen 1885 und 1899 eine wichtige Änderung bei der Präsentation von altvorderasiatischen Altertümern dar. Selbst einige Aspekte der heutigen Konzeption des vorderasiatischen Museums gehen auf die Ausstellung in der ägyptischen Abteilung zurück.³²⁷ Kennzeichnend für die Ausstellung war ihre Gliederung nach geographischen Kategorien: es gab ein kleineres „*kleinasiatisches Zimmer*“, einen „*babylonischen Saal*“ und einen „*assyrischen Saal*“.³²⁸ Crüsemann geht davon aus, dass in der Ausstellungskonzeption kulturhistorische Zusammenhänge eine wesentliche Rolle spielten. Man habe sich hier um die Fundkontexte bemüht und war keineswegs nur auf die Ästhetik der einzelnen Ausstellungsobjekte bedacht; auch erinnere die Ausstellungsform eher an kulturhistorische Ausstellungen als an kunsthistorische, so Crüsemann.³²⁹ Das stellt also einen wesentlichen Unterschied zur früheren Präsentation assyrischer Reliefs im Alten Museum als einzelne Kunstwerke dar. Verantwortlich für die Konzeption der Ägyptischen Abteilung und damit für die Präsentation ihrer altorientalischen Altertümer war der Ägyptologe Adolf Erman. Er setzte sich vehement für eine nach den Interessen des Publikums ausgerichtete Bildungspolitik der Museen ein.³³⁰ Bonatz weist darauf hin, dass es für Ermans Zeit hieß, dass die altorientalischen Bildwerke unter Bedingungen wahrgenommen werden sollten, die nicht ihren ästhetischen sondern ihren historischen Wert in den Vordergrund stellen. Sie sollten damit nicht in

³²⁴ VAN WEZEL 2001: 8.

³²⁵ BONATZ, unpublizierte Arbeit.

³²⁶ Zur Einrichtung der Räume der Ägyptischen Abteilung s. HANDRAK 1990: 12-14

³²⁷ CRÜSEMANN 2001: 99 ff.

³²⁸ Ebd.: 97.

³²⁹ Ebd.:108.

³³⁰ BONATZ, unpublizierte Arbeit.

unter formalästhetischen Gesichtspunkten formulierten Inszenierungsrahmen präsentiert werden. Damit wurde ihr Platz im kulturhistorischen Museum eindeutig gesichert, ein Umstand, der, so Bonatz, die Rezeption altorientalischer Kunst bis zum heutigen Tage geprägt hat.³³¹

Während 1886 ethnologische Sammlungen aus dem Neuen Museum von der Museumsinsel wegziehen sollten, verblieben vorderasiatische Altertümer wie die ägyptische Sammlung dort. Sie wurden somit, so Crüsemann, deutlich der großen europäischen Kunst zugeordnet, dies sicherlich nicht zuletzt aufgrund der bereits mehrfach erwähnten Nähe zu den Anfängen der griechischen Kunst, aber auch wegen der inhaltlichen Gemeinsamkeiten der Keilschrifttafeln und der Texte des Alten Testaments.³³²

Die nächste Etappe der Geschichte der Präsentation der altorientalischen Objekte in Berlin beginnt mit der Gründung der „*Vorderasiatischen Abteilung*“ 1899. Die Bestände waren anfänglich provisorisch in einen Speicherbau und anschließend in den Sockelgeschossräumen des Kaiser-Friedrich-Museums auf der Museumsinsel untergebracht. Erst 1930 zogen sie in den Südflügel des Pergamonmuseums.³³³ Von großem Einfluss auf die Sammlungsgeschichte, die Arbeit in der Sammlung sowie auf die Ausstellungskonzeptionen waren die ersten wissenschaftlichen Mitarbeiter der vorderasiatischen Abteilung, deren Arbeiten damit bis in die heutige Abteilung hineinwirken. Crüsemann bemerkt zurecht, dass viele Probleme, die heute in archäologischen Museen, so auch in der Berliner Vorderasiatischen Abteilung auftreten, u.a. auch auf den personellen Entscheidungen der frühen Jahre der Abteilung basieren.³³⁴ Die ersten Mitarbeiter der Abteilung waren fast ausnahmslos Assyriologen. Es gab damit eine deutliche Diskrepanz zwischen ihnen und den Ausgräbern, vor allem Architekten. Während die Ausgräber vor Ort die architektonischen Ergebnisse und die übrigen Funde bearbeiten sollten, richtete sich die Aufmerksamkeit der Museumsmitarbeiter vor allem auf die Textfunde. Auch ihre Vorstellungen über erfolgreiche Grabungen waren nicht gleich. Dieser Umstand änderte sich ab 1928, als Walter Andrae, der Architekt und Ausgräber, zum Direktor der Vorderasiatischen Abteilung ernannt wurde, was die Präsentation der Sammlung im Pergamonmuseum nachhaltig geprägt hatte, wie später noch darzustellen ist.³³⁵

Als erster Direktor der Abteilung wurde der Assyriologe Friedrich Delitzsch (zwischen 1899–1918) ernannt. Hatte er zunächst durch zahlreiche populäre Vorträge und kleinere Schriften einen wichtigen Einfluss auf die Kontextualisierung des Alten Orients und das öffentliche Interesse daran in Deutschland gehabt, so wirkte er in seinem Amt als Direktor der Abteilung eher nachteilig auf die Präsentation der

³³¹ Ebd.

³³² CRÜSEMANN 2001: 48.

³³³ Ebd.: 268.

³³⁴ Ebd.: 149.

³³⁵ Ebd.: 150.

Sammlung. Während dieser Zeit und anschließend bis zum Umzug der Abteilung 1930 ins Pergamonmuseum war die Sammlung für die Öffentlichkeit nicht zugänglich. Unter seiner Direktion war es nur Fachwissenschaftlern nach vorheriger Anmeldung möglich, die Objekte an ihrem provisorischen Aufstellungsort zu besichtigen.³³⁶ Ihm schien die Beschäftigung mit der Textbearbeitung und Publikation wichtiger als jene mit den übrigen Funden, aber auch die übrige Museumsarbeit schien ihn nur am Rande zu interessieren.³³⁷ Er plante aber die Erweiterung der Sammlung durch Abgüsse. Eine Konzeption, die später Andrae in seiner großen Ausstellungsgestaltung übernahm und die bis heute beibehalten wird.³³⁸ Er machte sich aber keine Gedanken über die Präsentation der Sammlung an ihrem provisorischen Aufstellungsort.³³⁹ Ein wichtiges Ereignis unter seiner Direktion war die Planung eines großen Museumsgebäudes für die Abteilung, was später mit dem Südflügel des Pergamonmuseum realisiert wurde.

Der Nachfolger Delitzschs als Direktor der Abteilung war der Assyriologe Otto Weber. Schon als Custos der Abteilung zur Delitzschs Zeit kümmerte er sich um die Planungen für das neue Museum und ließ die Ausgräber von Babylon und Assur an der Gestaltung des Ausstellungsgebäudes für die Funde mitwirken. Die Bemühungen um die Planung des Pergamonmuseums und auch die Vorstellungen eines großen „*Vorderasiatischen Museums*“ gingen aber vor allem von den Ausgräbern Walter Andrae und Robert Koldewey sowie dem Generaldirektor der Königlichen Museen, Wilhelm von Bode, aus.³⁴⁰

Nach Bodes Vorstellungen sollte das Pergamonmuseum ein Museum für Antike Kunst, eines für Deutsche Kunst und eines für Vorderasiatische Kunst einschließen. Aufgrund der Natur der Funde aus den Ausgrabungen sollte das Vorderasiatische Museum nach seiner Eröffnung 1936 im Südflügel des Pergamonmuseum den Vorstellungen Bodes von einem „*Kunstmuseum*“ nicht entsprechen.³⁴¹ Auch die Konzeption und die Inszenierung der Sammlung an ihrem neuen Ausstellungsort sollten von Bodes Vorstellungen über die Präsentation von Kunstwerken abweichen, wie er sie im Kaiser-Friedrich-Museum realisiert hatte, wo sie ein Synonym für eine Museumsreform wurden. Für von Bode war der ästhetische Wahrnehmungsrahmen eines Kunstwerkes das wichtigste Anliegen seiner Museumsreform.³⁴² Eine Entwicklung in Richtung von nach formalästhetischen Gesichtspunkten ausgerichteten Inszenierungsstrategien in Deutschland stellt aber auch der von Hugo von Tschudi geforderte und von ihm in der Nationalgalerie in Berlin und in der Alten Pinakothek in München umgesetzte ästhetische Wahrnehmungsrahmen von Kunstwerken dar. Zur

³³⁶ Ebd.: 153.

³³⁷ Ebd.:160.

³³⁸ Ebd.

³³⁹ Ebd.

³⁴⁰ Ebd.: 109 ff.

³⁴¹ BONATZ, unpublizierte Arbeit.

³⁴² Ebd.

Konkretisierung dieser Strategie führten schließlich die Atelierraumsimulationen in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts, so Bonatz.³⁴³ Mit dem Einzug der Vorderasiatischen Abteilung in die Räume des Pergamonmuseums wurde für sie eine kulturhistorische Präsentationsform verwirklicht, deren Grundzüge in ihrer alten Aufstellung in der Ägyptischen Abteilung festzustellen war. Damit stand die neue Ausstellung der Altertümer mit seiner kulturhistorischen Konzeption in einem anachronistischen Verhältnis zu der in dieser Zeit geforderten Autonomie der Kunstwerke und dem formalästhetischen Ausstellungskonzept „*Atelierraum*“, wie es im Kaiser-Friedrich-Museum und in der Nationalgalerie umgesetzt wurde.³⁴⁴

Eine sehr entscheidende Rolle bei der Verwirklichung der kulturgeschichtlichen Konzeption für die Ausstellung der Abteilung an ihrem neuen Standort und ihre Eigenschaft als Architekturmuseum spielte der Architekt und Ausgräber von Babylon, Walter Andrae, der seine Vorstellungen über ein Museum der altorientalischen Kulturen hier realisieren konnte. Bereits bei der Erstellung der Baupläne für das Pergamonmuseum, in dessen Rahmen ein Vorderasiatisches Museum vorgesehen war, hatte Andrae Vorstellungen zur Ausstellungskonzeption. 1928 wurde er Direktor der Vorderasiatischen Abteilung und hatte damit die Gelegenheit, seine Vorstellungen zur Konzeption der Ausstellung umzusetzen.³⁴⁵ Die originale Konzeption von Andrae zeichnete sich vor allem durch die Anordnung der Ausstellung nach Kulturregionen, innerhalb derer er chronologisch Fundkomplexe aus den verschiedenen Grabungen im Vorderen Orient aneinanderfügte, aus, ergänzt durch frühe Ankäufe von Originalen und Gipsabgüssen. Die Raumfluchten beidseitig der Prozessionsstraße wurden dabei geographisch korrekt den Kulturen Nord- und Südmesopotamiens zugeordnet. Der große Saal am Kupfergraben wurde den Funden aus Syrien und Anatolien gewidmet.³⁴⁶ Eine wichtige Eigenschaft der heutigen Dauerausstellung, die auf Andraes Konzeption zurückzuführen ist, ist die Einbindung architektonischer Rekonstruktionen als Museumsobjekte bestimmter Kategorien und als Inszenierungsrahmen für den Rest der Schausammlung.

Der Kontext, in dem die altvorderasiatischen Altertümer in dem neuen Gebäude ausgestellt wurden, änderte sich aber nicht, denn wie zuvor im „*Assyrischen Saal*“ im Alten Museum teilten sie wieder das Erdgeschoss des Baues mit anderen antiken Sammlungen. Die angeführten Begründungen für das Ausstellen der altorientalischen Sammlungen im Pergamonmuseum ähneln den Begründungen für die Eröffnung des „*Assyrischen Saals*“ 1860 in der Skulpturenabteilung des Alten Museums. Mit den neu eröffneten Sälen der altorientalischen Abteilung im Pergamonmuseum, die auch die griechische und römische Kunst beherbergte, erhoffte sich Andrae, der die Abteilung

³⁴³ Ebd.

³⁴⁴ Ebd.

³⁴⁵ CRÜSEMANN 2000: 12.

³⁴⁶ Ebd.

konzipierte, einen Beitrag zur Erklärung der Verknüpfung der altorientalischen Kunst mit der „nördlichen Kunst“: „*Sie sind aus der Not unserer Zeit geboren und stehen als schicksalhaftes Band zwischen einer vergangenen und einer neuen Zeit, zwischen dem Norden und dem Osten, die strahlende Pole sind und auf uns Menschen der Mitte wirken, ob wir wollen oder nicht. Es kann ja gar nicht übersehen werden, dass gerade wir nordischen Menschen, ob Deutsche, Engländer, Amerikaner, bestimmt gewesen sind, am tiefsten in das Wesen der altorientalischen Welt einzudringen und jenes geistige Band zu knüpfen.*“³⁴⁷ Da die heutige Dauerausstellung des Vorderasiatischen Museums in ihren Grundzügen die alte Konzeption von Andrae beibehält, wird an dieser Stelle auf die Ausstellung der altorientalischen Sammlung im Pergamonmuseum nicht eingegangen. Eine solche Darstellung erfolgt u. a. bei der Analyse der heutigen Dauerausstellung im Kapitel (5).

4.4. Fazit

Die ab der Mitte des 19. Jahrhunderts gegründeten „*Assyrischen Museen bzw. Galerien*“ in Paris, London und Berlin waren Teile der Skulpturensammlungen der großen Museen und wurden somit mit den anderen „*Hochkulturen*“ und der Kunst der europäischen Zivilisation in Zusammenhang gebracht und nicht mit den Sammlungen der Kulturen des Nahen Ostens aus nach-mesopotamischen Zeiten. Die Präsentation von altorientalischen Sammlungen im Rahmen dieser Museen ab der Mitte des 19. Jahrhunderts und ihre Funktion ist auf einen materiellen Diskurs über die altorientalische Kulturen zurückzuführen. Die Präsentationsformen, deren Grundzüge in diesem Teil der Arbeit dargestellt werden konnten, reflektieren die Auswirkungen auf die Interpretation der Sammlungen und ihre Bewertung, die aus der Natur der ausstellenden musealen Institution und ihrer Ausrichtung, sowie von den personellen Entscheidungen der frühen Jahre resultierten. Bei der Analyse der einzelnen Dauerausstellungen der altorientalischen Sammlungen in diesen Museen wird gezeigt werden, dass viele Facetten von der heutigen Präsentationsform schon bei den früheren Präsentationen dieser Sammlungen vorhanden waren.

³⁴⁷ ANDRAE 1934: 46. Reinhard Bernbeck weist darauf hin, dass dieses Zitat stellt eine post hoc Legitimierung für die Stellung des Alten Orients im Pergamonmuseum in der Nazi-Zeit dar. Endraes Planung hatte in weitgehend zu Zeiten der Weimer Republik stattgefunden. Seit 1933 plötzlich auftretende Legitimierungszwänge für die Eingliederung des Alten Orients wurden offensichtlich vom damaligen Direktor opportunistisch bedient.“ Persönliche Kommunikation mit Reinhard Bernbeck 10.06.2011.

5. Zur Analyse der Dauerausstellung des Vorderasiatischen Museums Berlin

5.1. Der Charakter der Schausammlung

Das Vorderasiatische Museum präsentiert in seiner Dauerausstellung altvorderasiatische archäologische Objekte, die den Zeitraum vom 6. Jt. v. Chr. bis zum 1. Jh. n. Chr. umfassen.³⁴⁸ Der Schwerpunkt der Schausammlung liegt jedoch, obwohl nicht explizit ausgewiesen, auf der Darstellung von Altertümern des 3., 2. und 1. Jts. v. Chr. Geographisch ist die Schausammlung auf sumerische, babylonische, assyrische, nordsyrische, ostanatolische, iranische und urartäische Objekte begrenzt. Diese Stücke stammen aus dem heutigen Irak, Syrien, der Türkei, dem Iran und Armenien. Die meisten Objekte sind Funde der deutschen archäologischen Ausgrabungen von 1899 bis zum Ersten Weltkrieg aus Uruk, Schuruppak, Assur, Hattuscha, Tell el Amarna, Tell Halaf, Sam'al, Toprakkale, Babylon, Nimrud, Ninive, Susa und Persepolis.³⁴⁹

Im Hinblick auf die geographische Herkunft der Schausammlungsobjekte gilt es festzuhalten, dass das Gesamtbild der Dauerausstellung überwiegend von mesopotamischen Stücken geprägt ist. So erscheint Mesopotamien aufgrund dieses Ungleichgewichts an sumerischen, babylonischen und assyrischen Ausstellungsobjekten, die entsprechend mehr Platz von der Gesamtfläche der Dauerausstellung beanspruchen, als das Kerngebiet des Alten Orients, während der Iran aufgrund der relativ geringen Anzahl von vertretenen Exponaten als Randgebiet repräsentiert wird.³⁵⁰ Die Levante, die ebenfalls ein zentrales Gebiet des Alten Vorderen Orients ist, ist wegen fehlenden Fundstücken aus dieser Region in der Dauerausstellung nicht repräsentiert.

Ferner kann in Bezug auf die Art und Natur der Exponate beobachtet werden, dass Gegenstände verschiedener Natur ausgestellt sind. Die größte Zahl an Exponaten besteht aus den in den Vitrinen zusammen präsentierten kleinen Gegenständen im Gegensatz zu den großen Monumenten, wie Reliefs, Statuen, Säulenbasen usw., die im

³⁴⁸ Vgl. SALJE 2001: 7.

³⁴⁹ Die Durchführung von Ausgrabungen in Vorderasien im 19. Jh. und die Anschaffung von Sammlungen für die großen europäischen Museen war mit der imperialistischen Rivalität verbunden. Die Struktur der Sammlungen und ihre geographischen Schwerpunkte reflektieren zu einem gewissen Grad die Machtverhältnisse zwischen den europäischen Mächten untereinander und ihre imperialistische Politik in Vorderasien. Dies wird auch ersichtlich bei einer Betrachtung der Sammlungsschwerpunkte des Vorderasiatischen Museums. In dieser Arbeit ist dennoch nicht beabsichtigt, die Sammlungsgeschichte des Museums darzustellen. Einen kurzen Überblick über die deutsche Ausgrabungstätigkeit im Vorderen Orient findet man bei: JAKOB-ROST 1992: 9–17 sowie CRÜSEMANN et. al 2000: 9–10). Zur Beziehung des deutschen Imperialismus zu diesen Ausgrabungstätigkeiten vgl. MATTHES 2008.

³⁵⁰ Nach Nissen entspricht die geläufige Vorstellung von einem „Kernbereich“ Mesopotamien und von diesem immer wieder beeinflussten „Randgebieten“ nicht mehr dem gegenwärtigen Forschungsstand. Eine solche Vorstellung stellt der Schausammlungsschwerpunkt jedoch zwangsläufig dar. (NISSSEN 1999: XII)

Raum freistehen oder an den Wänden hängen. Die einzelnen Schausammlungen sind nicht auf Exponate mit einem hohen künstlerischen Wert oder ausgewählte Kunstwerke beschränkt, sondern schließen neben den Großmonumenten auch verschiedene Gebrauchsgegenstände ein, vor allem Keramikgefäße, Statuetten und Figuren aus verschiedenen Materialien, beschriftete Tontafeln, Waffen, Schmuck, Siegel, architektonische Reste und Dekorationen, menschliche Skelette etc. Diese Sammlungsvielfalt deutet auf einen Anspruch hin, sich als Museum für Kunst, Kultur und Geschichte der altvorderasiatischen Kulturen darzustellen. So ist im Museumsführer von 1992 zu lesen, dass in der Konzeption der Dauerausstellung bevorzugt eine kulturgeschichtliche Darstellung von Gesamtzusammenhängen im Gegensatz zur Präsentation ausgewählter Kunstwerke erfolgen sollte.³⁵¹ Die Frage, inwieweit die Dauerausstellung des Museums dieser Aufgabe gerecht wird, soll u. a. bei der folgenden Analyse geklärt werden.

5.2. Die Raumbedingung und der visuelle Rahmen der musealen Umgebung

5.2.1. Der Ausstellungsgrundriss und die Aufteilung der Schausammlung

Obwohl es sich beim Gebäude des Pergamonmuseums, dessen Südflügel die Dauerausstellung des Vorderasiatischen Museums belegt, um ein speziell als Museum konzipiertes Gebäude handelt,³⁵² bieten die architektonischen Gegebenheiten des Museums, also das Exterieur sowie das Interieur, nicht die bestmöglichen Rahmen für die Präsentation von altvorderasiatischen archäologischen Sammlungen. Ein Kritikpunkt an der Architekturform des Pergamonmuseums ist die neoklassizistische Fassade des Museumsgebäudes, die mehr auf die Präsentation der griechisch-römischen Antike, so z. B. der Pergamonaltar und das Markttor von Milet, abgestimmt ist als auf die altvorderasiatischen Stücke.³⁵³ In einem früheren Kapitel (Kapitel 3) wurde bei der Analyse der musealen institutionellen Rahmen auf die Architekturform des Museums und die Wirkung auf die Interpretation der Sammlungen innerhalb des Gebäudes eingegangen. Aufgrund der methodischen Herangehensweise wird in diesem Teil der Analyse das Interieur des Südflügels, in dem die Räume des Vorderasiatischen Museums untergebracht sind, in die Untersuchung miteinbezogen.

Die BesucherInnen erreichen die Ausstellung im Südflügel des Museumsgebäudes über zwei Architektursäle der Antikensammlung, den Pergamon- und den Milet-Saal, und durch den Saal des Ishtar-Tores (Raum 9). Während dieses Übergangs von der Antikensammlung zum Vorderasiatischen Museum werden die BesucherInnen nur durch ein Schild darauf aufmerksam gemacht, dass sie sich in einer separaten Ausstellung

³⁵¹ JAKOB-ROST, et al. 1992: Vorwort.

³⁵² PETRAS 1987: 138ff.

³⁵³ Vgl. BERNBECK 2000: 110.

befinden.³⁵⁴ Der Rundgang (Abb. 6) beginnt in dem eben genannten Raum (9), der den Eingangsraum zur Dauerausstellung bildet und das Ishtar-Tor (604–562 v. Chr.) und die Thronsaalfassade von Nebukadnezar II. (604–562 v. Chr.), beide aus neubabylonischer Zeit stammend, enthält. Der Raum beherbergt außerdem die Rekonstruktion der parthischen Palastfassade aus Assur (1 Jh. v. Chr.), die gegenüber dem Ishtar-Tor angebracht ist. Ein Durchgangsraum (14), an dessen Wandseiten die sogenannten Stelenreihen aus Assur (14.–7. Jh. v. Chr.) aufgestellt sind, verbindet den Raum (9) mit dem Raum (8), der eine Rekonstruktion der Prozessionsstraße enthält. Über den Raum (8) am Ende der Mittelachse gelangt man zu dem Raum (2) mit Denkmälern aus dem kleinasiatisch-nordsyrischen Bereich, einschließlich Nordmesopotamiens (Tell Halaf), und dem Raum (1) mit Gipsabgüssen hethitischer Fundstücke aus dem 13. und 14. Jh. v. Chr. Die Raumflucht links von der Mittelachse, in der die Prozessionsstraße untergebracht ist, besteht aus den Räumen (4), (5), (6) und (7). Im Raum (4) sind Objekte aus dem 4., 3. und 2. Jt. v. Chr. aus dem Süden des Zweistromlandes, dem alten Sumer, ausgestellt. In dem sich anschließenden Raum (5) stammen die meisten Funde ebenfalls aus dem Süden, aus Uruk, und aus derselben Zeitperiode; andere Objekte im Raum wurden in Habuba Kabira am mittleren Euphrat und Fara in Südmesopotamien gefunden. Erst im Raum (6) begegnet man den Kultur- und Kunstdenkmälern aus dem alten Babylon. Im nächsten Raum (7) sind Stücke aus dem Iran ausgestellt. Die Raumflucht rechts von der Prozessionsstraße besteht aus den Räumen (10a), (10), (11), (12) mit den assyrischen Altertümern, während der Raum (13) dem urartäischen Kulturkreis vorbehalten ist.

Der Grundriss der Dauerausstellung im Südflügel des Museumsgebäudes bildet eine Form von zwei Raumfluchten: auf der einen Seite die Räume (13), (12), (11), (10) und (10a), ihnen gegenüber die Räume (4), (5), (6) und (7) sowie eine Mittelachse (Zwischenraum (14), Raum (8) und Raum (3)) und zwei Kopfsäle (Raum (9) und Raum (2) bzw. Raum (1)). Wie aus der Abbildung des Ausstellungsgrundrisses zu erschließen ist, kann diese räumliche Konstruktion eine Wirkung auf die Bewegung der BesucherInnen durch die Dauerausstellung haben. Während des Rundgangs werden die BesucherInnen nicht auf einem festgelegten Weg geleitet, sondern haben aufgrund dieser Konstruktion eine Wahl zwischen mehreren Varianten. Da Überschneidungen während des Rundgangs nötig sind, um von einem Raum bzw. Ausstellungsteil zum anderen zu gelangen, ist eine lineare Begehungsweise ausgeschlossen.

³⁵⁴ Den Eingang zum Vorderasiatischen Museum bildete ursprünglich nicht der Raum (9), sondern der Kopfsaal (Raum 1). Walter Andrae, der die Ausstellung in den 1930er Jahren konzipierte, schrieb: „Man muß, wenn einmal alles vollendet ist, im Kopfsaal (Raum 1) den Weg beginnen, das Burgtor von Sindschirli und seinen Torraum (Nr. 2) durchschreiten, um in der richtigen Weise die Prozessionsstraße aus Babylon (Nr. 3) zu betreten und vor die Front des Ishtar-Tores (Nr. 5) zu gelangen [...] Den umgekehrten Weg wird der historisch Geschulte als Unrecht empfinden, weil Tor und Prozessionsstraße im Sinne der Bildwerke daran von hinten her durchschritten werden müssen.“ (ANDRAE 1934: 48.). Dementsprechend war bis in die 80er Jahre der Eingang zur altorientalischen Abteilung im Raum (1) untergebracht; vgl. MEYER 1962: 25.

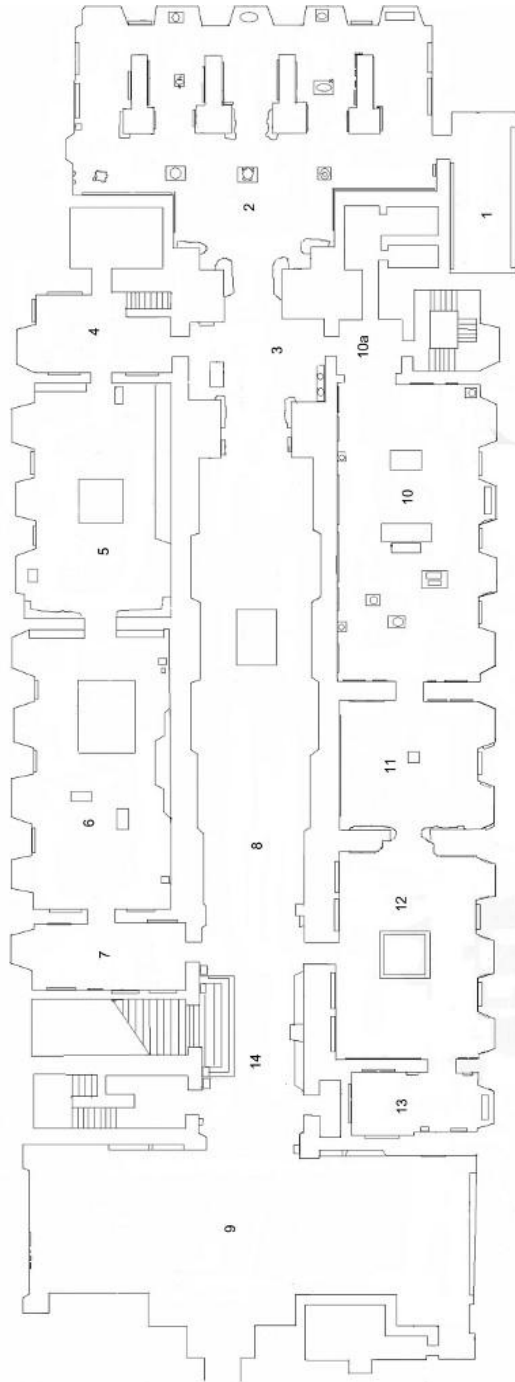


Abbildung 6: Grundriss des Vorderasiatischen Museums

Dieser Umstand kann auf eine fehlende Erzählung oder Narrativität bei der Darbietung der Schausammlungen hindeuten. Aus der Aufteilung der Sammlungen im Verhältnis zum Ausstellungsgrundriss kann geschlossen werden, dass für die BesucherInnen die Möglichkeit, die Ausstellungsräume in verschiedenen Reihenfolgen zu besichtigen, besteht. So gibt es beispielsweise nach dem Verlassen des Raumes 9, in dem der Rundgang beginnt, mehr als eine Möglichkeit, den Weg durch die Ausstellung fortzusetzen: Die erste Möglichkeit ist, geradeaus durch die Mittelachse mit der rekonstruierten neubabylonischen Prozessionsstraße zu gehen, und anschließend über den Kopfsaal (Raum 2) in den mit ihm verbundenen Raum (1) zu gelangen. Der Rundgang setzt sich entweder links im Raum (10a) fort und daran anschließend in den Räumen (10), (11), (12) und (13), oder rechts in den Räumen (4), (5), (6) und (7). Die zweite Möglichkeit ist, nach dem Verlassen des Raumes (9) statt des geraden Weges durch die Prozessionsstraße entweder rechts abzubiegen und den Raum (12) zu betreten und dann den Rundgang in den sich anschließenden Räumen fortzusetzen, oder links abzubiegen und den Raum (7) zu betreten und die sich anschließenden Räume auf dieser Seite zu besichtigen. Die Besichtigung der Ausstellungsräume nach ihren Nummern³⁵⁵ von (1) bis (14) bietet ebenfalls keine chronologische Variante. So beginnt man in Raum (1) mit hethitischen Denkmälern aus dem 14. und 13. Jh. v. Chr.³⁵⁶ und endet in Raum (14) mit assyrischen Altertümern aus dem 14. bis 7. Jhr. v. Chr.³⁵⁷

Anstelle einer chronologischen Anordnung der gesamten Schausammlungen, die über die geographische Herkunft der einzelnen Sammlungen hinausgeht, folgt die museale Konzeption einem geographischen und von den Fundorten bestimmten Prinzip, wie der Museumsführer betont.³⁵⁸ Infolge dieser Gliederung erscheint der Alte Orient nicht als eine integrierte Einheit, sondern vielmehr als Gruppe von Kulturkreisen (sumerische, assyrische, babylonische, urartäische, iranische, anatolisch-nordsyrische) und auch nur auf diejenigen begrenzt. Die chronologische Anordnung der Fundstücke innerhalb der jeweiligen repräsentierten Kulturregion ist zwar angestrebt, konnte jedoch nicht in allen Ausstellungsteilen realisiert werden. Dies liegt an der räumlichen Position der großen Monumente und der Ausstellungsvitrinen, die die Flexibilität der Raumgrundrisse beschränken. Die Verteilung der Vitrinen und der freistehenden Objekte verursacht teilweise das Fehlen einer logischen, linearen, chronologischen Anordnung der Sammlung. Der Raum (2) (Abb.7) mit den Objekten aus

³⁵⁵ Mit der Umgestaltung der Ausstellungsräume 1958 wurde versucht, das Problem der Chronologie in der Ausstellung durch die Nummerierung der Räume in einer zeitlichen Aufeinanderfolge zu lösen und damit einen Ausgleich zu schaffen (vgl. STEINMETZ 1980: 618). Die heutigen Nummern der Ausstellungsräume entsprechen diesen alten Nummern, obwohl sich der Eingang zur Ausstellung heute nicht im Raum 1, sondern im Raum 9 befindet.

³⁵⁶ Vgl. den vorgestellten Rundgang nach den Raum-Nummern: MEYER 1962: 26.

³⁵⁷ Ebd.: 214–215.

³⁵⁸ JAKOB-ROST et al. 1992: Vorwort.

Nordsyrien/Anatolien ist das beste Beispiel für diese Situation. Die Raumstruktur zeigt ein Muster von Achsen und Trennwänden, die eine Gitterstruktur im Raum schafft, sodass BesucherInnen von jeder Position aus viele Wege im Raum vorfinden. Infolgedessen ist eine chronologische Sequenz kaum verfolgbar. BesucherInnen steht es somit frei, die ausgestellten Objekte nach freier Auswahl zu besichtigen und sich eine eigene Meinung oder Interpretation über die Beziehungen der Objekte untereinander zu bilden.



Abbildung 7: Einblick in Raum 2. (© Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Olaf M. Teßmer).

Eine Alternative zur Chronologie könnte die Kausalität sein, der zufolge die Dinge oder Ereignisse in einer bedeutungsvollen, den ursächlichen Zusammenhang erklärenden Verknüpfung angeordnet sind: „Bei der kausalen Verknüpfungsweise tritt an die Stelle der bloßen Aneinanderreihung der erinnerten und erwarteten Ereignisse ihre Verkettung zu einer Folge von Ursachen und Wirkungen. Wenn jetzt ein Ereignis früher erscheint als das andere, so nicht allein deshalb, weil es ihm einfach vorausgeht. Das erste der beiden Ereignisse ist dem anderen nicht nur zeitlich vorgeordnet, es wird durch die kausale Verknüpfungsweise zugleich auch zu dessen notwendiger Bedingung. Kausalität macht so aus dem Geschehen eine irreversible Folge von Ereignissen. Ähnliches gilt für die finale Verknüpfung.“³⁵⁹ Die gesamten Schausammlungen in der Dauerausstellung sind weder chronologisch angeordnet, noch

³⁵⁹ PARMENTIER 2003: 4.

stehen die einzelnen Kulturkreise in einer zeitlichen Abfolge. Jegliche kausale Verknüpfung der verschiedenen Bereiche fehlt, ebenso das Aufzeigen von Zusammenhängen und Entwicklungen sowie historischen Erklärungsmustern. Dabei ist es gerade wichtig, für die Herstellung von kulturgeschichtlichen Zusammenhängen einen besonderen Schwerpunkt auf vielseitige Entwicklungen zu legen. Am Beispiel der Darstellung von Architekturkunst des Alten Orients wird deutlich, dass aufgrund der Art und Weise der Sammlungsaufteilung weder chronologische noch kausale Verknüpfungen vorhanden sind, die Entwicklungen in diesem Bereich erklären können. Architektonische Rekonstruktionen, denen die BesucherInnen auf ihrem Rundgang begegnen, geben keine Hinweise, wie es z. B. zur Verwendung von farbigen Lehmziegeln in neubabylonischer Zeit (Ishtar-Tor und Prozessionsstraße) kam. Früheren Entwicklungen im Bereich der Architektur begegnen die BesucherInnen erst später auf ihrem Rundgang (Raum 5), falls sie sich von Raum (9) aus nach links gewandt haben.

Das Fehlen eines chronologischen Anordnungsprinzips und der damit verbundenen Abwesenheit einer historischen Erzählung, durch die eine Entwicklung von früheren zu späteren Ereignissen gezeigt werden kann, führt dazu, den Alten Orient als starr und unverändert vorzustellen, in dem kein sozialer und historischer Wandel im Laufe der Zeit geschah. Solch eine statische Ausstellungskonzeption steht im Gegensatz zu den meisten archäologischen Museen, die dynamisch konzipiert sind und die Vergangenheit in einem linearen Prozess darstellen, indem sie den Ursachen von Ereignissen auf den Grund gehen und Folgen aufzeigen.³⁶⁰ Dass ein chronologischer Ablauf der Geschichte des Alten Orients in der Dauerausstellung nicht dargeboten werden kann, und dass eine klare zeitliche Reihenfolge und eine besondere zeitliche Logik während des Rundgangs fehlen, wurde bereits 1987 vonseiten der Museumszuständigen mit Sachzwängen begründet: „*Aus technischen und räumlichen Gründen konnte das historisch orientierte Konzept in den einzelnen Ausstellungssälen nicht immer streng gehalten werden*“.³⁶¹ Teilweise ist das aber den architektonischen Monumentalbauten geschuldet, „*die notwendigerweise an die größten der zur Verfügung stehenden Räume eingebettet sind*“.³⁶²

Darüber hinaus zeigt die Verteilung der Schausammlung auf der Ausstellungsfläche, dass die dargestellten Kulturregionen nicht gleichmäßig repräsentiert sind. Bestimmte Regionen werden klar in den Mittelpunkt gerückt. Es ist zu beobachten, dass ein Großteil der Ausstellungsfläche für die Präsentation von babylonischen Altertümern gebraucht wird. Das liegt vor allem an der Rekonstruktion der monumentalen Bauten,

³⁶⁰ Zu „dynamischen“ und „statischen“ Museumskonzeptionen siehe PEARCE 1990: 158–161. Ein Hauptgrund ist die Zumauerung des ursprünglichen Eingangs zu den Ausstellungssälen in Raum 1 in den 1980er Jahren.

³⁶¹ JAKOB-ROST et al. 1987: 42.

³⁶² MEYER 1958: 130.

die zwar zum größten Teil keine Originale sind,³⁶³ jedoch den Kopfsaal Raum (9) und die mittlere Achse Raum (8) ganz belegen, ohne dass noch Vitrinen Platz hätten. Man könnte vermuten, dass durch eine solche Logik versucht wird, die Monumentalität hervorzuheben und ihre spezifische Wirkung zur Geltung zu bringen. Selbst die originalen babylonischen Altertümer sind in einem Einzelraum, Raum (6), präsentiert. In Raum (2) sind die Funde aus Nordsyrien/Anatolien sehr dicht nebeneinander und auf relativ kleiner Fläche ausgestellt. Den iranischen Objekten, über die das Museum nur in relativ kleiner Anzahl verfügt, steht ebenfalls nur ein relativ kleiner Raum (7) zur Verfügung.

Es ist festzustellen, dass durch diese Verteilung der Schausammlungen auf die einzelnen Ausstellungsräume besondere zeitliche und räumliche Verhältnisse in der Ausstellung entstehen. In der museologischen Literatur werden diese als „*Chronotopos*“ der Ausstellung bezeichnet (Zeit-Raumverlauf der Ausstellung).³⁶⁴ Unter „*Raum der Ausstellung*“ sind die Ausstellungssäle zu verstehen, in denen sich die BesucherInnen bewegen, während mit „*Zeit der Ausstellung*“ der zeitliche Rahmen dieser Bewegungen innerhalb der Ausstellung gemeint ist. Die Wahrnehmung aller Inhalte und der Erzählung der Ausstellung ist durch diesen „*Zeit-Raumverlauf*“ der Ausstellung stark beeinflusst. Die Verteilung der Schausammlungen der Dauerausstellung hat zur Folge, dass im Verhältnis zur Gesamtfläche der Ausstellung die Zeit und der Raum an einigen Stellen beschleunigt und komprimiert und an anderen Stellen verlangsamt und gedehnt sind. Als verlangsamt und gedehnt werden die Zeit und der Raum in den relativ großen Ausstellungsräumen (9) und (8) erlebt. Beschleunigt und komprimiert erscheinen die Zeit und der Raum im Ausstellungsraum (2) mit den nordsyrisch-anatolischen Objekten und in dem sehr kleinen Raum (7) mit den iranischen Altertümern. Zwar ist die Verteilung der Schausammlungen auf diese Art und Weise praktischen Gründen geschuldet, d. h. kleine Sammlungsbestände in kleinen Räumen und umgekehrt, dennoch entsteht dadurch ein Eindruck, der der Wirklichkeit nicht entspricht. So ist es beispielsweise undenkbar, die Geschichte Babyloniens auf etwa 100 Seiten in einem Geschichtsbuch darzustellen, während die Geschichte Irans lediglich 20 Seiten umfasst.

5.2.2. Der visuelle Rahmen der musealen Umgebung

Das heutige Erscheinungsbild der Ausstellungsräume ist das Gesamtergebnis vieler Änderungen im Laufe der Zeit seit ihrer Eröffnung in diesem Museumskomplex in den 1930er Jahren. So stammen einige Merkmale aus der ursprünglichen Konzeption von Walter Andrae. Andere wiederum sind in den 1950er Jahren entstanden, als die

³⁶³ Teile des Ischtar-Tores und die Prozessionsstraße in den Räumen 9 und 8 wurden nicht in Babylon hergestellt, sondern in einer Berliner Keramikwerkstatt; vgl. EICKSTEDT 2000: 26. Die heutigen BesucherInnen könnten diese großen Ergänzungen an ihrer Farbe leicht erkennen.

³⁶⁴ Zum Begriff „Chronotopos“ in einer Ausstellung siehe KLEIN 2004: 102–103.

Ausstellungsräume neugestaltet wurden. Die letzte Umgestaltung fand in den 1990ern statt.³⁶⁵ An dieser Stelle kann allerdings nicht auf die Geschichte der Ausstellungsräume eingegangen werden; es muss auch auf Erklärungen verzichtet werden, wie und aus welchem Grund die einzelnen Umgestaltungen durchgeführt wurden. Bei einer Analyse des heutigen visuellen Rahmens der musealen Umgebung muss von dem ausgegangen werden, was den heutigen BesucherInnen zum Betrachten angeboten wird.

Zu den kennzeichnenden Merkmale der musealen Umgebung gehören erstens die Einbettung architektonischer Rekonstruktionen in den Raum als eine besondere Inszenierungsstrategie, zweitens die Schmucklosigkeit und die Bescheidenheit bei der Gestaltung der Ausstellungsräume, drittens die Ausnutzung architektonischer Gegebenheiten des Museumsgebäudes für Inszenierungszwecke und letztens der Einsatz von großen Wandbildern in vielen Räumen. Diese Ausstellungsraummerkmale sind ein wichtiger Teil der Präsentationsform der Ausstellung. Im Rahmen der Analyse der beiden anderen Ausstellungen altorientalischer Altertümer im Louvre und im British Museum wird zu sehen sein, dass sich die hier untersuchte Ausstellung von jenen aufgrund des beschriebenen visuellen Rahmens erheblich unterscheidet.

Die Einbindung von architektonischen Rekonstruktionen in den Ausstellungsraum sowie die Präsentation architektonischer Reste als inszenierender Rahmen für die Exponate ist als besonderes Merkmal der Dauerausstellung hervorzuheben. Hierbei handelt es sich um eines der charakteristischsten Merkmale der Dauerausstellung. Es entstammt der ursprünglichen Konzeption der Dauerausstellung von Walter Andrae. Die Einbindung architektonischer Teile und Rekonstruktionen in den Ausstellungsraum ist für das gesamte Pergamonmuseum mit der Antikensammlung,³⁶⁶ dem Museums für Islamische Kunst und dem Vorderasiatischen Museum kennzeichnend. Das Pergamonmuseum wurde ursprünglich als Architekturmuseum geplant, das im Gegensatz zu anderen archäologischen Museen der damaligen Zeit, bis auf wenige Ausnahmen, Architektur nicht fragmentarisch oder in verkleinertem Maßstab präsentierte. Während in London oder Paris architektonische Fragmente auch weiterhin als Teil der Skulpturensammlungen gezeigt wurden, entwickelte sich in Berlin die Verbindung von Skulptur und Architektur als räumlich erfahrbares Ausstellungsobjekt.³⁶⁷ Bei der Konzipierung der ersten Dauerausstellung des Vorderasiatischen Museums als Teil dieses Architekturmuseums sollte die Einbettung großer architektonischer Rekonstruktionen in die Ausstellungsräume eine zentrale Rolle spielen. Insbesondere die Wiederherstellung des Ishtar-Tors und der

³⁶⁵ Für einen kurzen Überblick über die Wandlung des Ausstellungsraumes im Laufe der Zeit seit der Eröffnung der Dauerausstellung in diesem Museumskomplex vgl. CRÜSEMANN et. al 2000: 51–52; WARTKE 2003.

³⁶⁶ Zur Konzeption der Antikenabteilung im Pergamonmuseum als ein Museum für die griechisch-römische Baukunst vgl. WIEGAND 1930.

³⁶⁷ BERNAU/ RIEDL 1995: 171–189.

Prozessionsstraße war von Anfang an ein bedeutendes Element.³⁶⁸

Im weiteren Verlauf der Geschichte der Dauerausstellung wurde diese Einbindung architektonischer Rekonstruktion in der Ausstellung weiter praktiziert und ist bis heute erhalten geblieben; ihre inszenatorische Aufgabe wurde immer wieder von den Museumszuständigen betont.³⁶⁹ Diese architektonischen Rekonstruktionen, die aufgrund ihrer Maße das gesamte Bild der Ausstellung prägen, fungieren als Teil der musealen Umgebung und als eine Art Inszenierungsstrategie mit großer Wirkung. Die Konstruktion von Bedeutungen und Inhalten in der Dauerausstellung kann durch sie beeinflusst werden. Deren inszenatorische Eigenschaften wurden bewusst in der Ausstellungskonzeption genutzt. Sie sollten von Anfang an nicht nur als bloße Ausstellungsobjekte aus einer bestimmten Kategorie fungieren, sondern auch den Rahmen und Hintergrund für die anderen großen Monumente und kleinen Objekte bilden. Als ein bedeutendes Element in der Ausstellungskonzeption wurde diese Inszenierungsstrategie bereits seit der Eröffnung der Dauerausstellung 1936 in diesem Teil des Museumskomplexes eingesetzt.

Gegenwärtig befinden sich unter den architektonischen Rekonstruktionen der Dauerausstellung: die Prozessionsstraße in Raum (8) (Abb. 8), das Ishtar-Tor und die Thronsaalfassade von Nebukadnezar II. in Raum (9), die Hoffassade des Parther-Palastes aus Assur in Raum (9) gegenüber vom Ishtar-Tor, das innere Burgtor von Sam'al in Raum (2), ein Teil der Fassade des Inanna-Tempels des Kara-indasch aus Uruk in Raum (5), ein Teil des Stiftmosaiks einer Hoffassade im Inanna-Heiligtum von Uruk (Abb. 9). Es ist wichtig, darauf hinzuweisen, dass es sich bei diesen Rekonstruktionen manchmal nur teilweise um originale authentische Teile handelt, wie bei der Rekonstruktion des Ishtar-Tores und der Prozessionsstraße. Hingegen handelt es sich bei anderen Rekonstruktionen,³⁷⁰ wie etwa der Hoffassade des Parther-Palastes aus Assur, nur um eine Kopie.³⁷¹

³⁶⁸ CRÜSEMANN 2001: 181, 268.

³⁶⁹ So definiert Jakob-Rost, die Direktorin des Vorderasiatischen Museums 1978–1990, die Aufgabe dieser architektonischen Rekonstruktionen etwas euphemistisch wie folgt: „*Leitgedanke war hierbei, unter Berücksichtigung der Gebäudekapazität und des Fundmaterials ganze Räume und Gebäudekomplexe antiker Bauten im Museum wiedererstehen zu lassen, um mit Hilfe vorsichtiger und einfühlsamer Rekonstruktionen den BesucherInnen eine möglichst vollständige Vorstellung des einstigen Zustandes zu vermitteln und ihnen zu helfen, jene im allgemeinen nicht leicht zugänglichen Denkmäler besser zu verstehen.*“ (JAKOB-ROST 1980: 219–222.)

³⁷⁰ Vgl. EICKSTEDT 2000: 25 – 26.

³⁷¹ Vgl. JAKOB-ROST 1987: 177 – 179.



Abbildung 8: Prozessionsstraße von Babylon in Raum 8. (© Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Olaf M. Teßmer).



© Vorderasiatisches Museum - SMB, Foto: Olaf M. Teßmer

Abbildung 9: Einblick in Raum 5. (© Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Olaf M. Teßmer)

Die Rolle dieser architektonischen Rekonstruktionen bei der Schaffung einer besonderen Raumatmosphäre, die die Interpretation und Wahrnehmung der Ausstellungsinhalte beeinflusst, besteht aus der Tatsache, dass sie keine bloße „Exponate“, die im Raum stehen, sondern sie sind Teile des Raumes selbst und formuliert ihn teilweise. Sie sind damit Teil des „Rahmens“ und des „Hintergrunds“.³⁷² Betrachtet man all diese architektonischen Rekonstruktionen als eine „Inszenierung“, was anhand ihrer Einbettung im Raum hervorgeht und wie es seitens Andrae und seitens der Museumszuständigen im Laufe der Zeit immer wieder betont wurde, so muss man sie nicht als für sich selbst, als Exponate bestimmter Kategorie, stehend begreifen, sondern als Rahmen und Hintergrund, als eine „Inszenierung“ für die ganze Schausammlung; d. h., das Ishtar-Tor und die sich daran anschließende Prozessionsstraße „inszenieren“ nicht nur neubabylonische Kleinobjekte aus dem selben Zeitraums ihrer Entstehung, sondern die ganz babylonische Schausammlung und die ganze Schausammlung des Museums überhaupt. Es handelt sich dann um eine erweiterte Inszenierungsform, die über Inszenierungen bestimmter Objektgruppen bzw. Ensembles zur Inszenierung der ganzen Kultur wird. Im Sinne einer „Inszenierung“ und zwar für die gesamte Schausammlung bzw. für die gesamten Alten Orient, wird ersichtlich, dass hier eine „Synekdoche“³⁷³ am Werk ist. Diese Inszenierung geht von dem Prinzip des *pars pro toto* aus. Das Ishtar-Tor und die Prozessionsstraße stehen für die neubabylonische öffentliche Baukunst, was wiederum für die gesamte neubabylonische Architektur, für die gesamte babylonische Architektur, für die Stadt Babylon, für die gesamte babylonische Kultur und für den gesamten Alten Orient steht. Dies gilt ebenso für die anderen architektonischen Rekonstruktionen in der Dauerausstellung, die als eine „Inszenierung“ fungieren.

Bereits mit Betreten des ersten Raumes der Dauerausstellung, Raum (9) mit der Rekonstruktion des Ishtar-Tors und der Thronsaal-Fassade aus Babylon sowie der Hoffassade des Parther-Palastes aus Assur, und dem sich anschließenden Raum (8) mit der Rekonstruktion der Prozessionsstraße erfahren die BesucherInnen die räumliche Umgebung der Dauerausstellung, bevor sie überhaupt die Schausammlungen in den

³⁷² In der heutigen Zeit wird eine solche inszenierende Funktion der architektonischen Rekonstruktionen des Museums propagiert und hervorgehoben, dass sie den Besuchern besonders eindruckliche „Erlebnisse“ ermöglichen. In einem Interview mit der Museumszeitung der staatlichen Museen zu Berlin antwortet die Direktorin des Vorderasiatischen Museums, Beate Salje, auf die Frage: Warum sollte man es nicht versäumen, das Vorderasiatische Museum zu besuchen? wie folgt: „Weil es sich um eines der größten Museen seiner Art handelt. Durch die einzigartige Inszenierung von Architekturrekonstruktionen nahe an den Originaldimensionen wird dem Museumsbesucher ein beeindruckendes Erlebnis geboten, das es so nirgendwo sonst auf der Welt gibt.“ Vgl. das Interview auf der Webseite der staatlichen Museen zu Berlin unter <http://www.smb.museum/smb/news/details.php?objID=31105> (zuletzt geprüft am 25.01.2011).

³⁷³ Vgl. Kapitel (2), in dem das synekdochische Prinzip als Prinzip des Verhältnisses des Museums zur vergangenen Wirklichkeit diskutiert wird.

anderen Räumen gesehen haben. Auf der relativ großen Ausstellungsfläche sind keine Vitrinen präsentiert, sondern nur der Raum selbst mit den gewaltigen Monumentalbauten. Die Wahrnehmung dieser Umgebung kann meiner Meinung nach zur Folge haben, dass das Interesse an den wirklichen oder fiktiven Museumsobjekten oder Einzelteilen, aus denen die Rekonstruktionen bestehen, verloren geht.³⁷⁴ Vielmehr wird ein Gesamteindruck vom Alten Orient vermittelt, der über Aussagen, die an die Rekonstruktionen selbst gebunden sind, und deren Einzelaspekte hinausgeht. Es ist davon auszugehen, dass die Begegnung mit dieser rekonstruierten Monumentalarchitektur eine bestimmte Aufgabe im musealen Kommunikationsprozess erfüllt, wobei nicht der Verstand, sondern die Gefühle der BesucherInnen angesprochen werden soll. Ihnen wird einen Gesamteindruck von Monumentalität, Hoheit und Masse der altorientalischen Architektur vermittelt, der ausschließlich durch diese nicht zu verallgemeinernden Objekte, die nicht das gesamte Spektrum der Architektur des Alten Orients repräsentieren, hervorgerufen wird. Diese Rekonstruktionen erfüllen somit eine emotionsauslösende Funktion. Die Reaktion ist vergleichbar mit der Wirkung, die durch Hervorhebung spektakulärer Objekte in einer Ausstellung erzielt wird, um Aufmerksamkeit zu erregen.³⁷⁵ Diese Aufgabe wird in der Ausstellung durch andere architektonische Rekonstruktionen fortgesetzt, wie die Gestaltung der gesamten Wand von Raum (2) als Nachahmung der Fassade eines Teiles der Burgbefestigung von Sam'al mit zentraler Toranlage.

Aber was bedeutet die Präsentation dieser architektonischen Rekonstruktion für die Geschichtsdarstellung in der Ausstellung? Es kann angenommen werden, dass es zu Fehlinterpretationen kommt, wenn diese monumentalen architektonischen Rekonstruktionen, wie das Ishtar-Tor oder die Prozessionsstraße, als Repräsentanten für die gesamte altorientalische Architekturkunst verstanden werden, da der Alte Orient einen großen zeitlichen und geographischen Raum umfasste. Nur durch Hinweise auf die Einzigartigkeit dieser Exponate als Einzelobjekte, die nicht die gesamte Architektur des Alten Orients repräsentieren, kann solch eine Fehldeutung vermieden werden. Die bereits angesprochenen architektonischen Rekonstruktionen sind eine große Auswahl der Baukunst des Alten Orients repräsentiert, dennoch handelt es sich dabei nur die Architektur der Herrscher, respektive Paläste, Tempel und Burgen, und eben nicht die durchschnittliche Architektur von Wohnhäusern der einfachen Bevölkerung. Auch fungierten die rekonstruierten architektonischen Bauten nicht als Teile von Innenräumen, wie sie heute museal präsentiert sind. Sie standen im

³⁷⁴ Die Rekonstruktionen werden durch moderne Ergänzungen geschaffen; vgl. JAKOB-ROST et al. 1987: 114.

³⁷⁵ Diese Strategie wird besonders bei den Werbekampagnen für eine Ausstellung eingesetzt. Crüsemann weist darauf hin, dass zur Zeit der Eröffnung der Altorientalischen Abteilung an ihrem jetzigen Platz durch eine aufsehenerregende Rekonstruktion, die in einem zukünftigen Museumsbau der Vorderasiatischen Abteilung glänzen sollte, eine Konkurrenz zu den Sammlungen in London und Paris geschaffen werden; vgl. CRÜSEMANN 2001: 189.

Gegenteil ehemals unter freiem Himmel. Eine Betrachtung an ihrem ursprünglichen Aufstellungsort würde zu einer ganz anderen Wahrnehmung führen.

Neben der Inszenierung mithilfe architektonischer Rekonstruktionen lässt sich bei der Betrachtung der musealen Umgebung der Ausstellung die Verwendung bestimmter architektonischer Gegebenheiten des Museums mit dem Ziel, bestimmte Altertümer vergleichbar der Originalsituation zu präsentieren, bemerken. Gemeint sind hier die Rekonstruktionen der assyrischen Gräfte im Keller des Museums. Eine davon ist die Nachbildung der Gruft des assyrischen Königs Assurnasirpal II. (883–859 v. Chr.) und die Präsentation des Sarkophags des Königs Schamschi-Adad V. (823–811 v. Chr.) in einem Nebenraum (Abb. 10). Beide Kellerräume sind über eine Treppe, die von Raum (4) hinunterführt, zu erreichen. An der Wandseite der abgedunkelten Treppe ist eine kleine Einzelvitrine in die Wand eingelassen, deren Inhalt aus einem einzigen beschrifteten Tonkegel besteht. Obwohl dieser Tonkegel nicht aus dem Kontext der Königsgräfte stammt, sondern aus einem altbabylonischen Grab aus der ersten Hälfte des zweiten Jts. v. Chr., trägt er aufgrund des Inhalts seiner Inschrift zur Inszenierung bei. Die Übersetzung der Inschrift lautet: *„Für alle Zeit, für immer, für ewig, für alle Zukunft! Diesen Sarg möge derjenige, der ihn findet, nicht an sich nehmen, sondern an seiner Stelle belassen! Wer das lesen und nicht mißachten, sondern sagen wird: Diesen Sarg will ich an seiner Stelle belassen, dem möge die Guttat, die er getan hat, belohnt werden! Oben (= bei den Göttern) sei sein Name gesegnet, unten (= im Totenreich) mögen seine Ahnen (d. h. deren Totengeister) reines Wasser trinken“*. Durch das Lesen dieser Übersetzung sollten die BesucherInnen offensichtlich in die Lage versetzt, etwas über die sich in dem Kellerraum befindenden Rekonstruktionen zu verstehen.³⁷⁶ In einem der beiden abgedunkelten, fensterlosen, gewölbten Kellerräumen, deren Abmessungen und Architektur mit der originalen Gruft abgestimmt sind,³⁷⁷ ist die Gruft des assyrischen Königs Assurnasirpal II. und der Originalsarkophag rekonstruiert. Nebenan befinden sich neben der Rekonstruktion des Sarkophags von Schamschi-Adad V. zusätzlich zwei Vitrinen. In einer dieser beiden Wandvitrinen lagern die Überreste einer Erdbestattung aus Uruk aus der Mitte des 4. Jts. v. Chr. Obwohl der Fundort und die Datierung dieser Erdbestattung nicht mit dem anderen Mit-Exponaten in den beiden Kellerraum abgestimmt ist, soll sie offensichtlich thematisch in Zusammenhang mit den beiden assyrischen Sarkophagen stehen, man kann annehmen, dass es sich hier um eine Inszenierung und

³⁷⁶ Die Präsentation dieses Tonkegels, aus dessen Inschrift hervorgeht, *„wie sehr man darauf bedacht war, daß die Grabesruhe des Toten niemals gestört werde“*, wie es in dem Museumsführer (Staatliche Museen 1962: 221) heißt, im Zusammenhang mit den Sarkophagen zeugt dennoch auch *„von Respektlosigkeit, den Wunsch der Toten, egal wie alt, zu mißachten [...] hier werden vergangene Subjekte voyeuristisch zu Objekten“*; (Persönliche Kommunikation mit Reinhard Bernbeck am 20. Oktober 2010). Daran schließe ich mich an. Dies gilt meines Erachtens auch für die Präsentation des Skeletts eines Knaben in der Vitrine nebenan. Eine Diskussion über die Präsentation von menschlichen Resten in Museen und die damit verbundenen ethischen Fragen findet man in: SIMSON 1996: 171–247.

³⁷⁷ JAKOB-ROST et al. 1987: 124; worauf auch eine begleitende Texttafel in Raum hinweist.

Geschichtsdarstellung durch die Toten handelt.³⁷⁸

Ein weiteres Merkmal des Ausstellungsraumes und seine visuelle Umgebung sind die großen Wandbilder, die bereits seit Eröffnung der Dauerausstellung 1936 eingesetzt wurden, und bis heute in einigen Ausstellungsräume, den Räumen (1), (2), (6), (10) und (5) eingebettet sind. (Abb. 11). Den Einsatz dieser Wandbilder erklärte Walter Andrae, der die Dauerausstellung damals konzipierte, wie folgt: „[...] *in das Wesen der heutigen Ruinen oder der deutschen Ausgrabungen einzuführen, zugleich aber auch die hohen Wandflächen übergroßer Räume farbig und linear in Harmonie mit den ausgestellten großen und kleinen Besitztümern zu bringen*“.³⁷⁹ „*Mit diesen Wandbildern wollen wir in die Stimmung und Größe der erforschten Ruinenstätten einführen*“.³⁸⁰ Sie sind damit entgegen heutigen Bestrebungen, keine Rekonstruktionen, wie der Ort historisch aussah, sondern als Ruine konzipiert. Sie dokumentieren die Entdeckungen der Altertümer durch deutsche Ausgräber am Ende des 19. Jhs. In den Sammlungen des Museums fungieren sie heute nicht mehr nur als „*Werkzeugobjekte*“,³⁸¹ sondern sind selbst Träger einer symbolischen Bedeutung und erhalten die gleiche Gewichtung wie die archäologische Exponate im Raum, für deren Erläuterung sie ursprünglich lediglich gedacht waren.³⁸²

³⁷⁸ Die ganze „*Inszenierung*“ hier erinnert an das von Alexander Lenoir begründete und zwischen 1795 und 1816 betriebene „*Musée des Monuments Français*“ in Paris, in dem französische Geschichte durch Grabmäler vieler Königen vermittelt werden sollte, vgl. dazu PLATO 2001.

³⁷⁹ ANDRAE 1936: 80.

³⁸⁰ ANDRAE 1934: 49.

³⁸¹ Unter „*Werkzeugobjekte*“ sind Dinge zu verstehen, die sich selbst in den Dienst von Exponaten stellen und deren Positionierung im Raum ermöglichen: Vitrinen, Podeste, Hauben, Halterungen etc.; siehe dazu Klein 2004: 101. „*Werkzeugobjekte*“ können dennoch die Funktion eines Exponates erfüllen, „*wenn sie selbst zum Träger einer symbolischen Bedeutung wird und dadurch mehr oder weniger die gleiche Gewichtung erhält wie das Exponat, für dessen Schutz oder Präsentation sie ursprünglich gedacht war*.“ (KLEIN 2004: 101).

³⁸² Diese Wandbilder sind im einen Jahresbericht des Museums als Teil der „*nichtarchäologischen Kunstobjekte*“ definiert und werden damit als Museumsobjekte betrachtet. (Vgl: Jahresbericht 2000 der Staatlichen Museen zu Berlin: 66).



© Vorderasiatisches Museum - SMB, Foto: Olaf M. Teßmer

Abbildung 10: Der Sarkophag des Königs Schamschi-Adad V. (© Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Olaf M. Teßmer)



© Vorderasiatisches Museum - SMB, Foto: Olaf M. Teßmer

Abbildung 11: Die großen Wandbilder in Räumen des Museums. (© Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Olaf M. Teßmer)

Die Gestaltung von Raum (11) als einen assyrischen Palastraum ist in der Ausstellung als eine besondere Inszenierungsform hervorzuheben, die dennoch nicht in der ganzen Ausstellung zum Einsatz kommt und sich auf diesen Raum beschränkt (Abb. 12). Die Rekonstruktion dieses Palastraumes stammt aus der Originalkonzeption von Walter Andrae aus den 1930ern. Dabei bemühte er sich, die altorientalischen Kulturen möglichst anschaulich vor Augen zu führen. Seine Absicht war, so Crüsemann, den BesucherInnen diese längst vergangenen fremden Kulturen sinnlich erfahrbar zu machen, wie es unter anderem durch die Inszenierung dieses assyrischen Palastraumes besonders deutlich wird.³⁸³ Zur Herstellung der Nachbildung sind Originale und Kopien aus verschiedenen Orten und Zeiten miteinander in einem Saal verbunden worden, wobei man sich an den beobachteten Grabungszusammenhängen orientierte.³⁸⁴ Diese Inszenierung sollte die Forderung nach der Lebendigkeit der Darstellung verwirklichen, so Meyer.³⁸⁵



Abbildung 12: Die Nachbildung eines assyrischen Palastraumes in Raum 11. (© Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Olaf M. Teßmer)

Bei dieser Inszenierungsstrategie, kann festgestellt werden, dass es sich allgemein um einen besonderen Inszenierungsstil handelt, der als metonymischer Stil bezeichnet werden kann. Der metonymische Stil, wie ihn Klein erklärt, „*schafft Inszenierungen, die sich aus Splittern einstiger Lebenswelt zusammen und diese Splitter neu*

³⁸³ CRÜSEMANN et. al 2000: 43.

³⁸⁴ MEYER 1958: 134.

³⁸⁵ Ebd.130.

arrangieren“.³⁸⁶ Somit wird erzielt, dass Zusammenhänge deutlich werden und die Wirklichkeit verständlich erscheint. Authentische Elemente, teilweise ergänzt von nicht authentische, sind zu neuen Bildern zusammengefügt, um die Wirklichkeit zu erläutern und zu erklären, und nicht, um sie einfach nur abzubilden.³⁸⁷ So ist auch die besprochene Rekonstruktion eines assyrischen Palastraumes nicht die Nachbildung eines originalen Palastraumes, sondern eine Neubildung aus Elementen verschiedener Zeiten und Herkunft, die zum Ziel hat, einen Eindruck des Lebens in assyrischen Palästen zu vermitteln.

Zum visuellen Merkmale des Ausstellungsraumes gehören auch einige Inszenierungselemente, wie Wandbemalungen, die in einigen Räumen zu sehen sind. Sie wurden bereits in den 1950er Jahren bei der Umgestaltung der Ausstellung hinzugefügt.³⁸⁸ Die umgestalteten Ausstellungsräume sollte damals der Aufgabe des Museums als „*einer Stätte erster wissenschaftlicher Forschung und ein Ort des Lehrens und Lernens*“³⁸⁹ gerecht werden. Dazu gehörte u. a. der Versuch, die Räume des Museums so auszugestalten, dass „*sie einen wirklich entsprechenden Rahmen darstellen für die in ihnen verwahrten Denkmäler*“.³⁹⁰ Während der Umgestaltung in den 1950ern wurden die Wände weiß gestrichen und mit bunten Bildstreifen als Wandschmuck bemalt. Diese waren Mustern bzw. Themen der jeweiligen in den Räumen ausgestellten Kulturen nachempfunden und sollten deren Schönheit und Lebendigkeit veranschaulichen. Während der Umgestaltung der Ausstellung, die während der 1990er Jahre begann, wurden die Wandstreifen überstrichen. Nur in dem kleinen Raum (4) sind die bemalten Wandstreifen als Erinnerung an diese ältere Wandgestaltung belassen worden.³⁹¹ Sie sind Nachbildungen von Friesen aus einem Tempel in el-Obed. Hier, wie bei den oben besprochenen großen Wandgemälden, kommt die Darstellung der eigenen Geschichte des Museums selbst, zum Vorschein (ein *Meta-Museum*). Die belassenen bemalten Wandstreifen im Raum (4) sind also als „*Erinnerung*“ an die ältere Wandgestaltung.

Als eine Art Inszenierung kann auch der Raum (12) betrachtet werden. Für die Ausstattung dieses Raumes wurden zahlreiche originale Wandfrieze aus den Ausgrabungen in Assur an den oberen Wänden des Raumes angebracht, was der Ausgestaltung assyrischer Paläste entsprach. Zur Ausstattung des Raumes gehörte ebenfalls über einer Tür an der Wand eine Zinne aus Ziegeln, die ursprünglich zur äußeren Stadtmauer von Assur gehörten. An die sich anschließenden Wandteile wurden weitere Rosetten und Knäufe aus einem assyrischen Tempel angebracht.³⁹²

³⁸⁶ KLEIN 2004: 106.

³⁸⁷ Vgl. Ebd. 106–107.

³⁸⁸ MEYER 1980: 10.

³⁸⁹ MEYER 1958: 130

³⁹⁰ Ebd.

³⁹¹ CRÜSEMANN et. al 2000: 51.

³⁹² JAKOB-ROST et al. 1987: 148–149.

Bei der Analyse der visuellen Rahmen der musealen Umgebung der Ausstellung sind neben den bereits dargelegten Merkmalen des Raumes weitere Aspekte in Betracht zu ziehen, um ein besseres Verständnis von der Arbeitsweise der musealen Umgebung der Ausstellung zu erhalten. Dies schließt jegliche visuelle Elemente in der ganzen Ausstellung ein, die zur Herstellung dieser Umgebung beitragen. Erstens ist in Bezug auf das gesamte Erscheinungsbild der Ausstellung zu bemerken, dass die Ausstellungsgestaltung mittels Farbe, Bodenform, Vitrinen- und Beschriftungsdesign, Beleuchtung usw. in ihrem Gesamtergebnis eine Raumatmosphäre schafft, die einfach, schmucklos und arm wirkt.³⁹³ Sieht man von den Räumen ab, in denen architektonische Bauten rekonstruiert sind, wobei die ursprünglichen Farben der rekonstruierten Materialien farblich dominieren (z. B. in den Räumen 9, 8, 2 und 11), so sind die Wände und die Decke der Ausstellungsräume weiß gestrichen.³⁹⁴ Es kann davon ausgegangen werden, dass bei der Verwendung von heller Farbe in fast allen Räumen der Ausstellung möglicherweise rein technische, praktische Gründe ausschlaggebend waren, um die Räume heller wirken zu lassen. Der Eindruck von Schmucklosigkeit in der musealen Umgebung wird durch die Betrachtung der Fußbodengestaltung in den Ausstellungsräumen verstärkt. Während der Boden der Mittelachse (Raum 14, 8, 3,) und von den zwei Räumen jeweils am Ende der Achse (9, 2 bzw. 1) mit Natursteinplatten bedeckt ist, ist in den Raumfluchten beidseitig der mittleren Achse künstlicher grüner Fußbodenbelag verlegt. Dieser Umstand unterscheidet sich sehr von den anderen Teilen des Museumsgebäudes, in denen antike Kunst und Architektur präsentiert wird und der Fußboden eine andere Qualität aufweist.

Die Form und das Design der Vitrinen stehen im Einklang mit dem allgemeinen Erscheinungsbild der Ausstellungsräume, die – wie bereits dargelegt – durch Schmucklosigkeit und Einfachheit gekennzeichnet sind. Die Vitrinen sind fast alle grundsätzlich einheitlich gestaltet, ohne dass ein Unterschied gemacht wurde zwischen Vitrinen, deren Inhalt aus Kunsthandwerk, Gebrauchsgegenständen oder dekorativem Material besteht. Die meisten Ausstellungsvitrinen sind als Wandvitrinen in die Wände eingebaut und erlauben damit keinen Blick auf alle Seiten der Exponate, wie es sonst für das Ausstellen von Kunstwerken üblich ist.³⁹⁵ Diese Art von Vitrinen wurde anstelle von Schrankvitrinen in allen Ausstellungsräumen während der Umgestaltungen im Laufe der Zeit eingesetzt und heutzutage in allen Räumen zur

³⁹³ Zu dieser Feststellung kann man aufgrund einer Betrachtung der Gestaltung der Ausstellungsräume der Antikensammlung im anderen Flügel des Pergamonmuseums und einem Vergleich mit denen des Vorderasiatischen Museums kommen.

³⁹⁴ Nur die Prozessionsstraße ist mit einer Glasdecke bedeckt.

³⁹⁵ Zu erwähnen ist, dass die Vitrinen nur über eine gewisse Tiefe von 30 bis 50 cm verfügen und keine Möglichkeit für die Präsentation großer Objekte bieten, wie etwa große Vorratgefäße. Es ist auffällig, wie viele solche Gefäße in der Abteilung für altorientalische Altertümer im British Museum in vielen Vitrinen zu sehen sind, während hier fast keine vorhanden sind! Das Paradox zwischen der ausgestellten monumentalen Architektur und den kleinen Gegenständen wird dadurch verstärkt.

Präsentation von kleinen Objekten verwendet.³⁹⁶ Durch den Einsatz dieser Wandvitrinen war beabsichtigt, mehr Platz für die freistehenden monumentale Objekte zu schaffen und andere Denkmäler und Rekonstruktionen auf diese Art und Weise besser zu Geltung zu bringen (Abb. 13).³⁹⁷ Die Vitrinenrahmen sowie der Hintergrund der Exponate haben eine helle Farbe (beige). Mithilfe von Glasscheiben werden die Vitrinen in mehrere Bereiche geteilt, wodurch die Exponate auf mehrere Abschnitte der Vitrine verteilt werden können. Sie haben zumeist eine praktische Seitenbeleuchtung. Ferner deutet die Gestaltung der Objektbeschilderung und die Art ihrer Anbringung innerhalb der Vitrinen darauf hin, dass hier nicht der ästhetische Aspekt im Sinne einer Erzeugung einer ästhetischen Umgebung für die Exponate im Vordergrund stand, sondern mehr Augenmerk auf die Zugänglichkeit der Beschriftungen gelegt wurde. Generell sind die schriftlichen Materialien nicht einheitlich gestaltet. Entweder sind sie als Einzelobjektbeschriftungen direkt auf die Glasscheiben unter dem zugehörigen Exponat angebracht oder befinden sich als Sammelbeschriftungen auf Zetteln oder Tafeln mit schwarzer Farbe auf hellem Hintergrund am unteren Rand oder am Hintergrund der Vitrinen. Die Schilder außerhalb der Vitrinen, respektive für die im Raum freistehenden oder an der Wand angebrachten Exponate, sind ebenfalls in der Nähe der zugehörigen Objekte angebracht. Die Texttafeln an den Wänden einiger Räume weisen auch keine einheitliche Gestaltung auf. Sie sind entweder auf an der Wand befestigten Glasscheiben oder auf Starkpapier angebracht.

Schließlich muss mit Hinblick auf die visuelle Qualität des Ausstellungsraumes, die sich aus den verschiedenen Gestaltungselementen ergibt, gefragt werden, um welchen Ausstellungsstil es sich hierbei handelt und ob man den visuellen Rahmens der musealen Umgebung im Kontext eines „*ästhetischen*“ Stils des Ausstellens betrachten kann. Der ästhetische Stil ist dadurch gekennzeichnet, dass er die Anmutung der Exponate betont: „*Da deren Aussagekraft in den Hintergrund tritt, sind die Übergänge von Exponat, Werkzeugobjekt und Ausstellungsraum, von Inhalt und Gestaltung fließend. Die Gegenstände sollen in erster Linie gezeigt werden oder, wie ein altes Klischee kunsthistorischen Ausstellens besagt, für sich selbst sprechen. Dementsprechend werden szenographische Mittel sehr zurückhaltend eingesetzt, eine karge, minimalistische Gestaltung ist hier typisch*“.³⁹⁸ Der visuelle Rahmen ist dabei nur ein Teil, Beschriftungen sowie Anordnungen und Gruppierung sind ebenfalls an der Formulierung eines ästhetischen Ausstellungsstils beteiligt.³⁹⁹ Die visuelle Umgebung ist dennoch ein wichtiger Faktor dabei, es gilt dann, dass durch sie von den Objekten

³⁹⁶ MEYER 1972: 36.; Meyer 1967: 125.

³⁹⁷ Mit der Umgestaltung vieler Ausstellungsräume 1959 wurden die Schaukästen und Schränke mit diesen eingebauten Vitrinen ausgetauscht, um den Sälen die Großräumlichkeit zu erhalten, die Architekturbestandteile und monumentale Kunstwerke erfordern, so MEYER 1961: 134.

³⁹⁸ KLEIN 2004: 121.

³⁹⁹ Vgl. UMSTÄTTER 2007: 51.

nicht abgelenkt werden darf, und dies wird durch eine neutrale Gestaltung des Raumes umgesetzt. Die Betrachtung der unterschiedlichen Elemente des visuellen Rahmens in der untersuchten Ausstellung zeigt dennoch deutlich, dass der vorhandene Ausstellungsraum nicht in den Kontext eines solchen ästhetischen Stils des Ausstellens eingeordnet werden kann. Der vorhandene Ausstellungsraum, selbst wenn er teilweise neutrale, weiße Wände in einigen Ausstellungssälen aufweist, darf aufgrund der oben angedeuteten Inszenierungen in ihm nicht mit dem „white cube“ verwechselt werden, welcher in den 1930er Jahren als neutrale, dekontextualisierte Möglichkeit der Kunstpräsentation angesehen wurde.⁴⁰⁰ Es reicht vielleicht der Hinweis darauf, dass die großen Wandbilder in einigen Räumen der Ausstellung eingebettet sind, da sie unter anderem für das Überwinden der übergroßen Höhe der Säle gedacht waren.⁴⁰¹ Dieser Verzicht auf einen ästhetisierenden visuellen Rahmen kann mit der Selbstdefinition als Museum für Kulturgeschichte und nicht als Kunstmuseum in Zusammenhang gebracht werden. Die Verwendung des Ausstellungsraumes im Kontext einer Präsentationsform, die für Kunstmuseen bzw. Kunstausstellungen üblich ist, wie beispielsweise eine formalästhetische Präsentationsweise, wird hier nicht erzielt.

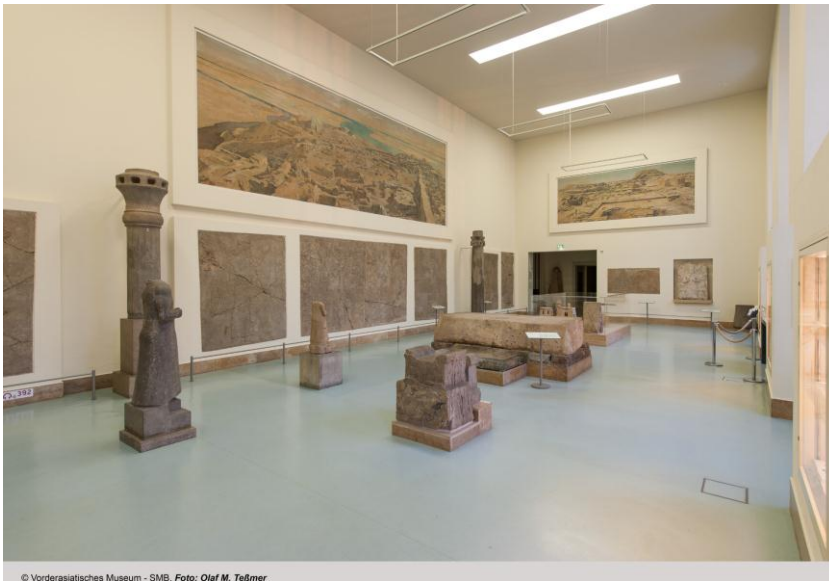


Abbildung 13: Einblick in Raum 10. (© Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Olaf M. Teßmer)

⁴⁰⁰ Vgl. Ebd: 69.

⁴⁰¹ Vgl. CRÜSEMANN et. al 2000: 51.

5.3. Die Anordnungs- und Gruppierungsprinzipien der Objekte

Bei der obigen Darstellung der Verteilung der Schausammlungen auf die Ausstellungsräume wurde gezeigt, dass die Grobgliederung der Ausstellung durch die Aufteilung der Sammlungen auf die einzelnen Räume nach ihren jeweiligen geographischen Kulturräumen (Assyrien, Babylon, Nordsyrien/Anatolien, Sumer, Urartu und Iran) erfolgt. Innerhalb der jeweiligen dargestellten Kulturregionen werden die Großmonumente entweder mit dem Rest der Schausammlung in den jeweiligen dargestellten Kulturregionen integriert aufgestellt oder als Teil von architektonischen Rekonstruktionen, von denen die Dauerausstellung auf eine bemerkenswerte Anzahl verfügt. Die größte Zahl der Exponate besteht dennoch aus kleinen Gegenständen verschiedener Natur, deren Präsentation in der Regel in den Vitrinen nach konträren Gruppierungsweisen erfolgt. Durch die Betrachtung dieser Gruppierungssysteme der Exponate innerhalb der Vitrinen und der Anordnungsprinzipien der Großmonumente konnte schlossgefolgert werden, dass bei der Zusammenführung der einzelnen Objekte zu einer Einheit von verschiedenen Anordnungs- bzw. Gruppierungsprinzipien ausgegangen wird, womit bestimmte Interpretationsmöglichkeiten vorgegeben sind. Die Art und Weise, in denen diese Gruppierung und Anordnung der Exponate erfolgt, ist gleichzeitig eine Art der Kontextualisierung und der Bedeutungskonstruktion der Objekte. Die Analyse dieser Gruppierungs- und Anordnungsprinzipien kann aufzeigen, welche Aspekte der Objekte dadurch hervorzuheben versucht wird, worauf sich die dargestellten Inhalte beziehen und ob die geschichtlichen oder kulturgeschichtlichen Inhalte dadurch tatsächlich dargestellt werden, und ob sie als Teil einer „*kulturgeschichtlichen*“ Präsentationsform angesehen werden dürfen.

Die Analyse der Objektgruppierungsprinzipien in den Ausstellungsvitrinen in den einzelnen Ausstellungsteilen, in denen die Kulturregionen einzeln dargestellt sind, hat gezeigt, dass die Mehrzahl der Objektgruppen nach einem typographischen Gruppierungsprinzip geordnet ist. D.h., die Objekte sind aufgrund ihrer äußerlichen Merkmale, wie Material, Typologie und Form gemeinsam in einer Vitrine ausgestellt, und nicht aufgrund inhaltlicher Beziehungen, wie Befund- bzw. erschlossener Funktionszusammenhang. So finden sich in allen Ausstellungssektionen, die jeweils eine Kulturregion darstellen, Vitrinen ausschließlich mit Keramikgefäßen, Steingefäßen, Plastiken, Elfenbein, Texttafeln usw. Die Analyse des Ausstellungsabschnitts, und zwar der Räume (4)–(6), die für die Präsentation eines Teiles der mesopotamischen Altertümer genutzt wird, kann verdeutlichen, wie die Verwendung dieses Gruppierungsprinzips in den Vitrinen erfolgt.

Eine Besichtigung der Schausammlung in diesem Ausstellungsabschnitt in einer groben zeitlichen Reihenfolge muss im Raum (4) beginnen und über den Raum (5) zum letzten Raum (6) führen. Aufgrund des gesamten Ausstellungsgrundrisses ist ein solcher Weg aber nicht festgelegt, die Besichtigung der Schausammlung in diesem Teil könnte auch umgekehrt geschehen. Dieser Zustand steht allerdings im Einklang mit der

Anordnung der Objekte in diesem Abschnitt, in dem keine Bedeutung auf die Konstruktion von *Storylines* oder die Synthetisierung von geschichtlichen oder kulturgeschichtlichen Themen gelegt wird. Stattdessen erklärt sich die Gruppierung der Objekte in den Vitrinen durch das typographische Gruppierungsprinzip, wie es im Folgenden aufgezeigt wird.

Beginnt man mit der Besichtigung dieses Abschnittes für Südmesopotamien im Raum (4), so begegnet man hier zuerst den Funden aus dem 4., 3. und 2. Jt. v. Chr. aus dem Süden des Zweistromlandes, dem alten Sumer. Hier gibt es insgesamt vier Vitrinen zu besichtigen.⁴⁰² In der Vitrine mit dem Titel „*Keramik*“ sind die meisten Exponate Keramikgefäße von drei Fundstellen, die kulturell zu jener Zeit verbunden waren: Uruk, Habuba Kabira und Fara. Die meisten Exponate stammen vom Ende des 4. Jts. v. Chr., aber auch aus anderen Zeiträumen aus der 2. Hälfte des 3. Jts. v. Chr., der 1. Hälfte des 3. Jts. v. Chr. und der 1. Hälfte des 2. Jts. v. Chr. Nach demselben typographischen Prinzip erklärt sich die Zusammenstellung der Objekte in der Vitrine mit dem Titel „*Schmuck und Dekoreinlagen aus Uruk*“ in diesem Raum. Sie präsentiert ausschließlich Schmuck und Dekoreinlagen aus Uruk vom Ende des 4./Anfang des 3. Jts. v. Chr. Auch in der Vitrine „*Plastiken*“ befinden sich ausschließlich Objekte aus der Kategorie Plastik, die entweder aus Uruk oder von unbekanntem Fundorten stammen und in das 3. und 2. Jt. v. Chr. datiert sind.

Im nächsten Raum (5) stammen die meisten Kleinfunde in den Vitrinen ebenfalls aus Uruk und Fara in Südmesopotamien, und zwar aus dem 4., 3. und 2. Jt. v. Chr.; andere Objekte wurden in Habuba Kabira am mittleren Euphrat gefunden. Die Funde hier stehen somit in einem zeitlichen und geographischen Zusammenhang zu den Funden im vorherigen Raum (4). Durch die Gruppierung der Funde in den Vitrinen in den beiden Räumen wird nicht versucht, eine geschichtliche Erzählung über diese Kulturregion darzubieten oder kulturgeschichtliche Themen zu behandeln. Vielmehr wird versucht, durch das typographische Gruppierungsprinzip eine Gliederung der Funde nach ihrer Materialität und Kunstgattung zu schaffen und somit sie als einen Ausdruck der künstlerischen Entwicklung der südmesopotamischen Kulturregion vom 4. bis zum 2. Jt. v. Chr. anzuzeigen. Somit scheinen die Vitrinen in diesem Raum als eine Ergänzung zu den in Raum (4) befindlichen Objekten zu sein. Dementsprechend ist in einer Vitrine mit dem Titel „*Steingefäße*“ eine Gruppe von Steingefäßen von zwei Fundstellen in Südmesopotamien (Fara und Uruk) und von weiteren unbekanntem Fundorten zu sehen. Der zeitliche Raum, dem diese Exponate entstammen, ist ebenfalls ziemlich groß; wie aus der begleitenden Beschriftung zu erkennen ist, stammen die Objekte aus dem 4. und 3. Jt. v. Chr., aus der 2. Hälfte des 3. Jts., vom Ende des 4. Jts., aus dem 5. Jt., der Mitte des 3. Jt. und vom Anfang des 3. Jts. v. Chr. Als verbindendes Element fungiert hierbei ihr Material. Betrachtet man diese Vitrine im Zusammenhang mit der Vitrine „*Keramik*“ im vorherigen Raum (4), die

⁴⁰² Eine Vitrine stand zur Zeit der Untersuchung leer.

typologisch ähnliche Materialien, aber andere Objekte enthält, so wird deutlich, wie klare Zusammenhänge zwischen bestimmten Stein- und Keramikobjekten verschleiert sind.

In diesem Raum befindet sich auch die Vitrine „*Baustoffe, Baukeramik*“. Sie beinhaltet Bauschmuck in Einzelementen aus Babylon und Uruk vom 3. bis 1. Jt. v. Chr. Die Exponate umfassen: Tonknauf, Riemchen mit Rillen auf Stirnfläche, Formsteine oder Einlagestücke aus gebranntem Ton, Steinstitute, Glasurziegelfragment, Formziegel und Beispiele verschiedener Ziegel. In einer anderen Vitrine im selben Raum befinden sich weiter zwei Formziegel aus der Fassade des Inanna-Tempels aus Uruk aus dem Ende des 15. Jhs. v. Chr.

Die Rekonstruktion eines Raumes mit Hausrat von Habuba Kabira-Süd in der Mitte des Raumes soll nach der begleitenden Schrifttafel „*einen Eindruck von der Lehmarchitektur und den verwendeten Gerätschaften und Gefäßen geben, die für die Nahrungsaufbewahrung und -zubereitung genutzt wurden*“. Damit steht diese Rekonstruktion als ein einziges Beispiel für das rekonstruierende Prinzip in diesem Ausstellungsabschnitt. Zusätzlich zu den Kleinfunden in den Vitrinen befinden sich in diesem Raum die Rekonstruktion eines Teiles der Fassade des Inanna-Tempels aus Uruk, etwa 1413 v. Chr., und die Rekonstruktion einer Stiftmosaikfassade. Diese Rekonstruktionen und andere weiteren architektonischen Rekonstruktionen in der Ausstellung erfolgen nach einem anderen Ausstellungsmodus als das typographische. Darauf wird später in dieser Analyse eingegangen.

Von Raum (5) gelangt man zum Raum (6), dessen Inhalt aus babylonischen Altertümern besteht. Hier gibt es zusätzlich zu Vitrinen mit Kleinfunden zwei Rekonstruktionen der Bauphase des Ischtar-Tores, ein Modell des Murduk-Tempels in Babylon und eine Kopie der Stele Hamurabi. Eine freistehende Vitrine in der Mitte des Raumes zeigt eine Gruppe von Kudurri (Grenzsteine), zu denen keine schriftliche Erklärung vorliegt. Die restlichen Kleinfunde befinden sich in den Wandvitrinen und sind wie folgt gegliedert: Eine Vitrine mit dem Titel „*Baurkunden*“ zeigt, wie es den begleitenden Texten zu entnehmen ist, „*Beispiele für die Formenvielfalt von Bauinschriften und ihren Trägermaterialien*“ an. Die Funde umfassen daher Beispiele aus sehr unterschiedlichen Zeiträumen. Zu sehen gibt es hier u. a. eine sumerische Bauinschrift (ca. 2112–2095 v. Chr.), einen Türnagelstein mit Inschrift des König En-METE-na von Lagasch (ca. 2340 v. Chr.), einen Steinring eines Brunnenrandes mit einer Inschrift des Königs Schu-Sin von Ur (ca. 2030 v. Chr.), eine Gründungsfigur des Königs Kudur-Mabug von Larsa aus ca. 1770 v. Chr., aber auch neubabylonische Bauinschriften wie eine Bauurkunde des neubabylonischen Königs Nebukadnezar II. aus dem Jahr 620 v. Chr. Das typographische Gruppierungsprinzip gilt auch für die Vitrine „*Gefäße*“. Die Vitrine enthält Gefäße, die v. a. aus Babylon, jedoch aus verschiedenen Perioden stammen. In der Vitrine sind u. a. folgende Objekte zu sehen: Kosmetikfläschchen aus dem 1./2. Jh. n. Chr., Becher und Henkelgefäße aus dem 14./13. Jh. v. Chr., Miniaturgefäße aus dem 1. Jt. v. Chr., farbige Gefäße,

wahrscheinlich aus dem 2. Jh. n. Chr., eine Flasche vom Ende des 2. Jts. v. Chr. Auch hier haben die äußeren Merkmale der Exponate Vorrang vor der zeitlichen Herkunft. Die Gruppierung der Objekte in der nächsten Vitrine, „*Babylonische Kleinplastik aus dem späten 3. bis 1. Jt. v. Chr.*“, unterscheidet sich im Prinzip nicht von jener der zuvor besprochenen. Die Exponate in der Vitrine sind ausschließlich der Kategorie „*Kleinplastik*“ zugehörig und dies ist, neben ihrer babylonischen Herkunft, ihr gemeinsames Merkmal. Zwei Statuetten stammen aus dem 2. Jh. v. bzw. n. Chr, auch sind in derselben Vitrine unter anderen ein weibliches Idol aus dem Ende des 3. Jt. v. Chr., Frauenfiguren aus dem 6. Jh. v. Chr., ein Terrakottarelieff einer Frau mit Kind aus dem 19./17. Jh. v. Chr. und Knochenfiguren aus dem 2./3. Jh. n. Chr. zusammen ausgestellt. Das typographische Gruppierungsprinzip steckt auch offensichtlich hinter dem Zusammenfügen von Exponaten aus einem großen Zeitraum unter der Rubrik „*babylonische Kostbarkeiten*“ in einer Vitrine; zu sehen gibt es hier z.B. ein Spielbrett und einen Würfel aus der 1. Hälfte des 1. Jts. v. Chr., eine Steinscheibe mit figürlichen Eingravierungen von Ende der 1. Hälfte des 2. Jts. v. Chr. aus Babylon, einen Siegelzylinder mit einer Darstellung des Wettergottes Adad aus dem 9. Jh. v. Chr. aus Babylon und Gefäße aus verschiedenen Materialien aus Babylon aus dem 12./11. Jh. v. Chr. bis zum 1./2. Jh. n. Chr. Dennoch, nirgends in einer anderen Vitrine als in jener mit dem Titel „*babylonisches Schrifttum*“ wird die historische Bedeutung eines Objekts zugunsten einer typographischen Gliederung ausgeblendet; so werden in derselben Vitrine und unter der Rubrik „*babylonisches Schrifttum*“ z. B. einige Beispiele der historisch bedeutenden Briefe von Tell el-Amarna aus dem 14. Jh. v. Chr. zusammen mit einem Vertrag über einen Grundstücksverkauf aus der Zeit des Antiochos III., (101. Jahr Seleukidenära), mit einem Felderplan aus der Ur III-Zeit (2112–2004 v. Chr.) und mit Rechtsurkunden aus Sippar (1812–1793 v. Chr.) zur Schau gestellt.⁴⁰³ Das Zusammenstellen dieser sehr unterschiedlichen historischen Kontexten entstammenden Objekte betont nur einen ihrer Aspekte, nämlich jenen als Beispiele des Schrifttums der Babylonier, und blendet die historische Bedeutung der einzelnen Exponate aus.

Die Verwendung des typographischen Gruppierungsprinzips lässt sich weiterhin in den anderen Ausstellungsabschnitten bemerken, die, wie schon erwähnt wurde, nach den Kulturregionen des Alten Orients gegliedert sind. Einige Beispiele aus dem Ausstellungsabschnitt, in dem die assyrischen Objekte präsentiert sind, nämlich die Räume (10)–(12), lassen den Schluss zu, dass auch in diesem Teil der Ausstellung nicht versucht wird, historische Erzählungen über die Assyrer anhand ihrer materiellen Hinterlassenschaften darzustellen; auch hier wird Ausstellen dieser materiellen Kultur

⁴⁰³ Vgl. zum Beispiel die Präsentation einiger Beispiele der Briefe von Tell el-Amarna im Kontext der Ausstellung altorientalischer Altertümer im British Museum (dazu s. Kap. 7. s. 217). Dort wird eine Gruppe der sogenannten Amarna-Briefe im Kontext der Darstellung der politischen Verhältnisse zwischen Ägypten und der Levante zu jener Zeit verwandt.

nach Kunstgattungen und Materialität gegliedert. Hier findet man z.B. im Raum (12) eine Vitrine mit dem Titel „*Glas, Glasur, Quarzkeramik (Fritte) aus Assur*“. Der Inhalt dieser Vitrine besteht aus Objekten, für deren Herstellung Glas, Glasur oder Quarzkeramik verwendet wurde, wie ein Relief, Gefäße, eine Kette usw., aber auch drei Keilschrifttexte mit Bezug zum Werkstoff Glas. Der Zeitraum, aus dem die Objekte stammen, ist ebenfalls unterschiedlich: 8./7. Jh. v. Chr., 14./13. Jh. v. Chr., 13. Jh. v. Chr., 13./12. Jh. v. Chr., Anfang des 1. Jts. v. Chr., 8./7. Jh. v. Chr., Ende des 3. Jts. v. Chr. sowie Ende des 2. Jts. v. Chr. Auch im Raum (12) gibt es die Vitrine „*Elfenbeinarbeiten*“; sie enthält Objekte wie z.B. Möbelteile, Kleinplastik und Einlageteile, Zylinderteile, Nadeln und Bestandteile von Frieseinlagen. Die meisten entstammen dem 8. und 7. Jh. v. Chr., dennoch sind daneben Objekte aus dem 14. Jh. zu sehen. In der Vitrine „*Kleinplastik und Reliefkunst aus Assur*“ in Raum (12) sind Keramikgefäße in Tiergestalt, Menschendarstellungen aus Keramik bzw. Ton, Götterstatuetten aus Bronze, Tierplastiken, eine gravierte Tridacna-Muschel, Teile von Götterbildern, Lapislazulilocken, ein Gefäßfragment aus Marmor, ein Gefäßfragment aus Kalkstein und eine Auswahl von Keilschrifturkunden aus einem Privatarchiv zu sehen. Der Zeitraum dieser Objekte ist gleichfalls unterschiedlich: 8. Jh. v. Chr., 8./7. Jh. v. Chr., 9./8. Jh. v. Chr., 18./17. Jh. v. Chr., 7. Jh. v. Chr.

Im Hinblick auf eine potenzielle Darstellung von geschichtlichen bzw. kulturgeschichtlichen Inhalte durch die Verwendung dieses typographischen Gruppierungsprinzips lässt sich im Allgemeinen kritisieren, dass vordergründig konkrete, objektbezogene Tatsachen darzustellen versucht wird. Das Objekt für sich steht im Mittelpunkt des Interesses. Dadurch wird die Entwicklung eines Objektstypus nachgewiesen und die Geschichte eines Fortschritts geschrieben. Das Medium ist selbst zur Botschaft geworden. Auf diese Weise wird die Geschichte zu einer Geschichte des materiellen Fortschritts stilisiert. Die Objekte sind als „*Artefakte*“ interpretiert, d. h. als physische Konstruktionen, hergestellt durch die Anwendung von Technologien am Rohstoff. Sie werden damit nicht als Aussagen oder Botschaften präsentiert, die mit sozialen Unterschieden verknüpft sind oder als eine physische Verkörperung ideologischer Aussagen und Gefühle, die in den BetrachterInnen induziert werden. Es werden damit vielmehr Produktionsmerkmale im Gegensatz zu gesellschaftlichen Umständen oder historische Ereignisse dargestellt. Wenn ein Keramikgefäß oder Rollsiegel nicht seinem ursprünglichen Zusammenhang zugeordnet wird, wird das Objekt nicht verwendet, um Themen darzustellen, sondern als bloßer Gegenstand, respektive mehr oder weniger als Artefakt, präsentiert. Die Interpretation der Objekte beschränkt sich damit auf ihre äußerlichen Merkmale. Ihre geschichtlichen oder kulturgeschichtlichen Bedeutungen werden ausgeblendet. Die Objekte werden in eine Beziehung zu morphologisch oder funktional ähnlichen, aber nicht historisch-genetisch verwandten Objekten eingebunden. Statt Vitrinen mit Titeln oder Themen wie Kult, Tod, Mythologie, Krieg, Ernährung, Landwirtschaft, Bekleidung, Wohnen usw., die für ein kulturhistorisches Museum kennzeichnend sind,

findet man in der untersuchten Ausstellung hauptsächlich Schaukästen mit Themen wie Keramik, Plastik, Elfenbein, Gefäße etc., die eher an ein Kunstgewebemuseum erinnern. Betrachtet man diese Kategorisierungen, so sind sie offensichtlich nicht kulturgeschichtlich orientiert, sondern kunst-geschichtlich und finden Strukturparallelen in der Fachliteratur.⁴⁰⁴ Aufgrund des herrschenden typographischen Gruppierungsprinzip nährt sich die Ausstellung einer „*formalistischen*“ Darstellungsweise an, in der konkrete objektbezogene Tatsachen durch die Einordnung in eine stilistische oder technologische Abfolge ähnlicher Objekte dargestellt wird.

Es ist ersichtlich, dass nur selten der Versuch unternommen wird, durch die Gruppierung der Exponate bestimmte Themen, beispielsweise kulturhistorischer Art, zu generieren. Das einzige Beispiel in der Ausstellung befindet sich in Raum (12): die Vitrine mit dem Titel „*Magie und Kultfunde aus Assur*“. Die Objekte in diesem Schaukasten unterscheiden sich äußerlich sehr. Es handelt sich um Tonreliefs für magische Beschwörungen aus dem 8./7. Jh. v. Chr., ein Spielbrett aus Keramik aus dem 7. Jh. v. Chr., Gewand- und Körperschmuck aus Bronze, Gold, Silber und Halbedelsteinen aus der 2. Hälfte des 2. bzw. Anfang des 1. Jhs v. Chr., Tonstatuetten von Fabelwesen und Dämonen aus dem 8./7. Jh. v. Chr., einer Bronzeglocke mit der Darstellung von Fabelwesen und Dämonen sowie Amulette ebenfalls aus dem 8./7. Jh. v. Chr. usw.

Ein kontextuelles Gruppierungsprinzip, durch das ein Befund- bzw. erschlossener Funktionszusammenhang erklärt und die Ausstellung als Ganzes (*en bloc*) präsentiert wird, wobei die Objekte in einer *Pars-pro-toto-Beziehung* zueinanderstehen, ist lediglich bei zwei Vitrinen zu finden. Die erste Vitrine trägt den Titel „*Hortfunde und Gründungsbeigaben aus Assur*“ und befindet sich in Raum 10. Jede Objektgruppe in dieser Vitrine, die in drei Bereiche unterteilt ist, wurde als ein kohärentes Ganzes dem ursprünglichen Kontext entnommen. So befindet sich im oberen Bereich der Vitrine eine Gruppe von Gegenständen, die einen Hortfund aus dem 13. Jh. darstellen und aus Steinperlen, Edelsteinkette, Goldanhängern, Rollsiegeln und beschrifteten Bronzekreuzen besteht. Im unteren Bereich der Vitrine (rechts) ist eine Gruppe von kleinen Gegenständen zu finden. Sie sind „*Gründungsbeigaben unter der Südecke der Zikkurat*“ aus der Mitte des 2. Jts. v. Chr. und bestehen aus Muscheln, Perlen aus Quarzkeramik, Glasstäben und figürlichen Perlen. In Raum (11) ist ein weiteres Beispiel für das kontextuelle Prinzip zu finden. Eine freistehende Vitrine in der Mitte des Raumes beinhaltet Objekte aus verschiedenen Materialien und Größen (Rollsiegel, Schmuckstücke aus Gold und Halbedelsteinen, Elfenbeinobjekte, Gefäße aus Alabaster

⁴⁰⁴ Z. B. Die Kapitel-Aufteilung von Orthmanns (Der Alte Orient): vgl. ORTHMANN 1975. Bei diesen Klassifikationen „*wird ein Kunstverständnis genutzt, das ‚Kunsthandwerk‘ mit einbezieht und auf Arbeiten von Riegel/ Wölfflin aus dem späteren des 19. Jhs. rekurriert*“. (Persönliche Kommunikation mit Reinhard Bernbeck am 20. Oktober 2010).

und Keramik), die dennoch zusammen Grabbeigaben einer mittelassyrischen Familiengruft bilden, wie aus der begleitenden Beschriftung zu erschließen ist.

Ein rekonstruierendes Gruppierungsprinzip konnte nur bei der Präsentation von Architektur festgestellt werden. Den architektonischen Rekonstruktionen, die – wie bereits gezeigt wurde – die Ausstellungskonzeption und deren museale Umgebung kennzeichnen, liegt dieses Prinzip zugrunde. Architektonische Fundstücke sind in der Regel nicht als einzelne Exponate präsentiert, sondern werden durch moderne Ergänzungen zur Wiederherstellung ganzer Bauten oder Bauteile eingesetzt. Die deutlichen Beispiele dieses Gruppierungsprinzip sind: die Rekonstruktion des Ischtartors in Raum (9) und die mit ihr verbundene rekonstruierte Prozessionsstraße in Raum (8), die Rekonstruktion eines assyrischen Palastinnenraums im Raum (11) und das rekonstruierte innere Burgtor von Sam'al in Raum (2). Bei allen diesen Rekonstruktionen ist zu bemerken, dass die Einzelteile teilweise keine Originale sind, sondern lediglich ikonische Abbilder derselben. Grundlage für die archäologisch nicht nachgewiesenen Bestandteile sind analogische Vergleiche. So hat man sich z. B. bei der Rekonstruktion der Prozessionsstraße in Raum (8) unter anderem an Darstellungen assyrischer Palastreliefs, die Bauwerke Babyloniens wiedergeben, orientiert, um die Mauerhöhe festzulegen.⁴⁰⁵ Bei der Rekonstruktion eines assyrischen Palastraumes in Raum (11) wurde in Anlehnung an originale Putzbruchstücke aus dem Palast Tukulti-Ninurtas I. die Wandfarbe und die Schmuckfriese des rekonstruierten Raumes bestimmt. Die Deckenkonstruktion stützt sich auf Beschreibungen assyrischer Quellen.⁴⁰⁶ Eine Texttafel im Raum darauf hin: *„Die hier errichtete Rekonstruktion entspricht weitestgehend einem assyrischen Originalraum, wenn auch die Teile aus verschiedenen Zeiten und Orten stammen.“* Eine Rekonstruktion anhand verschiedener, nur zu diesem Zweck zusammengestellter Einzelheiten soll dem Original ähnlich sein.⁴⁰⁷ Die Rekonstruktion des inneren Burgtors von Sam'al in Raum (2) ist ein weiteres Beispiel. Sie besteht teilweise aus authentischen Fundstücken, teilweise aus Kopien. Die an den rekonstruierten Mauern des inneren Burgtores angebrachten Orthostaten wurden nicht in ihrem ursprünglichen Zusammenhang eingemauert. Sie stammen vielmehr aus verschiedenen Gebäuden und sind nicht gleichzeitig entstanden.⁴⁰⁸ Bei der Zusammenfügung der Objekte in dieser Rekonstruktion ist mehr auf die ursprüngliche Funktion der Objekte als architektonische Elemente eingegangen worden.

Alle hier besprochenen Rekonstruktionen, weisen ein besonderes Merkmale der Geschichtsdarstellung in dieser Ausstellung auf. Es lässt sich bemerken, dass man sich z. B. mit der Rekonstruktion *„eines“* aber nicht eines *„bestimmten“* assyrischen

⁴⁰⁵ Die Straße entspricht in der Maße nicht dem Original; vgl. JAKOB-ROST et al. 1987: 114.

⁴⁰⁶ Ebd. 144.

⁴⁰⁷ JAKOB-ROST 1980: 221.

⁴⁰⁸ JAKOB-ROST et al. 1987: 42–46.

Palastraumes ahistorisches, normatives Denken vorliegt. Denn nach dieser Ansicht waren assyrische Palasträume im 9. und 7. Jh. gleich und historische Spezifität wird damit verneint. Anhand des Beispiels der Rekonstruktion eines assyrischen Palastraumes, sowie anhand der Betrachtung anderer Rekonstruktionen, wie die Rekonstruktion des inneren Burgtors von Sam'al, der aus Teile zusammengesetzt wurde, die in der Wirklichkeit nicht den Eingang bildeten, zeigen deutlich, dass die Zusammenstückelung als „*ein legitimes historisches Verfahren suggeriert*“.⁴⁰⁹

Die Aufstellung der Großmonumente wie Statuen, Reliefs, Wandplatten, Säulen und Säulebasen, die nicht Bestandteil architektonischer Rekonstruktionen sind, sind in der Ausstellung nicht isoliert in bestimmten Räumen oder in einem getrennten Ausstellungsbereich aufgestellt, sondern entsprechend der Grundkonzeption der Ausstellung in den jeweiligen Ausstellungsräumen der repräsentierten Kulturregion in die restliche Schausammlung integriert.⁴¹⁰ Dieser Zusammenschluss der großen Monumente mit den anderen Exponaten lässt den Wunsch erkennen, die monumentalen Kunstwerke in Zusammenhang mit Kleinkunst und in ihrem kulturgeschichtlichen Zusammenhang zu präsentieren. Für ihre Aufstellung wird eine kontextuelle Anordnung angestrebt. Auf diese Art und Weise kann die Aufstellung der Stelenreihen links und rechts des Durchgangsraums (14) zwischen der Prozessionsstraße und dem Ishtar-Tor begründet werden.⁴¹¹ Diese Stelen wurden bei den Ausgrabungen in Assur an einem Platz zusammen mit zahlreichen gleichartigen Monumenten entdeckt.⁴¹² In diesem Raum werden sie wieder gemeinsam und in zwei Reihen aufgestellt, wie es dem Fundkontext entsprach – wie die begleitende Texttafel an der Wand erkennen lässt. An der linken Wand des Raumes befinden sich demnach die sogenannten „*Beamtenstelen*“, während gegenüber, beiderseits der Treppe zum Islamischen Museum, einige Königsstelen Aufstellung gefunden haben. Damit erklärt sich der Zusammenhang bei der Aufstellung der Stelen hauptsächlich nicht aus ihren eigenen Merkmalen, sondern aus ihrem Fundzusammenhang.

Besondere Erwähnung verdient die Aufstellung der Großmonumente in Raum (3), der einen Durchgang bildet zwischen vier verschiedenen Räumen, in denen unterschiedliche Kulturräume repräsentiert sind (2: Nordsyrien und Anatolien, 8: babylonische Prozessionsstraße, 4: Sumer, 10 a und 10: Assyrien). Dieser Durchgangsraum symbolisiert – selbst wenn es nicht intendiert oder explizit ist – durch die hier aufgestellten Monumente die kulturelle und geschichtliche Verbindung dieser vier altorientalischen Kulturregionen. So befindet sich an der linken Seite des Durchgangs eine Basaltstele des assyrischen Königs Sargon II. (721–705 v. Chr.), die

⁴⁰⁹ Persönliche Kommunikation mit Reinhard Bernbeck (20. Oktober 2010).

⁴¹⁰ Wie später in dieser Studie dargestellt werden wird, ist dies ein Hauptunterschied zur Präsentation der altvorderasiatischen Altertümer im British Museum, in dem die meisten Großmonumente isoliert von kleineren Gegenständen und auf anderen Etagen des Museums ausgestellt sind.

⁴¹¹ Vgl. Abb. 4.2.

⁴¹² JAKOB-ROST et al. 1987: 175–176.

nach dem Museumsführer auf der Insel Zypern gefunden wurde. Sargon II. ließ sie als Zeichen seiner Macht dort aufstellen und dokumentierte auf diese Weise die zeitweilige Ausdehnung des assyrischen Reiches bis nach Zypern.⁴¹³ An der rechten Wand gegenüber ist der Gipsabguss eines Reliefs des assyrischen Königs Asarhaddon (680–669 v. Chr.), der das Relief an der Mündung des Flusses Nahr el-Kelb in das Mittelmeer, nördlich von Beirut, in den Fels meißeln ließ, angebracht. An dieser Stelle ließen sich mehrere assyrische und babylonische Könige durch Inschriften und bildliche Darstellungen verewigen und schufen so Zeichen ihrer Machtsphäre, die sich bis zu den Küsten des Mittelmeers ausdehnte.⁴¹⁴ An einer etwas näheren Position zu Raum (2) mit der Rekonstruktion des inneren Burgtores von Sam'al befindet sich die große Basaltstele mit der Darstellung des assyrischen Königs Asarhaddon, die bei den Ausgrabungen in Sam'al im inneren Burgtor gefunden wurde. Die Stele steht heute im Museum genau wie am Fundort innerhalb des Torraumes, auch wenn sie im Original in einem anderen Tor der Burg gefunden wurde.⁴¹⁵ Von einem anderen archäologischen Fundort stammen die beiden Sphingen von Boğazköy/Hattuscha aus dem 14./13. Jh. v. Chr., die dennoch zu dieser Gruppe von Monumenten gehören und zusammen in dem Durchgangsraum aufgestellt sind. Am zweiten Durchgang der Rekonstruktion des inneren Burgtores von Sam'al stehend „sollen sie den kurzen Überblick über hethitische Kultur beenden“.⁴¹⁶ Die Betrachtung der Aufstellung dieser Gruppe von Monumenten in diesem „Durchgangsraum“ zeigt, wie vergangene Sachverhalte allein durch die Aufstellung und Anordnung der Exponate symbolisch rekonstruiert werden können. In der Ausstellung wird nicht explizit durch Texttafeln oder Objektschilder auf das Ziel der Aufstellung der Objekte zusammen in diesem Raum hingewiesen. Man könnte dennoch davon ausgehen, dass hinter dem gemeinsamen Aufstellen der Monumente ein kontextuelles Prinzip, das sich aus der geschichtlichen Bedeutung und den jeweiligen Fundorten, aber nicht aus den eigenen Merkmalen oder äußerlichen Erscheinungsbildern der Monumente sich erklären lässt, steht.

5.4. Zur Ausstellungsbeschriftung

In der Ausstellung wird je nach Funktion zwischen drei Arten von begleitenden schriftlichen Materialien unterschieden. Es gibt die Objektbeschilderung, die einführenden Beschriftungen von Objektgruppen in den Vitrinen und schließlich die Texttafeln an den Wänden.

In Bezug auf den Einsatz von Objektbeschilderungen kann festgestellt werden, dass die meisten Exponate grundsätzlich damit versehen sind. Diese Beschriftungselemente beziehen sich auf Einzelobjekte und enthalten Aussagen, die eine erste Einordnung des

⁴¹³ Ebd. 120–122.

⁴¹⁴ Ebd. 1987: 122–123.

⁴¹⁵ CRÜSEMANN et. al 2000: 56.

⁴¹⁶ JAKOB-ROST et al. 1987: 64.

Exponates erlauben. Für manche Vitrinen bzw. Objekte lag dennoch zur Zeit der Untersuchung keine Objektbeschriftung vor.⁴¹⁷ Die Konzeption der Information auf diesen Schildern erfolgte relativ einheitlich. Die Informationen beschränken sich grundsätzlich auf die Benennung, Datierung, Material, Fundort und die Inventarnummer des Objekts. Der Inhalt ist demzufolge immer eine Liste von Fakten. Dies gilt vor allem für die in den Vitrinen ausgestellten kleinen Gegenständen, wie die folgenden Beispiele erkennen lassen:

Rhyton in Stiefelform

gebrannter Ton, Glättmuster

Iranisch Azerbaidjan

1. Hälfte 1. Jahrtausend v. Chr.

Schale in Form einer Schnecke

Alabaster

Fara

Anfang 3. Jahrtausend v. Chr.

Gefäßfragmente mit sog. Hüttenmotiv

Chlorit

Uruk

Mitte 3. Jahrtausend v. Chr.

Abweichend von dieser Standardbeschreibung sind manche Exponate aufgrund bestimmter Eigenschaften hervorgehoben und mit relativ längeren Beschriftungen versehen. Dennoch handelt es sich selbst bei solchen längeren Objektbeschriftungen meistens um eine detaillierte Beschreibung äußerlicher Merkmale des Objekts, wie Form, Farbe, Abmessungen, Gewicht, Herstellungstechnik, ikonographische Details, Angaben zu Fundort, Übersetzung der Schrift bei schrifttragenden Objekten usw., wie anhand der folgenden Beispiele illustriert werden kann:

Statue eines Herrschers

Assur

Diorit

⁴¹⁷ Manche Vitrinen in Raum 11, der einen assyrischen Palastrum abbildet, haben keine Objektschilder.

Um 2300 v. Chr.

Das Standbild zeigt einen bärtigen Mann, der mit einem langen, glatten Gewand, das in der Taille durch einen Gürtel zusammengehalten wird, bekleidet ist. Besonders die Gestaltung der Rücken- und Armpartie läßt eine vorzügliche Bearbeitung des harten Steines erkennen. Die Statue kam im Jahre 1905 bei den deutschen Ausgrabungen in Assur zutage. Ein 1982 von irakischen Ausgräbern im Bereich des Assur-Tempels gefundener Kopf konnte als zugehörig zu der Statue erkannt werden. Der Kopf zeigt einen Mann mit schmalen Gesicht und in Locken gelegtem Backenbart, sein Haar ist am Hinterkopf in kunstvoll geflochtenen Strähnen mit Hilfe von Bändern zu einem Knoten aufgesteckt worden. Die vollständige Statue läßt sich durch Kleidung, Frisur und plastische Ausarbeitung gut mit Werken der Zeit des Manishtusu von Akkad vergleichen. Man könnte sie als Abbild eines altakkadischen Herrschers von Assur deuten.

Nur bei wenigen Ausnahmen gehen die langen Objektbeschriftungen über die genaue Beschreibung eines Objekts hinaus, wobei sich der Inhalt des Textes auf inhaltliche, historische oder kulturgeschichtliche Aussagen des Objekts konzentriert, wie die beiden folgenden Beispiele zeigen:

Palastreliefs

Ninive

Alabaster

704–689 v. Chr.

Die Darstellung aus dem Südwest-Palast des assyrischen Königs Sanherib (704–689 v. Chr.) zeigt bewaffnete Soldaten, die nach links schreiten. Das assyrische Heer, das straff organisiert und äußerst schlagkräftig war, setzte sich aus vier verschiedenen Einheiten zusammen: Streitwagenverband, Reiterei, Fußsoldaten und Pioniere. Seit dem 8. Jh. v. Chr.

wurden auch Soldaten nichtassyrischer Herkunft rekrutiert, um das Berufsheer zu verstärken. Die gebogene Spitze, die die beiden rechten Helme ziert, weist diese Soldaten als Söldner aus.

Dieser Text zeigt auf eine gelungene Art und Weise geschichtliche oder kulturgeschichtliche Informationen auf, in diesem Fall Informationen über das Thema „Armee und Krieg im assyrischen Reich“. Auch in dem folgenden Objektschild eines Reliefs wird deutlich, wie quellengeschichtliche Aspekte des Exponates hervorgehoben werden.

Palastrelief

Ninive

Alabaster

Um 650 v. Chr.

Die kleinformatige Darstellung, die vielleicht eine Szene aus dem Feldzug Assurbanipals (668–627 v. Chr.) gegen die elamische Stadt Hamanu wiedergibt, zeigt einen assyrischen Streitwagen mit Wagenlenker und Bogenschützen, die von Schildträgern gegen feindliche Angriffe gedeckt werden.

Hintergrund- oder Kontextinformationen, die nicht objektzentriert und damit eher interpretativ sein können, sind eher nicht auf den Objektschildern, sondern in den einführenden Texten zu den Objektgruppen in den Vitrinen zu finden. Sie sind bei fast allen Objektgruppen in den Vitrinen zu finden, was auf deren Bedeutung bei der Vermittlung von Inhalten gegenüber dem einzelnen Objekt schließen lässt. Die sorgfältige Prüfung dieser Texte kann erklären, in welchem Zusammenhang oder vor welchem Hintergrund die gemeinsam ausgestellten Objekte in einer Vitrine oder Ausstellungseinheit anzusehen sind, wie die Art der angegebenen Informationen die Darstellung von kulturellen und geschichtlichen Inhalten unterstützt und ob sie auf eine andere Art von Informationen beschränkt sind.

Grundsätzlich haben die meisten Vitrinen solche Beschriftungen, die zu den Objektgruppen führen und Kontext- oder Hintergrundinformationen über die Objektgruppen liefern. Zu bemerken ist, dass sich der Inhalt dieser Texte an dem Gruppierungsprinzip, nach dem die einzelnen Objekte in der Vitrine zu einer Einheit aufgebaut sind, orientiert und mit ihm harmoniert. Ist eine Gruppe von Objekten aus der gleichen Zeit gemeinsam ausgestellt, mit dem Ziel, einen bestimmten Lebensbereich einer Epoche oder Region synthetisierend zu thematisieren, was

dennoch als äußert selten geschieht, so geht die Art der angegebenen Informationen im Text über die objektbezogenen Tatsachen, wie Material, Herstellungstechnik usw. hinaus und umfasst stattdessen Informationen über das dargestellte Thema. Die Beschriftung erklärt in diesem Fall nicht die Exponate, sondern die Exponate stehen im Gegenteil meistens als Beweis oder Illustration zu den im Text erwähnten Aussagen. Die darauf angebrachten Informationen geben Auskünfte über bestimmte geschichtliche oder kulturgeschichtliche Sachverhalte wie die folgenden Beispiele illustrieren:

Die Magie spielte im Leben der altorientalischen Menschen eine wichtige Rolle, da man sich überall von Göttern, Dämonen und Geistern umgeben glaubte. Unglück und Krankheit schrieb man vor allem dem Einfluß böser Geister oder Menschen zu. Priester vollzogen nach schriftlichen festgelegten Vorschriften Zaubehandlungen und Opfer, bei denen sie kleine Figuren und Amulette benutzten.

Anatolien zu Zeit der Hethiter

Gegen Anfang des 2. Jahrtausend v. Chr. wanderten in Anatolien die indoeuropäischen Hethiter ein. Es entstanden ein eigener Staat mit der Hauptstadt Hattuscha, bei dem heutigen Dorf Boghazkale/Boghazköy gelegen. Die Hethiter übernahmen viele Traditionen und Erzeugnisse der ansässigen Bevölkerung und schufen daraus eine eigenständigen Kultur und Kunst. Herausragende Leistungen vollbrachten sie bei der Ausführung von Felsreliefs (s. Raum 1 mit Reliefs vom Felsheiligtum Yazilikaya). In der Kleinkunst sind zahlreiche Zeugnisse vorzüglicher Metallbearbeitung erhalten. Schon im 2. Jahrtausend v. Chr. wurde von ihnen Eisen verwendet.

Weiter kann beobachtet werden, dass es sich bei der Art der angegebenen Informationen unter Verwendung eines typographischen Gruppierungsprinzips der Vitrinenobjekte fast ausschließlich um objektbezogene Informationen und nicht um interpretative Informationen handelt.

Im Vergleich zu Keramikgefäßen hatten Gefäße aus Stein im 4. und 3. Jahrtausend v. Chr. in Babylonien

nur eine untergeordnete Stellung. Die hier gezeigten Beispiele stammen aus dem kultisch-repräsentativen Bereich. Dafür sprechen die Formenvielfalt, die Weihinschriften und die verwendeten wertvollen Gesteinsmaterialien, die aus den benachbarten Gebirgsregionen importiert werden mußten. Neben ihrer Funktion zur Aufbewahrung von Kosmetika und kostbarer Essenzen dienten Steingefäße auch zur Durchführung kultischer Handlungen (Trankopfer). Bei der Herstellung von Steingefäßen wurden sog. Linsenbohrer, nach der Form des Bohrkopfes benannt, für einfache Ausbohrungen verwendet.

Keramik

Ende des 4. Jahrtausends v. Chr. trat in Mesopotamien erstmals die schnelldrehende Töpferscheibe auf, die eine Steigerung der Keramikproduktion erlaubte und durch die verbesserte Technologie zu einer Zunahme der Formenvielfalt führte. Als Dekorationselemente erschienen Ritz- und Kerbverzierungen sowie eingestochene Punktreihen, die oft an Vorbilder aus der Flechttechnik erinnern. Glätt- oder Polierverfahren veredelten die Gefäßoberflächen und erhöhten die Gebrauchseigenschaften der Gefäße. Zeitgleich entstanden auch die ersten Schriftdokumente, die in einfachen Zeichen Verwaltungsvorgänge überlieferten, in denen die Keramik und der Töpfer eine wichtige Rolle spielten.

Die Texttafeln an den Wänden einiger Räume geben allgemeine Informationen zu den in den Einzelbereichen der Ausstellung repräsentierten Kulturregionen. Sie können damit als einleitende Texte zu den im Raum präsentierten Sammlungen betrachtet werden. Der Einsatz von dieser Art schriftlicher Begleitmaterialien ist dennoch nicht gleichmäßig in allen Teilen der Ausstellung zu finden. Manche dieser Texttafeln sind mit Karten versehen. So enthält der Raum (2), in dem die Funde aus Nordsyrien und Anatolien präsentiert sind, eine solche Texttafel mit dem Titel „*Syrien im 3. und 2. Jt. v. Chr.*“. In Raum (1) bietet eine Texttafel einen Überblick zur hethitischen Geschichte. In Raum (5) mit Funden aus Uruk/Warka und Habuba Kabira (Uruk-Zeit)

gibt eine lange Texttafel mit einem Stadtplan von Uruk einen Überblick über die Stadt Uruk, ihre Geschichte und Entwicklung sowie die Uruk-Zeit. Der Raum (8) mit der Rekonstruktion der Prozessionsstraße enthält zwei solcher Texttafeln, die Informationen zum Stadtplan von Babylon und über die Prozessionsstraße von Babylon bieten. Auch der Raum (10) mit Funden aus Assur ist mit einer Texttafel versehen, die einen Blick in die Geschichte der Stadt erlaubt.

In der Ausstellung kommt den schriftlichen Begleitmaterialien als einem wichtigen Vermittlungselement von Inhalten der Ausstellung Bedeutung zu. Dass viele schriftliche Materialien zweisprachig sind, respektive Deutsch und Englisch, weist auf eine große Zielgruppe von BesucherInnen hin. Die Beschriftung muss als ein wesentliches Interpretationsmittel und als Informationsträger in der Ausstellung angesehen werden. Auch die Art der Anbringung der zugehörigen Objektbeschilderung in unmittelbarer Nähe der Objekte zeigt das Interesse der Ausstellungsverantwortlichen, eine Voraussetzung für das Verstehen der heute oft fremdartig erscheinenden Objekte zu schaffen.

Durch die Analyse der drei Arten von Ausstellungstexten (Objektbeschilderungen, Objektgruppenbeschriftungen und Texttafeln) kann festgestellt werden, dass deren Vermittlungsvermögen an geschichtlichen und kulturgeschichtlichen Inhalten gering ist. Vor allem die Objektbeschilderungen der einzelnen Objekte realisieren einen hohen Grad von Objektivität, indem sie auf interpretative Informationen, die über objektbezogene Fakten hinausgehen, verzichten. Die Objektgruppenbeschriftungen, die als Hintergrund- und Kontextinformation für die in einer Vitrine zusammen ausgestellten Objekte fungieren, orientieren sich inhaltlich hauptsächlich an dem Gruppierungsprinzip der Objekte, und so erscheint die Ausstellung insgesamt inkohärent. Wird beispielsweise die Objektgruppe aufgrund ihrer äußerlichen Merkmale zusammen ausgestellt, bezieht sich die Aussage des Textes exklusiv auf diese Merkmale. Ist jedoch das verbindende Element einer Objektgruppe inhaltlicher Art, so konzentriert sich der Text nicht auf die Objekte selbst, sondern auf die mit ihnen verbundenen Sachverhalte. Diese Sachverhalte sind teilweise geschichtlicher und kulturgeschichtlicher Art.

5.5. Zusammenfassung

Der Grundkonzeption der Ausstellung liegt eine Gliederung der Schausammlung nach Kulturregionen zugrunde. Aufgrund des Ausstellungsgrundrisses, der Mehrwegigkeit und der Verteilung der Schausammlung weist die Ausstellung keine chronologische Anordnung bzw. bestimmte verfolgbare Erzählungen auf. Die einzelnen dargestellten Kulturkreise stehen nicht in einer zeitlichen Abfolge. Eine chronologische Anordnung der Fundstücke innerhalb der jeweiligen repräsentierten Kulturregion ist zwar angestrebt, konnte jedoch nicht in allen Ausstellungsteilen realisiert werden, da die Verteilung der Vitrinen und der freistehenden Objekte teilweise das Fehlen einer

logischen, linearen, chronologischen Anordnung der Sammlung verursacht. Jegliche kausale Verknüpfung der verschiedenen Bereiche fehlt, ebenso das Aufzeigen von Zusammenhängen und Entwicklungen sowie historischen Erklärungsmustern. Dabei ist es für die Herstellung von kulturgeschichtlichen Zusammenhängen gerade wichtig, einen besonderen Schwerpunkt auf vielseitige Entwicklungen zu legen. Das Fehlen eines chronologischen Anordnungsprinzips und die damit verbundene Abwesenheit einer historischen Erzählung, durch die eine Entwicklung von früheren zu späteren Ereignissen gezeigt werden könnte, führt dazu, dass die dargestellten Kulturen starr und unveränderlich erscheinen, sozialer und historischer Wandel im Laufe der Zeit hingegen ausgeblendet wird. Solch eine statische Ausstellungskonzeption steht im Gegensatz zu den meisten archäologischen Museen, die dynamisch konzipiert sind und die Vergangenheit in einem linearen Prozess darstellen, indem sie den Ursachen von Ereignissen auf den Grund gehen und Folgen aufzeigen.

Der visuelle Rahmen der musealen Umgebung ist durch die Einbindung von architektonischen Rekonstruktionen in den Ausstellungsraum, die Präsentation architektonischer Reste als inszenierender Rahmen für die Exponate sowie die Verwendung von großen Wandbildern der Ruinen der Ausgrabungsstätte gekennzeichnet. Zu den Merkmalen des visuellen Rahmens der musealen Umgebung gehören auch die Schmucklosigkeit und die Bescheidenheit bei der Gestaltung der Ausstellungsräume. Die Ausstellungsgestaltung mittels Farbe, Bodenform, Vitrinen- und Beschriftungsdesign, Beleuchtung usw. schafft in ihrem Gesamtergebnis eine Raumatmosphäre, die eher einfach, schmucklos und arm als ästhetisch bereichernd wirkt.

Die Analyse der Anordnungs- bzw. Gruppierungsprinzipien der Exponate hat gezeigt, dass die Mehrzahl der Objektgruppen nach einem typographischen Gruppierungsprinzip angeordnet sind. D. h., die Objekte sind aufgrund ihrer äußerlichen Merkmale, wie Material, Typologie und Form, gemeinsam in einer Vitrine ausgestellt und nicht aufgrund inhaltlicher Beziehungen. So finden sich in den verschiedenen Bereichen der Ausstellung Vitrinen ausschließlich mit Keramikgefäßen, Steingefäßen, Plastik, Elfenbein, Texttafeln usw. Die Objekte werden in eine Beziehung zu morphologisch oder funktional ähnlichen, aber nicht historisch-genetisch verwandten Objekten eingebunden. Statt Vitrinen mit Titeln wie Kult, Tod, Mythologie, Krieg, Ernährung, Landwirtschaft, Bekleidung, Wohnen usw., die für ein kulturhistorisches Museum kennzeichnend sind, findet man in der untersuchten Ausstellung hauptsächlich Schaukästen mit Themen wie Keramik, Plastik, Elfenbein, Gefäße etc., die eher an ein Kunstgewerbemuseum erinnern. Betrachtet man diese Kategorisierungen, so sind sie klar kunstgeschichtlich orientiert. Die Aufstellung der Großmonumente erfolgt grundsätzlich nicht als ein separater Abschnitt der Ausstellung, sondern entsprechend der Grundgliederung der Ausstellung nach den Kulturregionen zusammen mit der restlichen Schausammlung der jeweiligen repräsentierten Kulturregion. Dieser Zusammenschluss der großen Monumente mit den

anderen Exponaten lässt den Wunsch erkennen, die monumentalen Kunstwerke in Zusammenhang mit Kleinkunst und in ihrem kulturgeschichtlichen Zusammenhang zu präsentieren.

Die Konzeption der Information auf den Objektschildern erfolgt relativ einheitlich. Die Informationen beschränken sich grundsätzlich auf Benennung, Datierung, Material, Fundort und die Inventarnummer des Objekts. Der Inhalt ist demzufolge immer eine Liste von Fakten. Abweichend von dieser Standardbeschreibung sind manche Exponate aufgrund bestimmter Eigenschaften hervorgehoben und mit vergleichsweise längeren Beschriftungen versehen. Dennoch handelt es sich selbst bei solchen längeren Objektbeschriftungen meistens um eine detaillierte Beschreibung äußerlicher Merkmale des Objekts. Nur bei wenigen Ausnahmen gehen die langen Objektbeschriftungen über die genaue Beschreibung eines Objekts hinaus, wobei sich der Text auf inhaltliche, historische oder kulturgeschichtliche Aussagen des Objekts konzentriert. Hintergrund- oder Kontextinformationen sind in den einführenden Texten zu den Objektgruppen in den Vitrinen zu finden. Sie sind bei fast allen Objektgruppen in den Vitrinen zu finden, was auf deren Bedeutung bei der Vermittlung von Inhalten gegenüber dem einzelnen Objekt schließen lässt. Der Inhalt dieser Texte orientiert sich an dem Gruppierungsprinzip, nach dem die einzelnen Objekte in der Vitrine zu einer Einheit zusammengefasst sind. Die Texttafeln an den Wänden einiger Räume geben allgemeine Informationen zu den in den Einzelbereichen der Ausstellung repräsentierten Kulturregionen. Sie können damit eher als einleitende Texte zu den im Raum präsentierten Sammlungen betrachtet werden. Der Einsatz dieser Art schriftlicher Begleitmaterialien ist dennoch nicht gleichmäßig in allen Teilen der Ausstellung zu finden. Durch die Analyse aller Arten von Ausstellungstexten konnte festgestellt werden, dass ihr Vermittlungsvermögen an geschichtlichen und kulturgeschichtlichen Inhalten gering ist. Vor allem die Objektbeschilderungen der einzelnen Objekte realisieren einen hohen Grad von Objektivität, indem sie auf interpretative Informationen, die über objektbezogene Fakten hinausgehen, verzichten.

6. Zur Analyse der Dauerausstellung der „*Le département des Antiquités Orientales*“ im Louvre

6.1. Der Charakter der Schausammlung

Die Abteilung für altorientalischen Antiquitäten im Louvre, genannt „*Le département des Antiquités Orientales*“, beherbergt eine umfangreiche Schausammlung materieller Hinterlassenschaften der altorientalischen Kulturen.⁴¹⁸ Die Sammlungen stammen aus einem großen geographischen Raum, respektive dem Iran, Mesopotamien, Anatolien/Nordsyrien, Levante, Zentral-Syrien, Zypern, Punisch-Nordafrika und erstrecken sich über enorme Zeiträume: Es befinden sich Stücke aus den ersten Siedlungen vor mehr als 10000 Jahren bis zum Aufkommen des Islams unter den Exponaten.⁴¹⁹

Anhand der Datenbank des Museums im Internet konnte von mir ein Profilbild der Schausammlungen der Abteilung gewonnen werden, das zeigt, auf welche der erwähnten geographischen Regionen der Sammlungsschwerpunkt liegt. Demnach wurde festgestellt, dass die Zahl der Exponate insgesamt etwa 5000 Stück beträgt, aufgeteilt auf 30 Ausstellungsräume. Die Mehrzahl der ausgestellten Stücke stammt aus dem Iran (ca. 2000 Exponate),⁴²⁰ gefolgt von der Levante einschließlich Punisch-Nordafrika und Zypern und einige Sammlungen aus Zentral-Syrien (ca. 1528 Objekte), Mesopotamien einschließlich Anatolien/Nordsyrien (ca. 1170 Exponate) und mesopotamische Denkmäler, die im Iran gefunden wurden, und schließlich Arabien (ca. 227 Stücke).

Die Abteilung verfügt über Schausammlungen aus fast allen Regionen der altorientalischen Welt, was ihr ermöglicht, die altorientalischen Kulturen umfassend zu repräsentieren. Durch die Aufteilung entsteht ein Gesamtbild, das nicht von einer bestimmten Region dominiert ist, sondern alle Hauptregionen der altorientalischen Welt adäquat darstellt. Die Materialfülle aus den verschiedenen Regionen des Alten Orients ermöglicht diese gleichmäßige Verteilung. Die entstehenden Verhältnisse in der Dauerausstellung spiegeln ebenfalls die Situation im Magazin des Museums wider, und erklären darüber hinaus, wo die französischen archäologischen Ausgrabungen in Vorderen Orient konzentriert waren.⁴²¹

⁴¹⁸ Die Zahl der Objekte der Abteilung einschließlich der Schausammlung beträgt c.a 100.000 Stücke. (PRIGENT 2005: 58).

⁴¹⁹ Einen Überblick über die geographische und zeitliche Herkunft der Schausammlungen bietet der Museumsführer (CAUBET 1995: 5). Detaillierte Angaben über die ungefähre Größe der Schausammlungen können jedoch nur anhand der Internet-Datenbasis des Louvre gewonnen werden. Siehe hierzu den Link: http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=crt_frm_rs&langue=en&initCritere=true.

⁴²⁰ Diese Massierung von Altertümer aus einem wissenschaftlich oft als „*Peripher*“ für Mesopotamien angesehenen Bereich ist mit der Kolonialgeschichte und v. a. dem Vertrag zwischen Frankreich und Iran aus dem frühen 20. Jh. mit einem sozusagen Monopol für Ausgrabungen seitens Frankreichs zubegründen. Dazu s. GRANAYMERICH 1999: 357 – 374.

⁴²¹ Zu den archäologischen Ausgrabungen, aus denen der größte Teil der Schausammlungen stammt, s.

Durch die Art und Natur der ausgestellten Stücke wird den BesucherInnen ein Spektrum materieller Gegenstände der altorientalischen Kulturen suggeriert. Die Mehrzahl der Exponate besteht vor allem aus Behältern, Gefäßen und Vasen aus verschiedenen Materialien, gefolgt von Statuen, Statuetten und Figuren, Schmuck, Reliefs und Waffen.⁴²² Bei der Auswahl der Exponate für die Schausammlungen lassen sich dennoch Unterschiede zwischen den einzelnen Ausstellungsabschnitten innerhalb der Ausstellung bemerken. So ist z. B. ein Ausstellungsabschnitt, der eine bestimmte Region repräsentiert, von Großmonumenten (Skulpturen etc.) dominiert, während die Zahl kleinerer Gegenstände und damit verbunden die Anzahl von Ausstellungsvitrinen gering ist. Dies gilt beispielsweise für die phönizischen Altertümer, die hauptsächlich aus Skulpturen bestehen.

6.2. Die Raumbedingungen und der visuelle Rahmen der musealen Umgebung

6.2.1. Der Ausstellungsgrundriss und die Aufteilung der Schausammlungen

Die Säle der Dauerausstellung (Abb. 14) befinden sich im Erdgeschoss des Museumsgebäudes. Im Richelieu-Flügel sind die Räume (1) bis (10), einschließlich des *Cour Khorsabad*, untergebracht; im Westflügel des *Cour Carée* befinden sich die Räume (A), (B), (C) und (D); und im Nordflügel des *Cour Carée*, dem Sakler-Flügel, reihen sich die Räume (11) bis (21) ein. Die Abteilung hat einen Eingang im Richelieu-Flügel,⁴²³ der für die BesucherInnen leicht als solcher erkennbar ist. Damit ist verbunden, dass die Abteilung in der Außenwirkung von Anfang an als ein eigenständiges Museum wahrgenommen wird.

Im Hinblick auf den Ausstellungsgrundriss und die Aufteilung der Schausammlungen ist zu beobachten, dass die dargestellten geographischen Regionen auf die Ausstellungssäle so verteilt sind, dass jede Kulturregion für sich als eine Einheit erkennbar, gleichzeitig jedoch nicht von den anderen Kulturregionen in den anderen Ausstellungsabschnitten getrennt ist. So bildet die Raumgruppe (1), (2), (3) und (6), die um den *Cour Khorsabad* (Raum 4) angeordnet ist, eine Einheit für mesopotamische Altertümer. Verbunden mit dieser Raumgruppe ist der Raum (5) mit anatolischen und nordsyrischen Stücken. Die Räume (7)–(17) können auf einem geradlinigen Weg besichtigt werden und beinhalten die iranischen Exponate. Die Räume (A)–(D) sind

CAUBET 2001: 25–34 und AMIET 1971: 11–14.

⁴²² Die Daten über die Zahl der Objekte, ihre Herkunft und Art konnten anhand der Datenbank des Museums erstellt werden: <http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=colframe>.

⁴²³ Ein anderer Eingang befindet sich in Raum (A) im Sully-Flügel. Als ein Haupteingang für die Abteilung gilt dennoch der Eingang in Raum (1), weil ein Rundgang in einer logischen chronologischen Reihenfolge nur über ihn möglich ist.

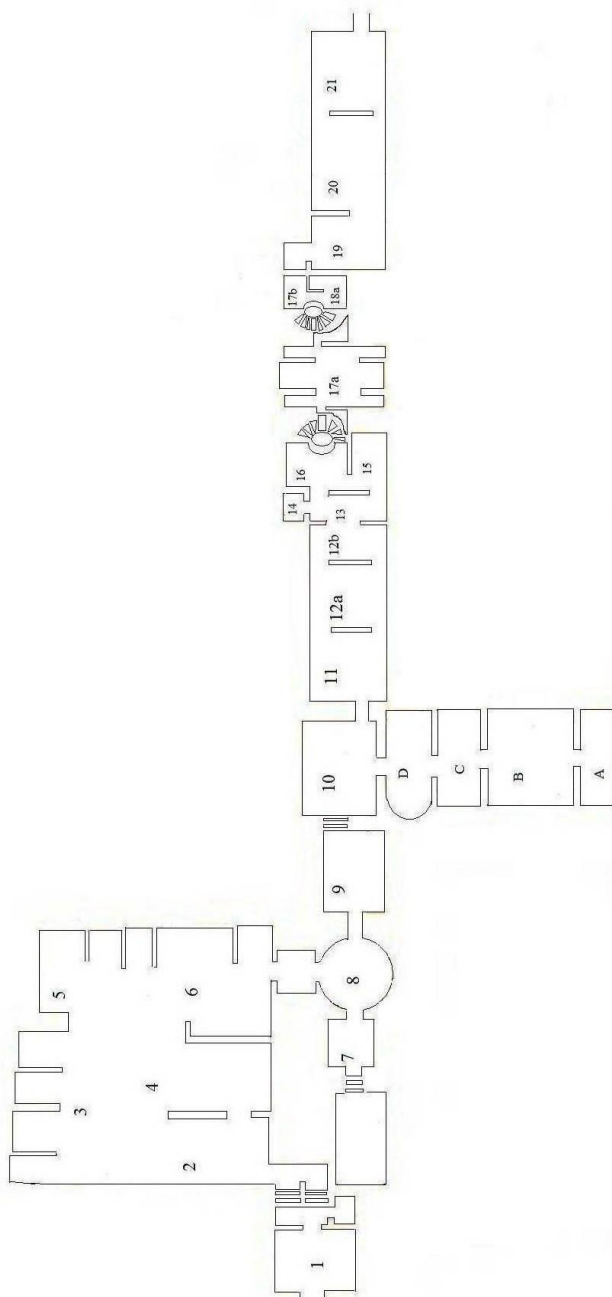


Abbildung 14: Grundriss der Abteilung für
altorientalische Antiquitäten

ebenfalls als eine Einheit erkennbar und Objekten aus der Levante und Zypern aus dem Zeitraum vor dem ersten Jt. v. Chr. vorbehalten..

Folgende Hauptregionen bilden das vorherrschende Gliederungsprinzip für die Sammlungen: Mesopotamien mit den sumerischen Zivilisationen in den Räumen (1a), (1b), (1c) und (2), Babylonien in Raum (3) und Assyrien in den Räumen (4) und (6), während in Raum (5) Anatolien und Nordsyrien präsentiert sind. Desweiteren ist der Iran mit Sammlungen aus Elam, Susa, dem iranischen Hochland und dem Bereich entlang der östlichen Grenzen Irans in den Räumen (7)–(11), (12a), (12b), (13)–(15). Der Raum (16) enthält iranische, sowie mesopotamische Altertümer. Die levantinischen Stücke einschließlich Punisch–Nordafrika und Zypern befinden sich in den Räumen (A)–(D), (17a), (17b), (18a), (18b) und (21). Arabien ist in den Räumen (19) und (20) vertreten. Erwähnenswert ist, dass im Gegenteil zu den iranischen und mesopotamischen Sammlungen die Exponate aus der Levante auf zwei Ausstellungsabschnitte aufgeteilt sind (A)–(D) und (17a), (17b), (18a), (18b), (21), die nicht miteinander verbunden sind. Auf eine strenge Aufteilung der Sammlungen nach dem geographischen Prinzip wurde zu Gunsten des geschichtlichen Kontextes verzichtet. So gehört der Raum (16) zum iranischen Teil der Ausstellung, obwohl er neben den Objekten aus dem Iran auch mesopotamische und levantinische Stücke aus der seleukidischen, parthischen und sassanidischen Zeit enthält. So sind auch die Sammlungen aus dem Gebiet des Mittleren Euphrats in zwei Bereichen der Ausstellung, respektive dem mesopotamischen (Raum 1 und 3) und dem levantinischen (Raum C), präsentiert.

Innerhalb dieser geographischen Regionen sind die Schausammlungen chronologisch angeordnet, sodass jeder Abschnitt eine eigene Chronologie aufweist. Ferner ist festzustellen, dass in den einzelnen Abteilungsabschnitten, die jeweils eine Region des Alten Orients darstellen, die Bewegung der BesucherInnen auf die Grundrissform abgestimmt ist. Die Bewegung in den einzelnen Bereichen führt die BesucherInnen immer auf einen fortlaufenden Weg von einem Raum zum nächsten, d. h. ohne Abkürzungen oder Rückgänge. Dies unterstützt die chronologische Anordnung der Schausammlungen in den einzelnen Abteilungsabschnitten. Die folgende kurze Beschreibung des Rundgangs verdeutlicht, wieviel Bedeutung der chronologischen Anordnung der Schausammlungen zugeschrieben wird.

Der Rundgang beginnt in Raum (1a) mit den mesopotamischen Sammlungen aus dem Neolithikum bis zur Frühdynastischen Periode (2900–2340 v. Chr.). Prähistorisches Mesopotamien von der Jarmo- bis zur Obeid-Periode ist in einer einzigen Vitrine (1) ausgestellt. Die Proto-Urban Periode (etwa 3700–2900 v. Chr.) und die Erfindung der Schrift sind in zwei Vitrinen (2) und (3) präsentiert, während die Frühdynastische Zeit von Sumer (etwa 2900–2340 v. Chr.) in den Vitrinen (5) und (6) dargestellt ist. Im nächsten Raum (1b) sind immernoch Exponate der Frühdynastischen Periode mit Altertümern aus Mari am Mittleren Euphrat ausgestellt, wodurch die Expansion der mesopotamischen Kultur verdeutlicht wird. Der nächste Raum (1c) ist weiterhin den

Frühdynastischen Altertümern, allerdings aus verschiedenen Regionen vorbehalten. Die Objekte der Akkad- und der Zeit der Dritten Dynastie von Ur (etwa 2350–2000 v. Chr.) sind in Raum (2) ausgestellt. Der sich anschließende Raum (3) führt die BesucherInnen in das Mesopotamien des zweiten Jts. v. Chr., zu Altertümern aus Babylonien und Mari. Der Zivilisation der Assyrer begegnet man in der Ausstellung zuerst in Raum (4), in dem bereits erwähnten *Cour Khorsabad* mit den Altertümern aus dem Palast des assyrischen Königs Sargon II. und in Raum (6) mit Altertümern aus verschiedenen assyrischen Hauptstädten (Nimrud, Ninive), Tell Barsip und Arslan Tash in Nordsyrien, die in einzelnen Alkoven präsentiert sind. In Raum (5) sind die Stücke aus Anatolien/Nordsyrien, vom Neolithikum bis zu den späthethitischen Königreichen, in einer eigenen chronologischen Anordnung ausgestellt.

Die zweite große geographische Region, der die Ausstellung gewidmet ist, ist der Iran. Die Altertümer aus dieser Region sind ebenfalls nach dem geographischen Prinzip in bestimmten Räumen chronologisch angeordnet. Der Rundgang durch die iranischen Altertümer beginnt in Raum (7), in dem Stücke aus der Susiana und der iranischen Hochebene vom 5. bis zum Anfang des 3. Jts. v. Chr. ausgestellt sind. Die Gliederung der Objekte in den Vitrinen zeigt, dass der Chronologie auch innerhalb eines einzigen Raumes Bedeutung beigemessen wird. So werden Objekte aus der Susiana von Ende des 6. bis zum Anfang des 4. Jts. in der Vitrine (1), die Exponate aus Susa I (4200–3800 v. Chr.) in der Vitrine (2), die Objekte aus Susa II und Susa III, Uruk –Periode und die pro-elasische Periode (3500–2850 v. Chr.) in der Vitrine (3), Tepe Sialk I–IV mit Funden aus dem 5. bis zum Anfang des 3. Jts. v. Chr. in der Vitrine (4), ausgestellt. In der Vitrine (5) befinden sich Objekte der Verwaltung und der Rechnungswesen zurzeit von Susa I, II und III (4200 – 2800 v. Chr.). Der nächste Raum (8) ist den Objekten aus Susa aus dem 3. Jt. v. Chr. gewidmet. Der Raum (9) enthält Altertümer aus der iranischen Hochebene und aus der Region entlang der östlichen Grenzen Irans des 3. und vom Anfang des 2. Jts. v. Chr. Dieser Raum ist mit dem Raum (10), in dem die Susiana der mittelelamischen Periode (um 1500–1100 v. Chr.) präsentiert ist, verbunden. Iran bis in die Eisenzeit (14. bis Mitte des 6. Jhs. v. Chr.) und die neo-elasischen Dynastien sind durch Objekte in Raum (11) präsentiert. Die Räume (12a), (12b), (13), (14) und (15) sind Altertümern aus der achämenidischen Periode (6. –4. Jh. Chr.), darunter der Palast von Darius I. aus Susa, gewidmet und bilden einen Höhepunkt der iranischen Sammlungen. Die Reiche der Seleukiden, Parther und Sassaniden sind durch Altertümer aus dem Iran, Mesopotamien und der Levante in Raum (16) vertreten.

Die levantinischen Altertümer sind in der Ausstellung im Gegensatz zu den Sammlungen aus dem Iran und Mesopotamien in zwei Abschnitten präsentiert, was bereits dargelegt wurde. Wenn die BesucherInnen den letzten Raum (16) mit iranischen Altertümern verlassen, begegnen sie ab dem folgenden Raum (17a) den Exponaten aus der Levante seit dem 1. Jt. v. Chr. Die Räume (17a) und (17b) beinhalten Objekte der phönizischen Reiche der Levante aus dem 8. bis 2. Jh. v. Chr. In den sich

anschließenden Räumen (18a) und (18b) sind phönizische Altertümer aus Karthago und Punisch-Nordafrika vom 8. bis 1. Jh. v. Chr. zu finden. In Raum (19) befinden sich Objekte aus dem „*Arabia Felix*“ und der arabischen Wüste aus dem 7. Jh. v. Chr. bis 3. Jh. n. Chr., und in Raum (20) sind die Stücke aus den Karawanestädten, Dura Europos und Palmyra vom 3. Jh. v. Chr. bis 3. Jh. n. Chr. ausgestellt. Der Rundgang der Ausstellung endet in Raum (21), in dem Altertümer aus Zypern vom 9. bis 1. Jh. v. Chr. ausgestellt sind. Dass der Rundgang in diesem Raum endet, folgt nicht dem chronologischen Anordnungsprinzip der Ausstellung. Die Kuratorin der Abteilung der altorientalischen Antiquitäten im Louvre, Annie Caubet, beurteilt diese Situation ebenfalls unbefriedigend. Ihrer Meinung nach sollten die Altertümer aus Zypern in der Nähe der phönizischen Exponate präsentiert werden, was jedoch von dem „*Vase d'Amathonte*“ verhindert wurde.⁴²⁴

Andere levantinische Objekte Zentral-Syriens und Zyperns aus dem Chalkolithikum bis zum 1. Jt. v. Chr. sind in einem anderen Ausstellungsabschnitt in den Räumen (A), (B), (C) und (D) präsentiert. In diesen Bereich gelangen die BesucherInnen nach dem Raum (10), der zum iranischen Teil der Ausstellung gehört, oder am Anfang des Rundgangs über den Eingang zur Abteilung im Sully-Flügel. Letzteres gewährleistet jedoch keinen chronologischen Rundgang. Die Gliederung der Altertümer in diesem Ausstellungsabschnitt erfolgte ebenfalls nach dem geographischen Prinzip, wobei in jedem einzelnen Raum eine bestimmte Kulturregion chronologisch präsentiert ist. So sind die Objekte aus Zypern vom Chalkolithikum bis zur Eisenzeit in Raum (A) ausgestellt. Raum (B) beherbergt Stücke von der syrischen Küste, Ugarit und Byblos, während in Raum (C) Objekte aus Zentral-Syrien bis zur Eisenzeit ausgestellt sind. Exponate aus Palästina und Westjordanien bis zur Eisenzeit sind in Raum (D) präsentiert.⁴²⁵

Auffällig ist, dass die BesucherInnen auf diesem Rundgang durch die gesamte Dauerausstellung keine Möglichkeit haben, ihren Weg frei zu bestimmen, weil sie durch den Grundriss der Abteilung auf einen festgelegten Weg geleitet werden, wobei keine Überschneidungen oder Rückkehrbewegungen erforderlich sind, um von einem Raum zum nächsten zu gelangen. Hierdurch wird die chronologische Anordnung der Sammlungen in jedem Ausstellungsabschnitt unterstützt.

Die Zusammenstellung der Vitrinen und ihre Verhältnisse untereinander und zum Raum ist ebenfalls ein wichtiger Faktor bei der Herstellung der chronologischen Anordnung der einzelnen Ausstellungsabschnitte. Die Vitrinen sind in der Regel so angeordnet, dass die Bewegung der BesucherInnen von einer Vitrine zur nächsten linear erfolgt. So sind keine Überschneidungen oder Rundwege erforderlich, womit die

⁴²⁴ Caubet 1997: 6.

⁴²⁵ Hinsichtlich der Gliederung der Schausammlung wird beobachtet, dass durch das Ausstellungsverfahren für Iran eine politische Einheit konstruiert wird, wodurch die Geschichte der heutigen Nation Iran bis ins 5. Jh. rückprojiziert wird.

chronologische Anordnung in jedem Raum unterstützt wird. Diese Art der Vitrinenaufteilung hat einen Einfluss auf die Art und Weise, in der das Wissen in der Ausstellung produziert wird, und selbst auf die Art dieses Wissens. Der gerade Ausstellungsverlauf, der die BesucherInnen in eine bestimmte Richtung leitet, bietet ihnen die Schausammlung in einer festgelegten Reihenfolge an. Wie später bei der Untersuchung der Gruppierungsprinzipien in der Vitrine angezeigt werden wird, steht dieser Ausstellungsgrundriss in Einklang mit den Gruppierungsprinzipien, sodass die Besichtigung der Ausstellung Entwicklungen der materiellen Hinterlassenschaft der dargestellten Kulturen aufzeigt. Die Betrachtung der vorherigen Vitrine ist wichtig für das Verstehen des Inhalts der nächsten Vitrine. Entlang des Rundgangs werden die zu zeigenden Sammlungen gemäß dem geographisch-chronologischen Ordnungssystem dargeboten und in jedem Ausstellungsbereich einem ansteigenden Verlauf der Geschichte gemäß angeordnet. Die Reihenfolge der Ausstellungsräume wird genutzt, um eine einzelne *Erzählung* darzubieten und zu betonen. Gerade aufgrund dieser systematischen Verteilung der Schausammlung und des festgelegten Wegs durch den Ausstellungsrundgang wird hier die Präsentationsform eines traditionellen Museums deutlich. Der Glaube an eine einzige Erzählung ist durch den festgelegten Rundgang und die räumliche Verteilung der Schausammlung klar erkennbar. In diesem Punkt unterscheidet sich die hier besprochene Dauerausstellung wesentlich von der des Vorderasiatischen Museums und jener der Abteilung für altorientalische Antiquitäten des British Museum. Im Vorderasiatischen Museum sind die Mehrwegigkeit und die Bewegungsfreiheit durch die Ausstellung deutliche Hinweise auf das Fehlen einer einzelnen Erzählung. Auch in der Dauerausstellung der Abteilung für altorientalische Antiquitäten im British Museum, die im nächsten Kapitel besprochen werden wird, sprechen die Verteilung der Ausstellungsräume und deren Verbindungen zu anderen Abteilungen des Museums gegen eine einzige Erzählung.

6.2.2. Der visuelle Rahmen der musealen Umgebung

Es wurde bereits im theoretischen Grundlagenkapitel der Arbeit argumentiert, dass anhand der Aufteilung der Schausammlungen und ihrer Anordnung und Beschriftung eher der Verstand der BesucherInnen angesprochen wird, während der visuelle Rahmen der musealen Umgebung (innenarchitektonische Elemente, Farben, Beleuchtungen, Vitrinengestaltung, Gestaltung der Texttafeln und Objektschilder) mehr auf die Gefühle abzielt. Wie die visuelle Umgebung in der Dauerausstellung deren Vermittlungsinhalte beeinflusst, und ob diese visuelle Umgebung zur Darstellung von geschichtlichen bzw. kulturgeschichtlichen Inhalten beiträgt, ist Gegenstand der folgenden Analyse der Elemente des visuellen Rahmens.

Zu Beginn muss darauf hingewiesen werden, dass das Gebäude des Louvre ursprünglich nicht als Museumsgebäude konzipiert wurde, sondern als königlicher Palast, der im Laufe seiner langen Geschichte viele architektonische Änderungen

erfuhr und als Museum umfunktioniert wurde. Wie Kier zurecht bemerkt hat, befinden sich in diesem Gebäude außerordentlich bedeutende und auch in Paris seltene Innenausstattungen des 16. und 17. Jhs.,⁴²⁶ womit die Frage verbunden ist, wie in manchen Gebäudeteilen die Dekorationen und Gestaltung der Innenräume auf die verschiedenen Sammlungen wirken. Dies gilt auch für einige Ausstellungsräume der altorientalischen Antiquitäten, die ursprünglich nicht exklusiv für die Präsentation dieser Sammlungen genutzt wurden und im Laufe der Gebäudegeschichte vielfältig verändert wurden. Obwohl die Ausstellungsräume der Abteilung im Rahmen des Projekts „*Grand Louvre*“ 1993 bis 1997 neugestaltet wurden,⁴²⁷ blieben in manchen Ausstellungssälen innenarchitektonische Elemente und Dekorationen erhalten, die aus einer früheren Zeit stammen, als die Säle andere Zwecke erfüllten, wie später gezeigt wird.

Die heutigen Säle der Abteilung der altorientalischen Antiquitäten befinden sich im Erdgeschoss des Museumsgebäudes; wie bereits oben dargelegt, sind in dem sogenannten Richelieu-Flügel die Räume (1) bis (10), einschließlich der *Cour Khorsabad* untergebracht, im Westflügel des *Cour Carée* die Räume (A), (B), (C) und (D) und in Nordflügel des *Cour Carée*, dem Sakler-Flügel, die Räume (11) bis (21). Die sich im Richelieu-Flügel befindlichen Säle wurden 1993 eröffnet, als der erst im 19. Jh. als Sitz des Finanzministeriums angebaute Flügel umgebaut wurde, um islamische Kunstwerke, vorderasiatische Altertümer, französische Malerei, Skulptur und Kunsthandwerk sowie die nordeuropäische Malerei zu beherbergen. Um aus sechs Büroetagen drei Museumsstockwerke zu machen, wurde der Bau bis auf einige historische Säle im Stil Napoleons III. und die Treppenhäuser völlig entfernt.⁴²⁸

In dem Teil des Richelieu-Flügels, in dem altorientalische Sammlungen untergebracht wurden, trat das Problem der Anpassung der Sammlungen an die Architektur älterer Zeiten während der Umgestaltung der Abteilung in den 1990ern auf. Bei der Gestaltung der Säle für mesopotamische Altertümer in diesem Flügel wurde daher versucht, diese Schwierigkeit durch einige Maßnahmen zu umgehen, die die altorientalischen Denkmäler in eine nicht sehr fremde Umgebung versetzt. Dies wurde bei der Gestaltung des „*Cour Khorsabad*“ für die Präsentation der assyrischen Monumente aus Khorsabad realisiert. Für Ausstellungsgestalter war es evident, dass viele Elemente der Dekorationen des 19. Jhs. Hier dem Geist der Kunstwerke aus Khorsabad völlig fremd waren, wie z. B. die Form der Fenster. Um eine einheitliche Darstellung zu gewährleisten, wurde beschlossen eine 7 m hohe Mauer um den Hof zu errichten. Damit wurden die Fensteröffnungen versteckt und ein neutraler Hintergrund für die assyrischen Reliefs geschaffen. Diese Wand versteckt heutzutage ebenfalls alle technischen Einrichtungen der Klimatisierung, Beleuchtung und Sicherheit. Die

⁴²⁶ KIER 1990: 397.

⁴²⁷ Vgl. CAUBET 1997.

⁴²⁸ AYERS 2004: 39 – 41.

Oberfläche der Außenmauer wurde behandelt, sodass sie massiv und roh wirken sollte, genau wie bei den assyrischen Originalmauern.⁴²⁹ Um eine den Originalen ähnlichen Umgebung für die assyrischen Monumente herzustellen, wurde auch der Boden dem Original in Khorsabad in Form, Farbe und Material angepasst. Dazu wurde in einer Spezial-Werkstatt unter Verwendung von Ton aus „Graufesenque“,⁴³⁰ der seit der antiken Gallo-römischen Zeit berühmt ist, Pflaster hergestellt, die den ursprünglichen Farben der alten Pflaster entsprechen, aber auch moderne Haltbarkeitsstandards erfüllen. Die Verantwortlichen orientierten sich dabei an Maßstäben der experimentellen Archäologie.⁴³¹

Das Bemühen, eine mit den Schausammlungen abgestimmte visuelle Umgebung zu gewährleisten, lässt sich ebenfalls in anderen Teilen der Ausstellung bemerken, zumindest anhand der Gestaltung der Böden und Wände der Ausstellungssäle. So sind die Räume (12), (13), (14) und (15), die auch in den 1990ern neugestaltet wurden und in denen sich iranische Altertümer aus der achämenidischen Periode (6.–4. Jh. v. Chr.), darunter der Palast von Darius I. aus Susa, befinden, mit Böden aus grauer Lavastein-Pflasterung aus Volvic versehen. Laut der Kuratorin der Abteilung, Annie Caubet, soll mit dieser Gestaltung der Fußböden an Persepolis erinnert werden: „*Les salles 12–15, pavées de lave de Volvic grise qui rappelle la couleur de Persépolis, sont revêtues d’un enduit coloré destiné à mettre en valeur et à donner une unité au décor du palais perse de Suse.*“⁴³²

Die Art und Weise der Gestaltung, in der ein der Originalumgebung oder –Situation ähnlicher visueller Rahmen geschaffen wird, ist dennoch nicht einheitlich in allen Ausstellungssälen der Abteilung durchgesetzt worden. Diese Situation lässt sich am deutlichsten in den vier Räumen A, B, C und D, die den Sammlungen aus der Levante vor dem 1. Jt. v. Chr. gewidmet sind, beobachten. Diese vier Räume weisen insbesondere aufgrund ihrer innenarchitektonischen Elemente und Dekorationen erhebliche Unterschiede zum Rest der Ausstellungsräume auf. Dies ist mit der vielfältigen Raumnutzung im Verlauf der Geschichte des Baues zu begründen. Die innenarchitektonischen Elemente und Dekorationen stammen aus früheren Zeiten und sind bis heute in den Räumen zu sehen. Die vier Räume waren ab 1652 als „*Appartement du Conseil*“, zwischen 1701–1817 Teil der „*Académie Française*“⁴³³, zwischen 1817–1824 als „*Galerie d’Angoulême, Salon de 1817*“, dann 1824 dekoriert

⁴²⁹ CAUBET et. al 1993: 31–32.

⁴³⁰ „*La Graufesenque*“ ist eine archäologische Stätte 2 km entfernt von Millau, Aveyron in Frankreich an der Kreuzung der beiden Flüsse Tarn und Douribe. Der Ort war berühmt in der Gallo-römischen Periode für die Herstellung der sogenannten „dark red terra sigillata“, der römischen Keramikware, die in großen Mengen und verstärkt in den westlichen Teil des Römischen Reiches exportiert wurde. Dazu: http://www.graufesenque.com/WD90AWP/WD90Awp.exe/CTX_2976-0FeHMJuFwyB/Grauf_sommaire/SYNC_1428931054.

⁴³¹ CAUBET et.al 1993: 29.

⁴³² CAUBET et.al 1993: 29.

⁴³³ AULANIER 1964: 88–89.

von Fontaine als „*musée de Sculpture moderne*“ genutzt, damals genannt „*Galerie d'Angoulême, Musée de Sculptures*“.⁴³⁴ Erst 1947 wurden sie gemeinsam mit anderen Räumen in „*Le Pavillon de L'Horloge*“ für die Präsentation der altorientalischen Altertümer, unter denen sich die Objekte aus Sumer, Mari und Babylon befanden, genutzt.⁴³⁵ Die innenarchitektonischen Elemente, die heute in diesen Sälen zu bewundern sind, wie die farbigen Marmorböden, die Säule mit dorischen Kapitellen, die Bögen, Gesimse und Gewölbe, stammen aus jener Zeit, als die Räume für die Präsentation von modernen Skulpturen in der „*Galerie d'Angoulême, Musée de Sculptures*“ fungierten.⁴³⁶ Die Säle sollten damals eine ästhetische Umgebung für die Präsentation von Skulpturen schaffen. Im Gegensatz zur heutigen Situation hat diese ästhetische Umgebung mit den Exponaten in den Räumen nichts zu tun und scheint der Zeit, aus der die Exponate stammen, sehr fremd. Die Abbildungen (Abb.15).⁴³⁷

Ausgehend von dem Ansatz, dass es keinen neutralen Raum gibt und selbst der weiße, inszenierungsfreie Raum nicht neutral bleiben kann,⁴³⁸ ist zu schließen, dass diese auffallende innenarchitektonische Vorgegebenheit der vier Säle die Interpretation und Aussagen der darin heute ausgestellten Exponate beeinflussen kann. Erstens schafft diese Gestaltung einen fremden und nicht zeitgenössischen innenarchitektonischen Kontext der Objekte. Zweitens kann die Wahrnehmung der Exponate dadurch beeinflusst und in bestimmte Richtungen gelenkt werden. Auf der einen Seite können Fehlinterpretationen seitens der BetrachterInnen entstehen, wenn sie die Exponate im Licht dieses visuellen Rahmens zu interpretieren versuchen und möglicherweise mit dem ursprünglichen innenarchitektonischen Kontext der ausgestellten Objekte verbinden, auf der anderen Seite bietet diese doppelte Entfremdung Chancen zur Reflexivität. Aufgrund dieses artifiziellen Charakters unterscheiden sich diese Räume von szenischen Arrangements, die sich auf einen realen Kontext beziehen, diesen wiedergeben und darstellen wollen. Hierbei handelt es sich nicht um eine Inszenierung, weil diese architektonischen Elemente nicht den zeitgenössischen Architekturkontext der Exponate darstellen, aus dem sie herausgerissen sind. Insbesondere für die Präsentation der Kunstwerke der

⁴³⁴ Ebd. 120ff.

⁴³⁵ Ebd. 127ff.

⁴³⁶ Ebd. 120.

⁴³⁷ Diese Diskrepanz zwischen den Exponaten und ihrem Ausstellungsraum tritt übrigens in anderen Abteilungen des Louvre noch stärkerer zu Tage als in diesem besprochenen Teil der Ausstellung altorientalischer Altertümer. Am deutlichsten ist die Diskrepanz in der Abteilung für altägyptische Sammlungen. Vergleichbar mit der Gestaltung der hier besprochen vier Räume ist die Gestaltung der Räume der Ausstellung der altägyptischen Sammlungen im heutigen Neuen Museum in Berlin, allerdings handelt es sich bei Letzterem um eine intendierte Präsentationsform der Sammlung. Vgl. den virtuellen Architektur-Rundgang im Neuen Museum auf dessen Webseite unter <http://www.neues-museum.de/nm/index.html?r=vestibuel> (zuletzt geprüft am 30.12.2010).

⁴³⁸ Johannes Cladders vertritt diese Meinung: „*Selbst der strengste, nicht einmal durch Fenster und Türen gestörte, in makellosem Weiß gestrichene Raumkubus zeigt einen architektonischen Gestaltungswillen, auf den der Begriff ‚neutral‘ nur sehr bedingt zutrifft.*“ (CLADDERS 1990: 389).

Vergangenheit wird dies kritisiert, denn „*sie reagieren meist entschieden empfindlich auf ihre Inszenierung als solche der Gegenwart. Sie werden durch ihre ausstellungsmäßige Aufbereitung nicht nur aus ihrem ursprünglichen architektonischen Kontext herausgerissen und in einem neuen gestellt, sondern sie bringen eben ihre eigene ‚Zeitverschiebungen‘ mit*“.⁴³⁹

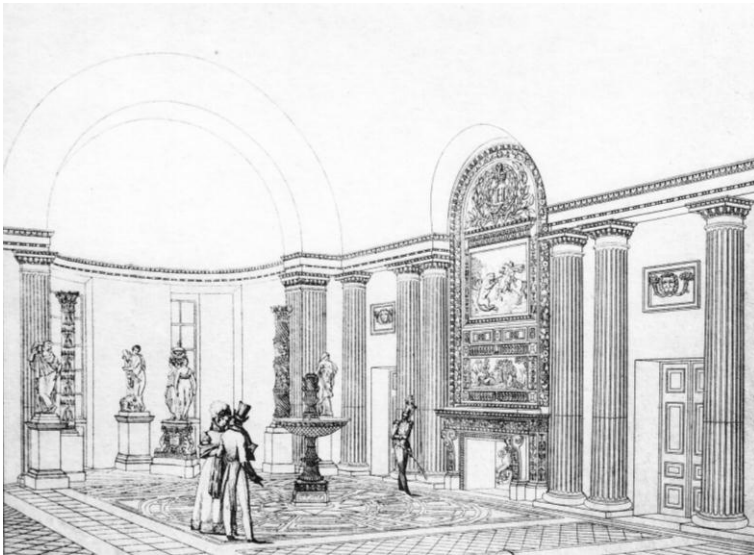


Abbildung 15: „Salle de Germain Pilon“ in der „*Galerie d’Angoulême, Musée de Sculptures*“. (Aulanier 1964: Abb. 62).

Abgesehen von den Räumen (A), (B), (C), (D), und (12), (13), (14), (15) und dem *Cour Khorsabad*, die sich durch bestimmte innenarchitektonische Eigenschaften, wie die Gestaltung der Böden und der Wände, oder durch einige dekorative Eigenschaften von den restlichen Ausstellungssälen unterscheiden, erfolgte die Gestaltung der Ausstellungssäle fast einheitlich. Alle Raumböden sind mit Natursteinplatten gepflastert, deren Farbe von einem Raum zum anderen von Hellgelb bis Hellbraun variiert. Auch die Wände vieler dieser Säle sind mit hellgelben Natursteinplatten bedeckt; in den anderen Sälen sind die Wände mit beiger Farbe gestrichen. Trotz dieser vereinzelt Unterschiede bei der Gestaltung der jeweiligen Ausstellungsabschnitte lässt sich im Allgemeinen bemerken, dass in der gesamten Abteilung durch die Gestaltung der Wände, der Böden und der Decken eine

⁴³⁹ CLADDERS: 1990: 390.

inszenierungsfreie, ästhetische und den Exponaten fremde Umgebung geschaffen wurde.

Zur Herstellung dieser ästhetischen musealen Umgebung trägt die Gestaltung der Beleuchtung, der anderen Hilfsmittel sowie der Vitrinen und Beschriftungen bei. In den Ausstellungsteilen sind verschiedene Beleuchtungsmethoden eingesetzt, wobei die Visualität der Ausstellungssäle und deren Inhalte beeinflusst werden, insbesondere wenn die Beleuchtung für inszenatorische Zwecke zum Einsatz kommt, was aber nicht überall in der Ausstellung zu finden ist. Eine solche Anwendung ist in zwei Bereichen der Ausstellung festzustellen: Erstens im *Cour Khorsabad*, wo durch das natürliche Tageslicht bzw. ein simuliertes Tageslicht die ausgestellten Monumente in einer Originalsituation zu präsentieren versucht wird, allerdings entsteht hier aufgrund der Glasdachkonstruktion ein Gitterschatten, der als nicht ganz natürlich bezeichnet werden kann.⁴⁴⁰ Zweitens in den Krypten des Museums in den Räumen (17a) und (18a), in denen phönizische Altertümer, vor allem Sarkophage und Grabsteine, ausgestellt sind, wobei durch schwache Beleuchtung sowie durch das Befinden in den fensterlosen Krypten selbst ein Zugang zum Verstehen der Natur und Funktion solcher Exponate vermittelt werden kann. In den restlichen Ausstellungssälen kommt eine Allgemeinbeleuchtung zum Einsatz. Dabei verfügt das Licht nicht über eine bestimmte Ausrichtung, d. h. es leuchtet den ganzen Raum gleichmäßig aus, ohne dabei Akzente auf bestimmte Objekte zu setzen und Highlights zu schaffen. Die Exponate erscheinen dadurch eintönig. In den Sälen (A), (B), (C) und (D) mit ihren auffallenden innenarchitektonischen Elementen (dorische Kapitelle, Bögen, Gesimse und Gewölbe) ist eine Akzentbeleuchtung eingesetzt, die auf diese innenarchitektonische Elemente ausgerichtet ist und ihre Erscheinung betont.

Die Vitrinen dienen nicht nur zur Gruppierung der Objekte, in dem sie einen Zusammenhang suggerieren, sondern auch als ein im Rahmen der gesamten künstlerischen Raumgestaltung mitarbeitendes Gestaltungselement. Die Unterbringung der Exponate in diesen schützenden Hüllen könnte symbolisch auch als ein unmittelbarer Hinweis auf die Kostbarkeit und den Wert der ausgestellten Objekte verstanden werden. Vitrinen erfüllen somit nicht nur eine Schutzfunktion, sondern tragen zur Interpretation der Objekte bei. In den Ausstellungsräumen ist grundsätzlich zwischen drei Arten von Vitrinen zu unterscheiden: freistehende Schrankvitrinen, Schrankvitrinen mit drei Seiten, die an den Wänden befestigt sind und Wandvitrinen, die in die Wände eingelassen sind; alle drei Vitrinenformen variieren in ihrer Größe und sind von einem schwarzen Aluminium-Rahmen umgeben. Die Schrankvitrinen sind von oben beleuchtet, während die in die Wände eingelassenen Vitrinen eine Seitenbeleuchtung haben. Die freistehenden Schrankvitrinen ermöglichen im Gegensatz zu den beiden anderen Varianten die Betrachtung der ausgestellten Exponate von allen Seiten. Die Beleuchtung in den Vitrinen, deren Inhalt vor allem aus Objekten mit

⁴⁴⁰ Zur Beleuchtung des Cour Khorsabad s. CAUBET et. al 1993: 33.

künstlerischen Eigenschaften besteht, ist als Akzentbeleuchtung eingesetzt, womit versucht wurde, die Exponate von deren Umgebung hervorzuheben und ihre Visualität zu betonen. Diese Art der Vitrinenbeleuchtung lässt sich jedoch bei Schaukästen nicht feststellen, deren Inhalt aus Tontafeln oder Gefäßen besteht, wobei eine Seitenbeleuchtung oder eine Allgemeinbeleuchtung zum Einsatz kommt.

Die Gestaltung der schriftlichen Materialien und ihre Platzierung in den Vitrinen und an den Wänden sind mit dieser ästhetischen, visuellen Erscheinung der Gesamtgestaltung abgestimmt. Die Objektschilder bestehen meist aus schwarzer Schriftfarbe auf weißem Hintergrund, in machen Vitrinen aus weißer Schriftfarbe auf dunkelgrauem Hintergrund. Innerhalb der Vitrinen ist grundsätzlich eine räumliche Distanz zwischen dem Objekt und seiner zugehörigen Beschriftung zu beobachten, wobei die Beschilderung nicht in unmittelbarer Nähe zum Exponat angebracht wurde, sondern auf den Boden der Vitrinen auf ihrem unteren Rand befestigt wurde. Diese Art der Labelpositionierung könnte aus Überlegungen resultieren, visuelle Störungen der Exponate möglichst zu reduzieren. Dies gilt auch für das Design und die Platzierung der Objektbeschilderung für die im Raum freistehenden oder an den Wänden angebrachten großen Denkmäler. Die Objektbeschriftungen dieser Exponate sind meistens niedrig am Boden angebracht, was auf eine geringe Bedeutung der schriftlichen Informationen verweisen könnte. Für ihre Gestaltung gilt die Regel schwarz auf weiß. Die Gestaltung der wenigen Schrifttafeln und die Abschnittsüberschriften, die an den Wänden ausgehängt sind, erfolgt in allen vier Räumen einheitlich und im Zusammenspiel mit der gesamten künstlerischen Gestaltung der Ausstellungssäle. Grundsätzlich werden Schrifttafeln mit weißer Schriftfarbe auf grauem Hintergrund verwendet. Die graue Farbe ist ebenfalls die Farbe der Vitrinenrahmen in den Ausstellungsräumen.

Nach der Betrachtung aller Elemente, die an der Herstellung einer besonden Visualität beteiligt sind, kann festgestellt werden, dass die Raumgestaltung keine Rolle bei der Erklärung der Objekte und bei der Darstellung von geschichtlichen bzw. kulturgeschichtlichen Inhalten spielt. Die Ausstellungsweise basiert nicht auf Inszenierungen, in denen versucht wird, die Objekte zu deuten und ihre Herkunft zu erklären. Abgesehen von den Beispielen des *Cour Khorsabad* und den Räumen (12), (13), (14) und (15) erinnert nichts in der Raumgestaltung an den Alten Orient. Lediglich die Objekte selbst erinnern daran. Es gibt sogar keine Unterschiede bezüglich der Raumgestaltung in der Abteilung für altorientalische Antiquitäten und der benachbarten Abteilung „*Sculptures françaises*“. In diesem Punkt weist der Louvre einen großen Unterschied zum Pergamonmuseum auf, da im Pergamonmuseum die Differenzierung zwischen der Raumgestaltung der Dauerausstellung der altorientalischen Schausammlungen und denjenigen der Antikensammlung und Architektur sehr deutlich ist. Im Vorderasiatischen Museum in Berlin konnte außerdem festgestellt werden, das man sich dort einigermaßen bemüht hat, durch manche Inszenierungsmaßnahmen den Ausstellungsraum auf die Exponate abzustimmen. In der

hier besprochen Ausstellung im Louvre erfüllt die Raumgestaltung hingegen die Aufgabe, eine ästhetische Umgebung für die Exponate zu schaffen, um eine ästhetische oder formale Betrachtungsweise zu ermöglichen und damit viele Objekte als Kunstwerke zu interpretieren. Die visuelle Umgebung funktioniert als „*Framing*“, jedoch nicht als „*Inszenierung*“. Um die Objekte herum entstehen keine erklärenden Inszenierungen, die durch das Herstellen von zeitgenössischen Umgebungen realisiert werden. Der umgebende Rahmen weist nicht auf den ursprünglichen Umgebungskontext und die Herkunft der Objekte hin. Durch die Raumgestaltung entsteht vielmehr eine Ästhetisierung im Sinne einer Erzeugung von Schönheit und Harmonie. Indem der Raum zum künstlerischen Mittel wird, lässt sich eine räumliche und ästhetische Erfahrung konstruieren, die zur Auseinandersetzung mit künstlerischen Inhalten oder Aspekten der Exponate anregt. Die Exponate, die nicht alle „*Kunstwerke*“ sind oder eine künstlerische Bedeutung aufweisen, sondern eher kulturgeschichtliche und geschichtliche Einflüsse haben, werden durch diese geschaffene ästhetische Umgebung mehr oder weniger Fehlinterpretationen bei den BetrachterInnen ausgesetzt. Die Objekte sind mehr oder weniger gezwungen, Kunstwerke zu werden. Somit kommt es zu einem Prozess, der als „*Museumseffekt*“ bezeichnet werden kann. Die Erscheinungsform der Säle kontextualisiert die Objekte nicht und macht sie im Gegenteil noch fremdartiger. Dieser geschaffene Rahmen kann vielmehr als Hülle für ein Kunsterlebnis dienen. Für die Vermittlung von geschichtlichen und kulturgeschichtlichen Inhalten kann hier jedoch die Dialogfähigkeit zwischen dem physischen Raum und den Exponaten nichts leisten. Der Zugang zu den Objekten wird durch die Wahrnehmung des Ausstellungsraums beeinflusst. Die Ästhetik ist hier wichtiger als die Aufklärung. Das steht kulturgeschichtlichen Museen diametral entgegen, die durch Inszenierungen versuchen, komplexe Kontexte und Inhalte herauszuarbeiten. Im Allgemeinen kann festgestellt werden, dass der Raum auf die Objekte nicht abgestimmt ist und somit kaum eine Zusammenarbeit von Raum und Exponaten ermöglicht wird. Der Raum ist selbst zum „*Hintergrund*“ geworden, der möglichst neutral sein soll.

In Bezug auf die Gestaltungsmerkmale des visuellen Rahmens in dieser Ausstellung stellt sich die Frage, inwieweit es sich hier um eine intendierte und auf die Präsentation der altorientalischen Sammlungen abgestimmte Ausstellungsstrategie handelt. Entsteht die hier praktizierte Raumgestaltung aus einer bestimmten Bewertung der Schausammlung altorientalischen Altertümer, oder handelt es sich vielmehr um eine natürliche Folge ihrer Präsentation in einem Museum, das sich auf der einen Seite als Kunstmuseum definiert und an Regeln der Präsentationsform eines Kunstmuseum festzuhalten versucht, während auf der anderen Seite viele Merkmale seiner Präsentationsform, vor allem was die Raumgestaltung angeht, das Ergebnis der Anpassung der Schausammlungen an die vorhandenen innenarchitektonischen Gegebenheiten sind?

Durch den Vergleich der Raumgestaltung vieler Ausstellungsräume der

altorientalischen Abteilung mit anderen Abteilungen des Louvre wurde eine gewisse Ähnlichkeit bei vielen Elementen der Raumgestaltung wie innenarchitektonische Merkmale, Beleuchtungsstrategie und Vitrinendesign festgestellt. Man kann annehmen, dass hier die Gestaltung der einzelnen Abteilungen des Louvre zu einem gewissen Grad den Regeln einer allgemeinen Gestaltungsstrategie des Museum unterworfen ist. Die Präsentation der Schausammlungen altorientalischer Altertümer zeigt Merkmale dieser allgemeinen Gestaltungsstrategie, und nicht die Sammlung selbst und ihre Natur hat zum vorhandenen Erscheinungsbild der Ausstellungsräume geführt. Man könnte annehmen, dass für die Präsentation derselben Sammlung in einem eigenständigen Museum oder sogar in einem anderen Museum in Paris nicht die gleiche Gestaltungsstrategie wie im Louvre eingesetzt würden wird. Es wird deutlich, dass die Gestaltung der Ausstellungsräume der Abteilung nicht in der Natur der Schausammlung begründet ist, sondern nur ein Ergebnis ihrer Präsentation in gerade diesem und nicht einem anderen Museum.

Bezugnehmend auf die Gestaltung des visuellen Rahmens der Dauerausstellung wurde festgestellt, dass es sich bei den innenarchitektonischen Eigenschaften der Räume, wie etwa die Form der Wände, der Decke, des Bodens und der Fenster, um nicht intendierte Merkmale, d. h. um bloße Raumelemente und Vorgegebenheiten, handelt. Sie wurden, wie bereits dargelegt, nicht bewusst in dieser Form eingerichtet mit dem Ziel, altorientalische Sammlungen zu präsentieren. Nur in einigen Räumen wurde die Gestaltung des Raumes geändert, so im *Cour Khorsabad* und in den Räumen (12), (13), (14) und (15), wie bereits oben erläutert wurde. Auch bei anderen Gestaltungselementen, wie Vitrinendesign, Beleuchtung usw., wurden Ähnlichkeiten zu anderen Abteilungen des Museums festgestellt, was darauf hinweist, dass es sich hier nicht um eine für die altorientalische Sammlung bestimmte Raumgestaltung handelt, sondern um eine allgemeine Gestaltungsstrategie des Museums, die in dieser Abteilung sowie in anderen zum Einsatz kommt.

Es ist dennoch darauf hinzuweisen, dass sich der Ausstellungsraum als „Anzeichen“ während des Kommunikationsprozess notwendigerweise in ein direktes „Zeichen“ verwandelt. Die Decodierung dieses „Zeichens“ ist von den BetrachterInnen abhängig. Das Weglassen von Dekorationen und Inszenierungen kann als ein „Zeichen“ gedeutet werden, sich auf die Ästhetik der Objekte selbst zu konzentrieren, gleichzeitig können die „Neutralisierungsbemühungen“ als eine „Bauhausidologie“ des 20. Jh. kritisiert werden.

6.3. Die Anordnungs- und Gruppierungsprinzipien der Objekte

Der gesamten Dauerausstellung der altorientalischen Abteilung im Louvre liegt grundsätzlich eine kontextorientierte Konzeption zugrunde. Die Mehrzahl der Exponate ist als Gruppen in Vitrinen gemeinsam ausgestellt. Die Ausstellungsvitrinen bilden geschlossene Einheiten, die einen Zusammenhang suggerieren oder

konstruieren. Großmonumente, vor allem Statuen und Reliefs, sind im Raum freistehend aufgestellt oder an den Wänden angebracht. Der kontextorientierten Ausstellungsform, wie sie durch die Gruppierung der Exponate hergestellt ist, liegen bestimmte Gruppierungsprinzipien zugrunde. Insbesondere in den Bereichen, in denen es der Bestand und die Größe der Sammlung zulässt, wie z. B. in der iranischen und mesopotamischen Sektion der Ausstellung, ist die Kontiguität das zugrunde liegende Prinzip für die Gruppierung der Exponate, was zur Herstellung einer detaillierten chronologischen Ordnung in diesen beiden Ausstellungsbereichen führt. Dabei gilt die Zugehörigkeit der Stücke zu einem definierten zeitlichen und räumlichen Rahmen als das verbindende Element in den Vitrinen. Der archäologische und historische Akzent der Ausstellung manifestiert sich vor allem durch diese Art der Klassifikation. Diese Konstellation ist damit begründet, dass die Objekte einem bestimmten Zeitraum, meistens einer bestimmten archäologischen Periode, entstammen. Hinter den zusammen ausgestellten Objekten besteht meistens weder eine kausale, kontextuelle, synthetisierende, rekonstruierende, noch typographische, typologische oder ikonische Gemeinsamkeit, sondern ein bloßes räumlich-zeitliche Nebeneinandersein als verbindendes Element. Dies führt zu einem chronologischen Aufbau der Ausstellungsbereiche. Für die Herstellung dieser chronologischen Gliederung der Ausstellungsbereiche wird das Periodensystem in der Vorderasiatischen Archäologie verwendet. Dementsprechend erfolgt die Gliederung der Teilbereiche nach archäologischen Perioden, die für jede Region konstruiert werden. Die Titel der Vitrinen stimmen daher meistens mit den Bezeichnungen der archäologischen Perioden der jeweils dargestellten Region überein. In ihrem Gliederungsplan kann die Ausstellung daher mit einem Lehrbuch, in dem die Gliederung nach großen Abschnitten und Kapiteln, in die der Lehrstoff zerlegt ist, verglichen werden, weil die Räume und Vitrinen dem entsprechen.

Die Verwendung dieses Gruppierungsprinzips in der Ausstellung kann vor allem im Ausstellungsbereich der mesopotamischen Altertümer, dort anhand der Räume (1a), (1b), (1c), (2) und (3), die Objekte von Neolithikum bis zum Ende des 2. Jt. v. Chr. beinhalten, belegt werden. Der Rundgang in diesem Ausstellungsbereich beginnt in Raum (1a) mit Objekten aus dem Neolithikum bis zur Frühdynastischen Periode (2900–2340 v. Chr.). In Vitrine (1) „*Préhistoire mésopotamienne. De l'époque de Jarmo à l'époque d'Obeid*“ sind Objekte verschiedener Natur von der Jarmo- zur Obeid-Periode und aus mehreren Fundstellen zusammen ausgestellt. Die Vitrine beinhaltet zahlreiche Exponate, darunter: Schüsseln und Becher, Stempelsiegel, Figurinen, Äxte, Sichelklingen, Stößel, Keramikscherben und Vasen. Die Exponate stammen aus verschiedenen Fundorten, und zwar aus Girsu, Tepe Gawra, Tell es Sawwan, Arpachiyah und Tell Hassouna.⁴⁴¹ Die nächste Vitrine (2) „*L'époque proto-urbaine*“

⁴⁴¹ Musée du Louvre, Atlas base des oeuvres exposées. URL:

http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=sal_frame&idSalle=101&langue=fr (Zuletzt geprüft

Périodes d'Uruk et Djemdet-Nasr, vers 3700-2900 avant J.-C. präsentiert ebenso Objekte verschiedener Natur, um die materielle Hinterlassenschaft der proto-urbanen Periode in Mesopotamien von etwa 3700-2900 darzustellen. Hier gibt es Nadeln, Amulette, Ringe, Stempel, Fragmente architektonischer Dekoration, Becher, Äxte, Perlen und Rollsiegel. Diese Objekte aus dem genannten Zeitraum kamen aus Girsu, Eshnounna und Uruk.⁴⁴² Die Vitrine (3) „*Naissance de l'écriture*“, ist, wie aus dem Titel zu entnehmen ist, der Entstehung der Schrift gewidmet und weicht damit vom Gruppierungsprinzip der vorherigen Vitrinen ab. Die Exponate bestehen vor allem aus Tontafeln und anderen beschrifteten Objekten, wobei der Inhalt der Inschriften verschiedenartiger Natur ist. Es sind Beispiele für die Entstehung und Entwicklung der Schrift in Südmesopotamien. Sie stammen aus Shuruppak, Uruk, Tello und Djemdet Nasr und aus einem Zeitraum von Ende des 4. Jts. v. Chr. bis etwa 2500 v. Chr.⁴⁴³ Die nächste Vitrine (4) „*Histoire d'Umma et de Lagash*“, ist der Geschichte der frühdynastischen Umma und Lagasch gewidmet und illustriert diese Geschichte anhand historischer Texte auf verschiedenen beschrifteten Objekten, wie jene, die den Konflikt zwischen Lagasch und Umma zum Thema haben. Zu solchen Texten gehört z. B. ein beschrifteter Kegel des Prinzen Enmetena von Lagasch, mit einer Inschrift des Prinzen über die Geschichte der Grenzen zwischen Lagasch und Umma aus dem Jahr etwa 2400 v. Chr., ein weiterer beschrifteter Kegel, der einen Text zu Reformen des Königs Uru-Ka-gina von Lagasch aus Tello, etwa 2350 v. Chr., trägt; ferner ein historischer Text zum Krieg zwischen Lagasch und Umma und die Klage über die Zerstörung der Stadt Lagasch aus Girsu, ca. 2350 v. Chr.⁴⁴⁴ Damit scheint der Grund des Zusammenstellens der Objekte in dieser Vitrine ein anderer als in den übrigen Vitrinen in diesem und den anderen Räumen dieses Ausstellungsabschnitts.

In den beiden nächsten Vitrinen (5) und (6) im Raum ist weiterhin die frühdynastische Zeit von Sumer (etwa 2900-2340 v. Chr.) dargestellt. In Vitrine (5) „*Epoque des dynasties archaïques de Sumer, vers 2900-2340 avant J.-C. Antiquités de Tello, ancienne Girsu*“, befinden sich u.a. ein Bas-Relief und Fragmente von Bas-Reliefs, eine Gründungstafel des Königs Eannatum von Lagasch, eine Lanze mit dem Namen des Königs Lugal von Kish, Keulen mit verschiedenen Darstellungen, Reliefs mit der Darstellung von Ur-Nanshe, des Königs von Lagasch und eines Löwenkopfes.⁴⁴⁵ Auch

am .31.01.2010).

⁴⁴² Musée du Louvre, Atlas base des oeuvres exposées. URL: http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=9751&langue=fr (Zuletzt geprüft am .31.01.2010).

⁴⁴³ Musée du Louvre, Atlas base des oeuvres exposées. URL: http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=9619&langue=fr (Zuletzt geprüft am .31.01.2010).

⁴⁴⁴ Musée du Louvre, Atlas base des oeuvres exposées. URL: http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=9724&langue=fr (Zuletzt geprüft am .31.01.2010).

⁴⁴⁵ Musée du Louvre, Atlas base des oeuvres exposées. URL:

die Vitrine (6) „*Epoque des dynasties archaïques de Sumer, vers 2900–2340 avant J.-C. Antiquités de Tello, ancienne Girsu*“, beinhaltet verschiedene Objekte, deren Zusammenstellung sich aus der Zugehörigkeit zu derselben Periode erklärt. Vor allem befinden sich hier: ein Bas-Relief, Perlen und Ringe, ein beschrifteter Kegel, ein Gründungsnagel, Fragmente von Dekorationen für Musikinstrumente und Kisten, Tontafeln, Fragmente einer Vase, das Modell eines Bootes und das Fragment einer Statue. Alle diese Objekte wurden in Girsu gefunden und sind in die frühdynastische Periode von Sumer von etwa 2900 bis 2340 v. Chr. datiert.⁴⁴⁶ Zusätzlich zu den Objekten in den Vitrinen befinden sich auch in diesem Raum einige Objekte, die alleinstehend im Raum ausgestellt sind, darunter die Siegesstele des Königs Eannatum von Lagasch, etwa 2400 v. Chr.

Im nächsten Raum, (1b), sind immer noch Exponate der Frühdynastischen Periode, jedoch mit Altertümern aus Mari am Mittleren Euphrat, ausgestellt, wodurch die Expansion der mesopotamischen Kultur verdeutlicht wird. In der einzigen Vitrine dieses Raums, Nr. 7, „*Epoque des dynasties archaïques de Sumer, vers 2900–2340 avant J.-C. Antiquités de Mari (Moyen-Euphrate)*“, gibt es verschiedene Exponate, die in Mari gefunden wurden und dem Zeitraum von 2900 bis 2340 v. Chr. entstammen. Darunter befinden sich ein Schüssel, Teile von Statuen, Amuletten, ein Gründungsnagel, Rollsiegel, Figurinen, Schmuck, Vasenfragmente, Keramikscherben, Mosaikstücke, Becher, Gefäße, eine Keule, Vasen und kleine Statuetten.⁴⁴⁷

Der nächste Raum, (1c), ist weiterhin den Frühdynastischen Altertümern, allerdings aus verschiedenen Regionen vorbehalten. Die Besichtigung der Vitrinen nach der Nummerierung führt den Besucher zur Vitrine (8), „*Epoque des dynasties archaïques de Sumer, vers 2900–2340 avant J.-C. Antiquités mésopotamiennes de diverses provenances*“. Wie aus dem Titel der Vitrine zu entnehmen ist, entstammen die hier befindlichen Stücke verschiedenen Fundorten aus der Frühdynastischen Periode von 2900–2340 v. Chr. Dies scheint das hinter der Gruppierung der Objekte stehende Prinzip zu sein. Es lässt sich dennoch bemerken, dass fast alle Exponate in dieser Vitrine Kleinplastiken bzw. Teile von Kleinplastiken sind. Außerdem ist die Herkunft der meisten dieser Objekte auf der Beschriftung nicht erwähnt und möglicherweise nicht bekannt – geradezu, als ob hier einen Platz für kontextlose Objekte geschaffen werden sollte. Die Objekte, deren Herkunft genannt ist, kommen aus Adab-Bismaya, Khafadje, Tell Asmar und Umm el Agareb.⁴⁴⁸ Auch die nächste Vitrine (9), „*Epoque*

http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=11353&langue=fr (Zuletzt geprüft am .31.01.2010).

⁴⁴⁶ Musée du Louvre, Atlas base des oeuvres exposées. URL:

http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=11381&langue=fr (Zuletzt geprüft am .31.01.2010).

⁴⁴⁷ Musée du Louvre, Atlas base des oeuvres exposées. URL:
http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=652&langue=fr (Zuletzt geprüft am .31.01.2010).

⁴⁴⁸ Musée du Louvre, Atlas base des oeuvres exposées. URL:

des dynasties archaïques de Sumer, vers 2900-2340 avant J.-C. Antiquités mésopotamiennes de diverses provenances“, ist der Präsentation von Objekten aus verschiedenen Fundorten der frühdynastischen Periode von 2900–2340 v. Chr. vorbehalten. Auch hier ist die Herkunft der meisten Stücke offensichtlich nicht bekannt, was beim gemeinsamen Ausstellen in derselben Vitrine als „*Objekte aus verschiedenen Regionen aus der Frühdynastischen Periode*“ angegeben wird und als Ergänzung für die vorherige Vitrine gilt. Vor allem beinhaltet die Vitrine viele Rollsiegel, kleine Statuetten und andere kleine Kunstwerke. Auch eine Halskette und Ohringe, die aus den Königlichen Gräben aus Ur zu entstammen vermutet wird, werden hier präsentiert.⁴⁴⁹

Die Objekte der Akkad- und der Zeit der Dritten Dynastie von Ur (etwa 2350–2000 v. Chr.) sind in Raum (2) ausgestellt. Die ersten beiden Vitrinen sind den Objekten aus der Akkad-Zeit vorbehalten. So beinhaltet die Vitrine (1), „*Glyptique de l'époque d'Akkad, 2340-2200 avant J.-C.*“, ausschließlich akkadische Rollsiegel, zu denen eine lange Texttafel gehört.⁴⁵⁰ Die nächste Vitrine, „*Empire d'Akkad*“, präsentiert Stücke verschiedener Art. Hier sind vor allem mit den Namen der Herrscher von Akkad beschriftete Objekte sowie historische Texte auf verschiedenen Trägern zu finden. Unter anderem sieht man hier eine Muschel mit dem Namen Rimush, etwa 2270 v. Chr., eine Inschrift des Lugalatum, des Prinzen von Umma, ca. 2130 v. Chr., eine Tontafel mit einem Vertrag zwischen Naram-Sin und Khita, König von Awan (Elam), 2250 v. Chr. aus Suse, eine Inschrift des Naram-Sin zum Bau eines Tempels aus dem Jahr etwa 2250 v. Chr. und eine Vase mit dem Namen Rimush, König von Kish, aus Girsu von etwa 2270. Aber auch die künstlerische Leistung der Epoche ist anhand von Beispielen aus der Kleinkunst dargestellt.⁴⁵¹

Die Vitrine (3), „*Ile dynastie de Lagash*“, zeigt Kunstwerke aus einer späteren Phase der Geschichte Mesopotamiens: Hier sind Objekte aus der zweiten Dynastie von Lagasch zu sehen, die offensichtlich nur anhand einer Anzahl von Statuetten und Fragmenten von Statuen, die vor allem aus Girsu stammen, repräsentiert wird.⁴⁵² Die Objekte der Neo-Sumerischen Periode in Mesopotamien ist auch in der nächsten

http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=29211&langue=fr (Zuletzt geprüft am .31.01.2010).

449 Musée du Louvre, Atlas base des oeuvres exposées. URL:
http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=11858&langue=fr (Zuletzt geprüft am .31.01.2010).

⁴⁵⁰ Musée du Louvre, Atlas base des oeuvres exposées. URL:
http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=12085&langue=fr (Zuletzt geprüft am .31.01.2010).

⁴⁵¹ Musée du Louvre, Atlas base des oeuvres exposées. URL:
http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=12109&langue=fr (Zuletzt geprüft am .31.01.2010).

⁴⁵² Musée du Louvre, Atlas base des oeuvres exposées. URL:
http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=12231&langue=fr (Zuletzt geprüft am .31.01.2010).

Vitrine (4), „*Mobilier des temples et des tombes*“ vertreten. Hier ist ein großes Spektrum der materiellen Hinterlassenschaft der Epoche repräsentiert, wie z.B. Bas-Reliefs, ein Kegel mit dem Namen Ur-Ningirsu, des Prinzen von Lagasch, eine Lampenabdeckung, fragmentarische dekorative Elemente, ein Steingefäß mit der Darstellung von Gudea, zwei Harpe vom Anfang des 2. Jts. v. Chr., eine Keule, ein Rollsiegel sowie viele Statuetten und Teile von Statuetten.⁴⁵³ Als zusammenhängend mit dieser Vitrine kann die nächste Vitrine (5), „*La construction du temple, 2150-2000 avant J.-C.*“, verstanden werden. Hier sind auch Objekte der Neo-sumerischen Periode präsentiert. Das gemeinsame Ausstellen dieser Objekte versucht im Rahmen des chronologischen Verlaufs des Raumes das Thema „*Der Tempelbau*“ zu synthetisieren. Hier werden daher Beispiele von beschrifteten Ziegeln mit Einweihungen, Gründungsnägel, Gründungsfigurinen, beschriftete Tontafeln zum Thema, Gründungstafeln und Gründungsstelen ausgestellt. Die meisten dieser Objekte stammen aus Girsu und aus der Neo-Sumerischen Periode.⁴⁵⁴ Die letzte Vitrine in diesem Raum ist die Vitrine (6), „*IIIe dynastie d'Ur, 2112-2004 avant J.-C.*“. Die in dieser Vitrine präsentierten Stücke lassen keinen inneren Zusammenhang erkennen, außer ihrer Zugehörigkeit zur Neo-sumerischen Periode. Denn hier gibt es Texte verschiedenen Inhalts, wie z.B. wirtschaftliche Texte, eine königliche sumerische Hymne und eine Texttafel von ca. 1800 v. Chr. mit einer Beweinung der Ruinen der Stadt Ur zu sehen; des weiteren zwei beschriftete Bullen, eine Keule mit Widmung an Gilgamesch, eine Perle mit einer Widmung des Königs Ibbi-Sin von Ur an den Mondgott, ein Gewicht mit dem Namen Shu-Sin, König von Ur, ein Gewicht aus dem Tempel des Mondgottes in Ur, sowie Rollsiegel und eine beschriftete Vase.⁴⁵⁵

Zusätzlich zu den Kleinobjekten in den Vitrinen befindet sich im Raum eine große Anzahl freistehender bzw. an die Wand angebrachter Monumente. Diese entstammen demselben Zeitraum wie die Objekte in den Vitrinen, also der Akkad-Zeit, der Zeit der II. Dynastie von Lagasch und der Neo-sumerischen Periode. Unter den Großmonumenten befinden sich eine große Anzahl von Statuen des Gudea, des Königs von Lagasch, aber auch die berühmte Siegesstele von Naram-Sin, des Königs von Akkad und der Obelisk des Manishtusu, ebenfalls ein König von Akkad.

Der sich anschließende Raum (3) führt die BesucherInnen in das Mesopotamien des zweiten Jts. v. Chr., zu Altertümern aus Babylonien und Mari. Die Ausstellungsvitrinen sind wie folgt gegliedert: Die Vitrine (1) heißt „*La Mésopotamie*,

⁴⁵³ Musée du Louvre, Atlas base des oeuvres exposées. URL: http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=12236&langue=fr (Zuletzt geprüft am .31.01.2010).

⁴⁵⁴ Musée du Louvre, Atlas base des oeuvres exposées. URL: http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=12283&langue=fr (Zuletzt geprüft am .31.01.2010).

⁴⁵⁵ Musée du Louvre, Atlas base des oeuvres exposées. URL: http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=12314&langue=fr (Zuletzt geprüft am .31.01.2010).

première moitié du IIe millénaire avant J.-C.; Hammurabi de Babylone et son temps“. Der Bestand dieser Vitrine schließt verschiedene Gegenstände ein: beschriftete Kegel, eine fragmentarische Kopie von Hammurabis Kodex, beschriftete Tontafeln verschiedenen Inhalts und Statuetten. Sie stammen aus der ersten Hälfte des 2. Jts. v. Chr., aus der Zeit des babylonischen Königs Hammurabi. Sie wurden in mehreren Orten in Mesopotamien (Sippar, Ninive und Larsa) und im Iran (Susa) gefunden.⁴⁵⁶ Die nächste Vitrine (3), *„La Mésopotamie, première moitié du IIe millénaire avant J.-C.; Princes du royaume d’Eshnunna“*, präsentiert Stelen und Statuen.⁴⁵⁷ In der Vitrine (5) *„La Mésopotamie, première moitié du IIe millénaire avant J.-C.“*, sind Objekte verschiedener Natur zusammen ausgestellt. Darunter befinden sich Figuren, Vasen, Terrakotten, beschriftete Tontafeln, Statuetten, Pfeilspitzen, Anhänger, Perlen, Gründungsnägel und Schmuck. Gefunden wurden diese Stücke in Larsa, Tello, Lama und Eshnunna und gehören der ersten Hälfte des 2. Jts. v. Chr.⁴⁵⁸ Die Vitrine (6), *„La Mésopotamie, première moitié du IIe millénaire avant J.-C.; Figurines et reliefs estampés en terre cuite“* präsentiert Figuren, Reliefplatten und Terrakotten. Datiert sind die Stücke in die erste Hälfte des 2. Jts. v. Chr.; sie stammen von mehreren Fundorten, respektive Larsa, Eshnunna, Kish, Warka und Tello.⁴⁵⁹ In der Vitrine (8), *„Le royaume amorrite de Mari. Première moitié du IIe millénaire avant J.-C.“*, befinden sich verschiedene Gegenstände, darunter Rollsiegel, Vasen, Gefäße, Figuren, Amulette usw. Sie stammen alle aus Mari und gehören in die erste Hälfte des 2. Jts. v. Chr.⁴⁶⁰ Die Vitrinen (10), (11) und (12), *„Mari: le mobilier des tombes médio-assyriennes. XIIIe–XIIe siècles avant J.-C.“*, stellen Grabbeilagen aus Mari aus mittelassyrischen Gräbern des 13. und 12. Jhs. v. Chr. aus. Der Inhalt variiert: beschriftete Tontafeln, Ringe, Halsbänder, Pfeile, Masken, Spiegel, Ohrringe und Gefäße.⁴⁶¹ Die nächste Vitrine (13), *„La Mésopotamie du Sud. Babylonie kassite et post-kassite. Deuxième moitié du IIe millénaire avant J.-C.“*, beinhaltet u. a. Gefäße, eine Axt, Streitkolben, beschriftete Objekte und Statuetten. Sie entstammen der zweiten Hälfte des 2. Jts. v. Chr. und wurden vor allem in Tell Djigan, aber auch in Assur gefunden.⁴⁶² Es folgt dann die Vitrine (14), *„La Mésopotamie du Sud. Babylonie*

⁴⁵⁶Musée du Louvre, Atlas base des oeuvres exposées. URL: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=24670 (Abgerufen am 10.06.2010).

⁴⁵⁷Musée du Louvre, Atlas base des oeuvres exposées. URL: http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=sal_frame&idSalle=105 (Abgerufen am 10.06.2010).

⁴⁵⁸Musée du Louvre, Atlas base des oeuvres exposées. URL: http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=sal_frame&idSalle=105 (Abgerufen am 10.06.2010).

⁴⁵⁹Musée du Louvre, Atlas base des oeuvres exposées. URL: http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=sal_frame&idSalle=105 (Abgerufen am 13.06.2010).

⁴⁶⁰Musée du Louvre, Atlas base des oeuvres exposées. URL: http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=sal_frame&idSalle=105 (Abgerufen am 13.06.2010).

⁴⁶¹Musée du Louvre, Atlas base des oeuvres exposées. URL: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=24686 (Abgerufen am 13.06.2010).

⁴⁶²Musée du Louvre, Atlas base des oeuvres exposées. URL: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=24895 (Abgerufen am 13.06.2010).

kassite et post-kassite“. Die Exponate bestehen u. a. aus Schrifttafeln, Kudurrus, Perlen und Vasen. Zeitlich gehören sie in die zweite Hälfte des 2. Jts. v. Chr.; sie sind in Babylonien gefunden worden.⁴⁶³ In der Vitrine (15), „*Littérature et sciences*“, sind Objekte unter thematischen Gesichtspunkten zusammen ausgestellt. Die Objektgruppen, die aus Vasen, beschrifteten Zylindern, vielen beschrifteten Tontafeln verschiedenen Inhalts bestehen, sollen das Thema „*Literatur und Wissenschaft*“ darstellen. Sie stammen von verschiedenen Fundorten in Mesopotamien: Larsa, Warka, Nippur, Tello und Assyrien.⁴⁶⁴ Die letzte Vitrine (16), „*La glyptique mésopotamienne. Ile millénaire av. J.-C.*“, beschränkt sich, wie dem Titel zu entnehmen ist auf mesopotamische Rollsiegel des 2. Jts. v. Chr.⁴⁶⁵ Der Raum beinhaltet zusätzlich der kleinen Objekten in den Vitrinen andere Exponate, wie Stelen, Stauten und Wandbemalungen. Die berühmte Hamurabistele und die Wandbemalungen von Mari sind u.a. hier zu sehen und stehen im zeitlichen und räumlichen Zusammenhang mit dem Rest der Sammlung in diesem Raum.

Die Kontiguität als das vorherrschende Gruppierungsprinzip der Objekte in der gesamten Ausstellung konnte auch in dem iranischen Ausstellungsbereich festgestellt werden. Als paradigmatisches Beispiel dafür kann der Raum (7) des iranischen eingeführt werden. Die Ausstellungsstücke in diesem Raum kommen aus der Susiana und der iranischen Hochebene des 5., 4. und dem Anfang des 3. Jts. v. Chr. In den Vitrinen erfolgt die Klassifizierung bzw. Gruppierung der Stücke wie folgt: Die Vitrine (1), „*Plateau de Susiane. Fin du VIe – début du IVe millénaire avant J.-C.*“, beinhaltet Objekte verschiedener Funktionen und Materialien, wie Keramikgefäße, Keramikscherben, Stempel, Terrakotten, Hacken, Klingen, Statuetten, Vasen usw. Sie stammen aus mehreren Fundstellen, respektive Tepe Djowi, Tepe Djaffarabad, Tepe Khazineh, Tepe Bouhallan, Susa und Tepe Bendebal und sind an das Ende des 6. bis an den Anfang des 4. Jts. v. Chr. datiert.⁴⁶⁶ In der Vitrine (2), „*Suse I (4200–3800 avant J.-C.). Nécropole du tell de l’Acropole*“, sind vor allem bemalte Keramikgefäße und Vasen, Stempel, Steingefäße, Figurinen und Äxte präsentiert, die von demselben Fundort und derselben Periode stammen.⁴⁶⁷ In der Vitrine (3), „*Suse II et Suse III. Epoque d’Uruk et époque proto-élamite (3500–2850 avant J.-C.). Objets de la vie domestique*“, befinden sich vor allem Alabastergefäße, Vasen, Äxte, architektonische, dekorative Elemente, Hacken, Gewichte, Statuetten, Stempel, Halsbänder, Nadeln,

⁴⁶³ Musée du Louvre, Atlas base des oeuvres exposées. URL: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=24910 (Abgerufen am 13.06.2010).

⁴⁶⁴ Musée du Louvre, Atlas base des oeuvres exposées. URL: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=24719 (Abgerufen am 10.06.2010).

⁴⁶⁵ Musée du Louvre, Atlas base des oeuvres exposées. URL: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=24993 (Abgerufen am 10.06.2010).

⁴⁶⁶ Musée du Louvre, Atlas base des oeuvres exposées. URL: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=15521 (Abgerufen am 10.06.2010).

⁴⁶⁷ Musée du Louvre, Atlas base des oeuvres exposées. URL: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=15665 (Abgerufen am 10.06.2010).

Figurinen, Anhänger, Perlen, Flaschenzüge usw. Die Stücke stammen aus dem Zeitraum von 3500 bis 2850 v. Chr. und von demselben Fundort.⁴⁶⁸ Der Inhalt der Vitrine (4), „*Tepe Sialk I à IV. Du Ve au début du IIIe millénaire avant J.-C.*“, besteht u. a. aus einer Ahle, Amuletten, Keramikgefäßen, Stempel, Meißel, Halsketten, Schmuck-Elementen, Nadeln, Mörtel, Rollsiegel, Sägen, Äxten und Keramikscherben. Alle Stücke entstammen dem Zeitraum 5. bis Anfang 3. Jt. v. Chr.⁴⁶⁹ In der letzten Vitrine (5), „*Instruments de gestion et de comptabilité aux époques de Suse I, Suse II et Suse III (4200–2800 avant J.-C.)*“, befinden sich u. a. Tafeln, Siegel, Rollsiegel und Bullen. Sie stammen aus dem Zeitraum 4200–2800 v. Chr.⁴⁷⁰

Von der Kontiguität als ein Gruppierungsprinzip weichen dennoch andere Ausstellungsteile ab, wie die Räume (A), (B), (C) und (D), die der Präsentation der archäologischen Objekte aus der Levante und Zentral-Syrien gewidmet sind. In diesem Teil der Ausstellung kann festgestellt werden, dass hier von einem anderen Gruppierungsprinzip ausgegangen wurde als demjenigen in der Iran- und Mesopotamien-Abteilung. Anders als bei der Gliederung der Schausammlungen aus dem Iran und Mesopotamien, die jeweils in einer großen Einheit dargestellt werden, wodurch etwa für den Iran eine Geschichte des heutigen Iran bis ins 5. Jh. rückprojiziert wird, werden Schausammlungen aus der Levante nach den einzelnen Fundorten gegliedert, und es wird eine besondere Alte Geschichte der Region konstruiert. Dies scheint zu suggerieren, dass Regionen wie Mesopotamien und Iran politische Einheiten in der altorientalischen Zeiten kannten, die Levante jedoch nicht. In den Sektionen Mesopotamien und Iran werden Stücke aus verschiedenen Zeiträumen und von verschiedenen Fundorten zusammen präsentiert, um eine solche Einheit darzustellen, während die Sammlungen aus der Levante nicht zu einer Einheit zusammengefügt, sondern vielmehr nach bestimmten Regionen und Fundorten untergegliedert sind. So werden in Raum (A) die Objekte aus Zypern vom Chalkolithikum bis zur Eisenzeit ausgestellt. In Raum (B) sind die Objekte von der Küste Syriens, aus Ugarit und Byblos zu sehen, während in Raum (C) Stücke aus Zentral-Syrien bis zur Eisenzeit präsentiert sind. Letztlich werden in Raum (D) die Objekte aus Palästina und Westjordanien bis zur Eisenzeit ausgestellt.

Die Betrachtung der Gliederungsstruktur der Exponate zeigt deutlich, dass bei der Gruppierung der Stücke von anderen Regeln ausgegangen wurde, als in den beiden oben erwähnten Ausstellungsteilen. Hier konnte beobachtet werden, dass nicht nur von einem einzigen Gesichtspunkt oder Prinzip bei der Herstellung der Ensembles in den Vitrinen ausgegangen wurde, sondern von mehreren. Als erstes offensichtliches

⁴⁶⁸ Musée du Louvre, Atlas base des oeuvres exposées. URL: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=16080 (Abgerufen am 10.06.2010).

⁴⁶⁹ Musée du Louvre, Atlas base des oeuvres exposées. URL: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=17297 (Abgerufen am 10.06.2010).

⁴⁷⁰ Musée du Louvre, Atlas base des oeuvres exposées. URL: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=17341 (Abgerufen am 10.06.2010).

Gruppierungsprinzip wurde das typographische Prinzip, das in mehreren Vitrinen in den Räumen (A), (B), (C) und (D) zu erkennen ist, verwendet. Einige Beispiele dafür werden im Folgenden angeführt: Die Vitrine (3'), „*l'âge du bronze récent: la céramique*“, in Raum (A): Die Exponate in dieser Vitrine sind Keramikgefäße. Prinzipiell weisen sie Gemeinsamkeiten auf bei Datierung (Späte Bronzezeit), Material (Keramik) und Zugehörigkeit zu einem archäologisch definierten Gebiet (Zypern). Die Objekte stammen außerdem aus verschiedenen archäologischen Kontexten und Orten.⁴⁷¹ Die Vitrine (10), „*Ras Shamra: céramique importée*“, in Raum (B): Auch diese Vitrine bietet ein deutliches Beispiel für das typographische Gruppierungsprinzip. Hier besteht zwischen den Objekten eine ikonische Beziehung. Es wird bei der Gruppierung von der Form ausgegangen, und nicht auf andere Bezüge, wie die genaue Fundstelle oder Funktion, geachtet. So erfolgt die Gruppierung der kleinen Ensembles innerhalb der Vitrine ebenfalls nach einem ikonischen Prinzip. Die Objekte, die ähnliche Merkmale (Form, Herstellungstechnik, Material oder Malerei) aufweisen, stehen nebeneinander, obwohl sie aus unterschiedlichen archäologischen Kontexten stammen.⁴⁷² Nach diesem Gruppierungsprinzip sind auch mehrere andere Vitrinen konzipiert. Insbesondere weisen viele Vitrinen, deren Inhalt aus Keramikgefäßen besteht, dieses Gruppierungsprinzip auf, wie die beiden Vitrinen: Die Vitrine (9) im Raum (B), „*Ras Shamra: La céramique locale*“, und die Wandvitrine (8), „*L'albâtre à Ugarit*“, in demselben Raum.

Auch das Ausstellen weiterer archäologischer Objekte anderer Gattungen ist auf dieses typographische Prinzip zurückzuführen, wie etwa die Präsentation von Siegeln. Auch hier liegt die Gemeinsamkeit der Objekte im Typ begründet. Andere Informationen, die ein Siegel enthält, wie historische, kulturgeschichtliche oder künstlerische, werden durch die Gruppierung nicht betont. Einige Beispiele dafür sind: Die Wandvitrine, „*Glyptique et écriture à Chypre*“, in Raum (A). Die meisten ausgestellten Objekte in dieser Vitrine sind vom selben Typ. Hier ist weiter zu beobachten, dass im oberen Vitrinenbereich Stücke nebeneinander ausgestellt sind, die sich sehr in ihrer Form ähneln (Rollsiegel), darauf folgen im unteren Bereich die Stempelsiegel und letztlich auf dem Boden der Vitrine eine Reihe von beschrifteten Kugeln.⁴⁷³ Der zweite Beispiel ist die Vitrine „*Glyptique in Ugarit*“ in Raum (B). Der Inhalt dieser Vitrinen besteht vor allem aus Rollsiegeln und einigen Siegelabdrucken aus Ugarit. Die Anordnung der Objekte in dieser Vitrine ist rein chronologisch und veranschaulicht mit der Reihung der Objekte von oben nach unten die Entwicklung der

⁴⁷¹ Musée du Louvre, Atlas base des oeuvres exposées. URL : http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=19561 (Abgerufen am 10.06.2010).

⁴⁷² Musée du Louvre, Atlas base des oeuvres exposées. URL : http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=21296 (Abgerufen am 10.06.2010).

⁴⁷³ Musée du Louvre, Atlas base des oeuvres exposées. URL : http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=19924 (Abgerufen am 10.06.2010).

Siegel in Ugarit vom Neolithikum bis zum 13. Jh. v. Chr.⁴⁷⁴

In der gesamten Ausstellung lassen sich nur wenige Beispiele bzw. Vitrinen erkennen, deren Inhalte so zusammengesetzt sind, um bestimmte Lebensbereiche einer Epoche oder Region, wie Kult, Bekleidung, Ernährung, Wirtschaft usw., zu thematisieren. Nur in wenigen Beispielen wurde von einem solchen synthetisierenden Gruppierungsprinzip ausgegangen, so beispielsweise in Raum (B), die Wandvitrine (11), „*Témoins de la vie culturelle à Ugarit*“. Die Objekte in dieser Vitrine sind verschiedene Gegenstände (Vasen, Terrakotten, Plättchen, Figuren, Perlen, Figur von einem Löwenkopf, Rhyton usw.).⁴⁷⁵ Dem Ausstellen dieser Objekte liegt die Idee zugrunde, von den verschiedenen Aspekten eines Exponates einige hervorzuheben, die für die Thematisierung dieses Lebensbereiches (Kult) geeignet sind. Es besteht keine Ähnlichkeit in der Form, dem Material oder dem Typ. Bei der Zusammensetzung des Ensembles wird vielmehr auf die inhaltlichen Bezüge eingegangen. Die Objekte haben ursprünglich eine mit dem kultischen Leben in Zusammenhang stehende Funktion erfüllt. Damit stehen sie zusammen in diesem Ensemble anhand ihrer funktionalen Ähnlichkeiten. Ein weiteres Beispiel findet sich ebenfalls in Raum (B) mit der Vitrine mit dem Titel „*L'administration à Ugarit*“.⁴⁷⁶ Hier ist deutlich zu erkennen, dass die Idee hinter dem Ausstellen der Objekte auf ihren funktionalen Eigenschaften basiert. Die Stücke haben gemeinsam, dass sie in der Verwaltung in Ugarit Verwendung fanden. Andere Aspekte der Objekte, wie Form, Herstellungstechnik, Material, spielen hier keine Rolle. Im Gegensatz zum typographischen Gruppierungsprinzip werden die Objekte, die durch das synthetisierende Prinzip gruppiert sind, in den Zusammenhang von Ideen, Werten und anderen sozialen Umständen ihrer Zeit gesetzt. Die Exponate werden dazu verwendet, Fragen über historische Vorgänge anzuregen. Sie sind lediglich als Überreste eines größeren Systems der Vergangenheit oder einer anderen Kultur, das wieder geschaffen und erklärt wird, von Bedeutung. Die Objekte sind hier nicht selbst die Botschaft, sondern Symbole, mit denen Inhalte ausgedrückt werden. Ziel ist hierbei, Beziehungen zwischen historischen oder kulturellen Tatsachen zu verstehen, ihr Zustandekommen zu erklären und dem Einzelnen beim Zurechtfinden zu helfen. Daher werden Objekte nicht nach Kategorien von Material und körperlicher Form, sondern aufgrund ihres Gebrauchs und Verhaltens geordnet und dargestellt. An diesem Gruppierungsprinzip kann kritisiert werden, dass ästhetische und andere formale Aspekte der Objekte der Vergangenheit vernachlässigt werden. Dennoch lässt sich anhand der oben genannten Beispiele zeigen, dass eine Kombination dieses Gruppierungsprinzips mit bestimmten visuellen Hintergründen eine zweite Lesart der

⁴⁷⁴ Musée du Louvre, Atlas base des oeuvres exposées. URL : http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=21439 (Abgerufen am 10.06.2010).

⁴⁷⁵ Musée du Louvre, Atlas base des oeuvres exposées. URL : http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=21325 (Abgerufen am 10.06.2010).

⁴⁷⁶ Musée du Louvre, Atlas base des oeuvres exposées. URL : http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=21427 (Abgerufen am 16.06.2010).

Objekte zulässt, ohne gleichzeitig die inhaltlichen Beziehungen der zueinander gruppierten Objekte auszublenden. Dies trifft insbesondere bei den als Kunstwerk präsentierten Objekten zu. Ein Gruppierungsprinzip, nach dem die Objekte im Befundzusammenhang bzw. in einer metonymischen Pars-pro-toto-Beziehung präsentiert werden, um einen archäologischen Befund zu repräsentieren, wurde für die Gruppierung der Exponate in den Vitrinen nicht verwendet.

Im Allgemeinen kann in Bezug auf die Gruppierungsprinzipien der Objekte festgestellt werden, dass der Präsentation in einem Zusammenhang eine große Bedeutung beigemessen wird. Ein Zusammenhang steht immer hinter der Gruppierung der Objekte innerhalb der Vitrinen, sodass das einzelne Objekt immer in einer Relation zu den anderen Mit-Objekten gebracht ist. Allerdings sind nach einer genauen Betrachtung der Objektgruppen in den Vitrinen mehrere Prinzipien zu beobachten, nach denen die Vitrinen zusammengesetzt sind.

Die Klassifizierung der Exponate unter räumlich-zeitlichen Gesichtspunkten steht i. d. R. hinter der Gruppierung der Objekte in den Vitrinen. Vor allem fungiert die Kontiguität als ein Gruppierungsprinzip in der Ausstellung. Die Objekte stehen zueinander in der Vitrine, weil sie einer zeitlich definierten Periode angehören, wie die frühere Bronzezeit, die mittlere Bronzezeit, die Eisenzeit usw. Diese sind in der Vorderasiatischen Archäologie anerkannte Klassifikationen der Altertümer. Zweitens stehen die Objekte zueinander, weil sie von einem bestimmten geographischen Ort stammen. Es kann sich hierbei um einen archäologischen Fundort oder mehrere Fundorte handeln. Vergleicht man die hier besprochenen Gruppierungen mit denen im Vorderasiatischen Museum in Berlin, so scheint die Ausstellung hier aufgrund der breiten Verwendung der Kontinuität als Gruppierungsprinzip mehr an einer kontextuellen Gruppierung interessiert als das Vorderasiatische Museum, wo ein typographisches Gruppierungsprinzip in der Ausstellung dominiert. In der hier besprochenen Ausstellung wird der Chronologie eine große Bedeutung beigemessen, selbst bei der Reihung einer Objektgruppe innerhalb einer Vitrine wurde die Chronologie beachtet.

Was die Aufstellung der großen Denkmäler betrifft, so kann zwischen einer kontextualisierten und einer objektzentrischen Präsentationsweise unterschieden werden. Als kontextualisiert erscheinen die Denkmäler, wenn ihr ursprünglicher Kontext, teilweise, durch moderne Ergänzungen und besondere Raumgestaltung, erläutert wird, was eine Hilfestellung für das Verstehen der Objekte und ihrer inhaltlichen Bezugspunkte bietet. Somit wird nicht nur die äußerliche Bedeutung, d. h. nicht nur die ikonische bzw. künstlerische, sondern die metonymische, funktionale Bedeutung zu verstehen ermöglicht. In der Dauerausstellung lässt sich diese Präsentationsweise in einigen Ausstellungsteilen feststellen:

In Raum (4) des mesopotamischen Bereichs, im *Cour Khorsabad*, sind die Skulpturen

in ihrer Original-Relationen präsentiert.⁴⁷⁷ Diese Sammlung besteht aus dem Dekor der Wände des Palastes des assyrischen Königs Sargon II. in Dur-Sharukin und einem Stadttor, in das eine lange gewölbte Passage mit Lamassus eingearbeitet ist. 1993 entstand das Projekt der Neuaufstellung dieser Sammlung von Skulpturen an ihrem jetzigen Platz im *Cour Khorsabad*. Damit sollten die sargonischen Reliefs in ihrem archäologischen Zusammenhang an einem Ort mit anderen Sammlungen aus Mesopotamien zusammengebracht werden.⁴⁷⁸ Die Abteilung wollte die großen, geflügelten Stiere und Reliefs in ihre wahrscheinliche, ursprüngliche archäologische Situation einbürgern. Die Anordnung der Kunstwerke in dem Raum gibt den BesucherInnen das Gefühl, sich innerhalb des Denkmals zu befinden. Es wurde ebenfalls angestrebt, zumindest teilweise, eine Vision „von Außen“ nahezubringen, sodass die BesucherInnen der assyrischen Paläste vor einem monumentalen Tor ankommen würden. Die Installation sollte an assyrische Dekorationen erinnern, die weitgehend der archäologischen Wirklichkeit entsprechen.⁴⁷⁹ Um den BesucherInnen den Originalkontext der Exponate zu erklären, erläutern zwei große Abbildungen die jeweiligen Originalstandorte.

Das Arrangement des *Cour Khorsabad* versucht, so Caubet (1993), eine doppelte Lesung dieser Werke der bedeutendsten Sammlungen des Museums zu schaffen. Die erste Lesung ist die klassische Anwendung jedes musealen Objekts unter ästhetischen Aspekten sowie allen mit dem Objekt verbundenen historischen und technischen Auswirkungen. Die zweite Lesung erfordert eine Bewertung des Objekts in seinem Kontext als fragmentarischen Teil einer größeren Einheit. Mit dieser neuen Präsentation werden beiden Lesungen angestrebt, ohne dass die eine die andere löscht.⁴⁸⁰

Ein weiteres Beispiel für diese Präsentationsstrategie, die zwei Lesarten der Objekte zu ermöglichen versucht, ist die Präsentation der Sammlung von Wandreliefs, eines monumentalen Kapitells⁴⁸¹ und architektonischen Resten, die im Palast von Darius I. in Susa gefunden wurden und gemeinsam in Raum (12a) der iranischen Sektion ausgestellt sind. Zwar ist durch die Gruppierung dieser Denkmäler nicht beabsichtigt, einen bestimmten Teil dieses Palastes zu rekonstruieren, es wird dennoch anhand der Gestaltung des Fußbodens und der Decke des Raumes an die Architektur der Paläste

⁴⁷⁷ CAUBET, éd. 1995: 72.

⁴⁷⁸ Seit der Wiedereröffnung des Museums nach dem Zweiten Weltkrieg war der Mesopotamien-Rundgang durch den Cour Carée in zwei Teile geteilt: Sumer und Babylon im Westflügel und Assyrien im Ostflügel (im Nordflügel Iran und Levante), s. AMIET 1971. Die Kunstwerke, die den *Cour Carée* verlassen haben, befinden sich nun vereint um den Hof, der ab jetzt *Cour Khorsabad* heißt.

⁴⁷⁹ CAUBET et.al 1993: 26ff.

⁴⁸⁰ Ebd. 33.

⁴⁸¹ Es handelt sich dabei um ein Kapitell der 36 Säulen aus der sogenannten „Apadana“ im Palast des Darius I in Susa. Das Kapitell ist allerdings aus Fragmenten mehrerer Säulen rekonstruiert. Vgl. http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=12405&langue=fr.

dieser Zeit erinnert und ein Eindruck von der Palastdekoration vermittelt.⁴⁸² Die Aussagen, die durch die Gruppierung der Objekte auf diese Art und Weise entstehen, gehen nicht von einem einzigen Exponat, sondern von der Zusammenstellung aus, was eine Gesamtwirkung hervorbringt.

Diese „Zwei-Lesearten-Strategie“ für die großen Denkmäler konnte dennoch nicht bei der Präsentation aller Großmonumente in der Ausstellung verwendet werden. So werden die meisten Großmonumente isoliert alleinstehend in der Mitte des Raumes oder an der Wand ausgestellt. Die Anordnung dieser großen Denkmäler in der gesamten Ausstellung ist mit dem chronologischen Konzept abgestimmt, sodass sie in den jeweiligen Ausstellungsbereichen gemeinsam mit anderen Altertümern präsentiert sind. Damit wird das Ziel deutlich, die „Kunstwerke“ in ihrem geschichtlichen Kontext und gemeinsam mit anderen materiellen Objekten zu präsentieren, und nicht separat in einem eigenen Bereich. Dennoch ist gleichzeitig anscheinend beabsichtigt, die „Kunstwerke“, vertreten vor allem durch Skulpturen, von der restlichen Schausammlung abzugrenzen und durch bestimmte Maßnahmen, beispielsweise durch ihre Platzierung im Raum und Aufstellung auf Sockeln, hervorzuheben und eher eine künstlerische Lesart als eine geschichtliche zu ermöglichen. Als konkretes Beispiel kann der Raum (2), „*Mésopotamie, 2350 à 2000 avant J.-C. environ*“, angeführt werden. Neben einer großen Zahl kleiner Gegenstände verschiedener Natur in den Vitrinen beherbergt der Raum eine beträchtliche Anzahl sumerischer und akkadischer Skulpturen, wie Stelen und Statuen.⁴⁸³

Die Objekte sind in diesem Raum freistehend und räumlich distanziert voneinander aufgestellt, sodass jedes Stück für sich allein betrachtet werden kann. Eine räumliche Distanz ist i. d. R. bei den großen Denkmälern in der gesamten Dauerausstellung, soweit es die Größe des Raumes erlaubt, zu beobachten. Somit wird eine Beeinflussung von außen, d. h. außerhalb des eigentlichen Objektes, möglichst gering gehalten. Dies entspricht der Präsentationsweise von Kunstausstellungen, die eine angeblich neutrale Art der Darstellung beabsichtigen und das Objekt für sich, separiert, ins Zentrum stellen, um den Ausdruck des Werkes so wenig wie möglich zu stören, zu beeinflussen und von außen zu interpretieren. Diese ästhetische Präsentation, in der die Dinge für sich selbst wirkend im Zentrum stehen, zeichnet sich durch diese separierte, abgegrenzte Präsentationsweise aus, ohne durch die Ausstellungsumgebung auf den Gebrauch oder die kulturelle Bedeutung des Gegenstandes hinzuweisen. Dies schlägt sich ebenfalls in den sehr begrenzten Formulierungen der Objektbeschriftungen sowie den Ausstellungstexten nieder, was im nächsten Abschnitt erläutert werden wird. Die Objekte gemäß ihrer eigenen Merkmale auszustellen ist eine Tradition der Kunstmuseen, in denen Exponate wegen ihrer Form ausgestellt sind, mit dem Ziel zu erfreuen. Dinge ohne ästhetische Eigenschaften, die aufgrund historischer Umstände in

⁴⁸² CAUBET 1997: 114.

⁴⁸³ Zum Inhalt des Raumes siehe: http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=sal_frame&idSalle=104.

Kunstmuseen gelangten, sind manchmal dieser Ausstellungsweise untergeordnet und entsprechend unberücksichtigt gelassen.

6.4. Zur Ausstellungsbeschriftung

Nach der vorangegangenen Analyse der Raumbedingungen und der visuellen Rahmen der musealen Umgebung und den Gruppierungsprinzipien der Exponate sind die den Exponaten beigegefügtten schriftlichen Erklärungen (Schrifttafeln und Objektschilder) Untersuchungsgegenstand. Ein erster flüchtiger Blick auf die schriftlichen Materialien zeigt, dass die Objektschilder sowie die erklärenden Beschriftungen nur auf Französisch verfasst sind. Davon ausgenommen sind nur einige Texttafeln, deren Inhalt sich auf einen ganzen Raum oder Ausstellungsteil bezieht, wobei eine englische Übersetzung des Textes vorhanden ist. Da mit diesen französischen Texten nur bestimmte Zielgruppen von BesucherInnen angesprochen werden können, kann die Interpretation der Exponate seitens des restlichen, wesentlich größeren internationalen BesucherInnenkreis nur anhand der Gruppierungssysteme und äußeren Erscheinungsformen vorgenommen werden, wobei die Aussagen der Exponate und ihre inhaltlichen Bedeutungen beschränkt bleiben.⁴⁸⁴ Diese Situation deutet darauf hin, dass für die Ausstellungsmacher das Objekt an sich, seine Form und Materialität im Mittelpunkt der Präsentation steht und nicht seine geschichtlichen oder kulturgeschichtlichen Bedeutungen.

Angesichts der Größe der Ausstellung und des großen Umfangs der Exponate war es weder möglich noch geplant, alle Texte in jedem Raum einer genauen Untersuchung zu unterziehen. Stattdessen wurde die Analyse in einem spezifischen Abschnitt der Ausstellung durchgeführt, nachdem sichergestellt wurde, dass die Ausstellung in allen Abteilungen demselben Beschriftungsschema folgt. Deshalb werden die Beispiele im Folgenden auf diesen spezifischen Teil der Ausstellung begrenzt sein: es handelt sich um den Bereich der Präsentation der Stücke aus der Levante und aus Zentral-Syrien aus der Zeit von etwa 10.000 bis in das 1. Jt. v. Chr., respektive den Sälen (A), (B), (C) und (D). In diesem untersuchten Ausstellungsabschnitt konnte zwischen zwei Arten der schriftlichen Materialien unterschieden werden: zum einen den Objektschildern, die sich auf das einzelne Exponat beziehen, und zum anderen den erklärenden Beschriftungen, deren Inhalt sich auf die in einer Vitrine bzw. Ensemble zusammen ausgestellten Exponate bezieht, zumeist in Form von Texttafeln. Andere Texttafeln beziehen sich auf einen ganzen Raum oder Ausstellungsabschnitt.

Generell sind alle Exponate mit Objektschildern versehen, die sich jedoch in der Art ihrer Platzierung im Verhältnis zum Exponat, durch ihr Design, Länge und Kürze der

⁴⁸⁴ Die Audiogeräte sind nur auf Highlights beschränkt. Zwar bieten die Museumsführer, die im Museum erworben werden können, Informationen zur Schausammlung, allerdings geht es bei der vorliegenden Analyse um die museale Präsentation und nicht um andere Formen der Präsentation, wie etwa multimediale und gedruckte Mittel.

Texte und in der Menge der angebrachten Informationen unterscheiden. Die Untersuchung konnte bezüglich der Form der Objektschilder zwischen Einzel- und Sammelbeschriftungen differenzieren. Während die Einzelbeschriftungen dadurch hervorgehoben sind, dass jedes Objekt ein eigenes Schild hat, wird der Kontakt zwischen den Exponaten und den Informationen auf Sammelbeschriftungen durch eine Zahlenangabe hergestellt. I. d. R. erfolgt die Verwendung von Sammelbeschriftungen bei Wandvitrinen und die Verwendung von Einzelbeschriftungen bei Schrankvitrinen, bei freistehenden Exponaten und großen Denkmälern. Die Beschriftung einiger Objektgattungen, wie Siegel und Tontafeln, lassen jedoch durch ihre besondere Position in unmittelbarer Nähe des Objekts erkennen, dass dadurch mehr Aufmerksamkeit auf die Inhalte der Tontafeltexte und die Abbildungen oder Schrift auf den Siegeln gelegt wird. Die Beschriftungen der Siegel sind sogar mit einer Zeichnung des Siegelabdrucks versehen.

Desweiteren kann aufgrund der Länge des Textes zwischen langen und kurzen Objektbeschreibungen auf den Objektschildern unterschieden werden. Die meisten Exponate weisen eine kurze Beschriftung auf, wobei der Inhalt einem einheitlichen Prinzip folgt. Die Texte enthalten grundsätzlich die folgenden Informationen: Benennung, Material, Datierung, Fundort, Inventarnummer und teilweise den Namen der Ausgräber und das Jahr der Ausgrabung. In der Regel erfolgt diese Art der Beschriftung bei den meisten Exponaten, abgesehen davon, ob es sich dabei um einen kleinen Gegenstand, wie ein einfaches Keramikgefäß, oder um ein Großmonument, wie eine Stele oder eine Statue, handelt, was aus den folgenden Beispielen deutlich wird:

Bol à lait

Terre cuite: White Slip III

Bronze Récent III

(1230-1050 av J.-C.)

Enkomi, tombe II

Fouilles Cl. Schaeffer 1949

AM 2338

Cruche miniature à une anse

Bronze

Bronze Moyen (2000-1600 av J.-C.)

Byblos, dépôt du temple de Reshef

Don de la République Libanaise

AO 14685

Pendentif

La déesse nue schématisée: masque à coiffure
hathorique et triangle sexuel

Or repoussé et incisé

XIVe–XIIIe siècles av J.-C.

Minet el Beida, dépôt 213 bis

Fouilles Cl. Schaeffer – G. Chenet 1931

AO 14718

Einige Objektbeschriftungen liefern zusätzliche Informationen. Jedoch beziehen sich diese Informationen, selbst wenn sie weitere Erklärungen für das Objekt geben sollen, ebenfalls auf das Objekt selbst, z. B. auf die Herstellungstechnik und die Typologie, wie im Fall der Beschriftung vieler Keramikgefäße. Damit unterscheiden sie sich im Prinzip nicht von den kurzen Objektbeschriftungen, indem sie nur denotierte Informationen zum Objekt liefern. Die folgenden Beispiele verdeutlichen diesen Umstand:

**Idole féminine en forme de lettre psi Terre cuite,
peinture noire**

Bronze récent III (1230–1050 av. J.-C.)

Appartenant à la catégorie de céramique chypriote dite „proto-white painted“, cette figurine est une imitation locale d’un type de figurine mycénienne appelée „idole en psi“ eu égard à sa forme qui rappelle celle de la lettre grecque.

Coupes

Imitation locale de céramique mycénienne à engobe crème et Peinture rouge, dite Mycénien III C

Bronze récent III

(1230–1050 av. J.-C.)

La céramique mycénienne importée a été copiée à Chypre avec de l’argile locale. Les formes et les

décors ont été repris avec plus ou moins de succès,
soit par des artisans chypriotes, soit par des artisans
égéens venus s'installer dans l'île.

Bei den meisten Objekten, die mit zusätzlichen Informationen versehen sind, beschränken sich die eingegebenen Informationen auf diese Ebene. Sie beziehen sich auf das Objekt selbst, als Gegenstand und nicht als Bedeutungsträger. Die Art der angegebenen Informationen erklärt nur die Denotation des Exponats. Sie beschreibt das Wesen eines Gegenstandes und nicht wofür er steht. So ist z. B. ein Keramikgefäß aus einer Grabanlage als „*Keramikgefäß*“ beschrieben und nicht als Grabbeigabe oder rituelles Objekt etc., obwohl solche Angaben – selbst aus museumsdidaktischer Sicht – für die BesucherInnen m. E. interessanter als Angaben über die Tonsorte oder verwendete Technik wären. Demzufolge werden Neben-Bedeutungen (Konnotationen) eines Objekts nicht aufgezeigt, was wahrscheinlich das Bemühen, einen hohen Grad an Wissenschaftlichkeit und Objektivität in der Ausstellung zu halten, widerspiegelt. Bemerkenswert ist auch die Beschreibung einiger Exponate, die identisch mit der Beschreibung in der einschlägigen Fachliteratur ist. Es handelt sich hierbei um die typologische oder ikonographische Erläuterung eines Objekts, wobei fachwissenschaftliche Begriffe zur Anwendung kommen. Bezüglich der transportierten Inhalte bleibt anzumerken, dass durch die Texte kein kontextualisierender Rahmen geschaffen wird, sondern sich auf Formalia beschränkt wird, die Kontextinformationen überflüssig erscheinen lassen.

Bei der Objektbeschriftung mancher Objektgattungen, wie den Siegeln, kann ein ähnliches Prinzip bei der Beschriftung beobachtet werden. Die Beschriftung besteht meistens aus einer ikonographischen Beschreibung des Objekts. Besonderes Gewicht wird auf die Erläuterung der auf den Siegeln dargestellten Szenen gelegt. Offensichtlich soll hierbei ein hohes Maß an Wissenschaftlichkeit erzielt werden. Diese Art der Beschriftung ist an die Beschreibung der Siegel in der Fachliteratur angelehnt und setzt zum Teil archäologisches Fachwissen voraus. Die folgenden drei Beispiele aus dem Raum B verdeutlichen diesen Zusammenhang anschaulich.

Scène de rencontre

Hématite

Bronze moyen

(fin XVIII–XVII s.av. J.-C.)

Ras Shamra (tombe LVII)

Un personnage royal, reconnaissable à haute
tiare.ovoïde et à son manteau à lourde broderie, tend

une harpé et lève la main droite devant son visage.
Face à lui, une déesse Lama lève ses deux mains. Une
scène secondaire figure un homme à tête de bélier et
un héros nu et chevelu maîtrisant un lion.

Fouilles C. Schaeffer, 1937

AO 19424

Deux frises d'animaux et de monstres encadrées de torsades

Hématite

Bronze moyen XVII s. av. J. –C.

Ras Shamra (acropole: maison du Grand Prêtre)

Les capridés de la frise supérieure sont
stylistiquement proches de certaines représentations
égéennes, alors que le vautour semble dériver de la
déesse-vautour égyptienne. Au registre inférieur, un
aigle léontocéphale est figuré entre deux capridés
accroupis.

Fouilles C. Schaeffer, 1931

AO 14812

Die Art der Informationen auf den Objektschildern der sich außerhalb der Vitrinen befindlichen großen Monumente, unterscheidet sich prinzipiell nicht von der in den Vitrinen angebrachten. Generell wird nur eine minimale schriftliche Erklärung dieser großen Monumente geliefert. Der Inhalt beschränkt sich in der Regel auf Benennung, Material, Datierung, Fundort, Ausgräber, Datum des Erwerbs und Inventarnummer. Eine solche kurzgefasste Beschriftung erinnert an Objektbeschriftungen in Kunstausstellungen, wo der Fokus auf den äußeren Merkmalen des Exponates und nicht dessen inhaltlicher Bedeutung liegt. Die Objekte müssen demzufolge von den BesucherInnen als Kunstwerke wahrgenommen werden. Dieser Eindruck darf von den begleitenden schriftlichen Informationen nicht in Frage gestellt werden. Ausgenommen sind jedoch solche Objekte, die selbst eine Inschrift tragen. Hier ist in allen Fällen eine Übersetzung des Textinhalts mitgeliefert, allerdings keine weiteren geschichtlichen bzw. kulturgeschichtlichen Hintergrundinformationen zum Objekt.

Stèle funéraire de Si`gabor, prêtre du dieu Lune

Basalte

Début du VIIe s. av. J.-C.

Neirab

Inscription en araméen:

„Si`gabbor, prêtre de Shahar à Neirab. C'est son image. En raison de ma droiture devant lui, il [=Shahar] m'a donné une bonne renommée et il a prologé mes jours. Au jour de ma mort, ma bouche a pu encore parler et j'ai vu de mes yeux la quatrième génération de ma descendance. Ils me pleuraient et ils étaient très affligés. Ils n'ont placé près de moi aucun objet d'argent ou de bronze; ils [ne] m'ont mis [que] mon vêtement afin que dans l'avenir mon tertre ne soit pas enlevé. Qui que tu sois, ô toi qui me nuis en me déplaçant, que Shahar, Nikkal et Nusku redent ta mort honteuse et que ta descendance périsse.“

Acq. 1897

AO 3027

Neben den Objektschildern, deren Inhalt sich auf das einzelne Exponat bezieht, erfolgt die Vermittlung von Informationen über die Exponate anhand erklärenden Schrifttafeln, die Hintergrundinformationen über eine Gruppe von Objekten liefern. Sie sind in Form von Texttafeln in unmittelbarer Nähe von einigen Vitrinen angebracht. Im Gegensatz zu den Objektschildern ist nicht jede Vitrine bzw. Ensemble mit einer solchen Beschriftung versehen. So sind beispielsweise in Raum (B), der der Präsentation der Objekte aus Ugarit und anderen Fundorten der syrischen und libanesischen Küste gewidmet ist, acht dieser Texttafeln zu finden. Im nächsten Raum (C) wird lediglich eine Texttafel eingesetzt. Darüber hinaus kann in allen vier Räumen (A)–(D) festgestellt werden, dass einige Objektgattungen mit mehr schriftlichen Zusatzinformationen versehen sind als andere. Vor allem Vitrinen mit Siegeln bzw. Rollsiegeln weisen immer einen langen Text auf (z. B. Raum (A): Vitrine „*Glyptique et écriture à Chypre*“, Raum (B): Vitrine „*La glyptique à Ugarit*“, Raum (C): Vitrine „*Glyptique syrienne aux*“). Inhaltlich orientieren sich die Schrifttafeln immer an dem Thema, das eine Vitrine oder Ensemble suggeriert. Ihre Überschriften sind daher identisch mit den Vitrinentiteln. Sie behandeln einzelne Themen, wie „*Die Keramik ‚red polished‘ in Zypern*“, „*Glyptik und Schrift in Zypern*“, „*Glyptik in Ugarit*“, „*Verwaltung in Ugarit*“, „*Die Sites der libanesischen Küste*“, „*Zeugnisse des*

kultischen Lebens in Ugarit“, „*Die Technik der glasierten Materialien*“, „*Literatur und Mythologie in Ugarit*“, „*Ugarit und die internationalen Beziehungen*“ und „*Syrische Glyptik im III. und II. Jt.*“.

Durch manche Schrifttafeln wird dennoch ersichtlich, wie sich der Inhalt auf das äußere Erscheinungsbild der Objekte (Stil, Abbildungen, Ikonographie etc.) und nicht auf andere Zusammenhänge der Objekte bezieht. Somit gibt es Überschneidungen mit den Informationen auf den Objektschildern. Historische oder kulturgeschichtliche Angaben werden nur gelegentlich im Kontext der Beschreibung der Änderung oder Entwicklung eines Stils oder Typs gegeben, stehen jedoch nicht im Vordergrund. So ist der Fall in bei einer langen Schrifttafel mit dem Titel „*Les techniques des matières vitreuses*“ in Raum (B), die in unmittelbarer Nähe von einer Wandvitrine mit demselben Titel angebracht ist. Im Text wird auf die umfassende Beschreibung der Herstellungstechnik, Material und Form der in den Vitrinen zusammen ausgestellten Objekte eingegangen. Ein Ausschnitt liest sich wie folgt:

„ [...]

B5: le verre

Le verre, qui apparaît au Proche-Orient à la fin du IIIe millénaire avant notre ère, est une substance homogène dont l'élément de base est la silice. On ajoute à celle-ci des fondants (soude, potasse, chaux) qui facilitent la fusion et la mise en forme du verre, et des oxydes métalliques principales sont utilisées pour fabriquer de petits récipients: le verre-mosaïque et le verre monté sur noyau. Seule cette dernière est connue à Ougarit. Elle consiste à façonner un noyau qui correspond au volume intérieur du vase. Le verre est appliqué soit en plongeant le noyau dans un récipient rempli de verre fondu, soit en enroulant autour de lui des bâtonnets de verre à l'état visqueux . La décoration est appliquée à l'aide.
[...]“.

Es gibt nur wenige Ausnahmen, in denen die Texttafeln verbalisieren sollen, was anhand des Objektarrangements allein nicht deutlich werden kann, beispielsweise der ursprüngliche funktionale und geschichtliche bzw. kulturgeschichtliche Kontext. Manche Texttafeln machen das nur teilweise. Das folgende Beispiel, eine sehr lange Texttafel zum Thema Glyptik in Syrien im zweiten und dritten Jt. v. Chr., hier nur teilweise zitiert ist, illustriert diese Tatsache:

Glyptique syrienne aux

III et II millénaires av. J.-C.

Les premiers sceaux, utilisés à partir du millénaire, étaient des cachets. Les premières empreintes que les sceaux étaient imprimés sur des bulles de terre comme marques de propriété. Les sceaux en forme de cylindre sont apparus en même temps que l'écriture, dans le dernier quart du IV millénaire. Avec le développement de l'administration, les sceaux étaient utilisés pour authentifier divers documents inscrits sur des tablettes cunéiformes. Outils de l'administration du temple ou du palais, ils étaient en même temps des témoignages des idéologies contemporaines.

Les sceaux-cylindres sont classés en trois groupes chronologiques selon des critères stylistiques.

1er groupe : IIIe millénaire av. J.-C. (rangée inférieure)

Les sujets de la plupart des sceaux du IIIe millénaire sont d'inspiration animalière, mais on y trouve souvent des rappels de la mythologie dans les génies et les monstres. Les combats des monstres, des animaux et des hommes (AO 6672) semblent évoquer une mythologie élémentaire, populaire, symbole des forces naturelles et du cycle annuel du soleil et de la végétation. Les dieux apparaissent pour la première fois à cette époque. En Syrie, les scènes de banquet liturgique et les scènes avec le dieu-bateau ont connu une grande popularité.

[...].

Eine Schrifttafel in Raum (A) ist in der Nähe einer Vitrine mit dem Titel „*La céramique ,red polished‘ de Chypre*“ an der Wand angebracht. Der Text liefert zuerst denotierte Angaben zu den Objekten: Form, Herstellungstechnik, Muster, Datierung und räumliche Verbreitung und erläutert grundlegende technische/künstlerische Verfahren, die bei den ausgestellten Objekten angewandt wurden. Anschließend wird

über die ursprünglichen Kontexte, Funktionen und Bedeutungen der ausgestellten Objekte informiert:

La céramique « red polished » de Chypre

Façonnée la main et recouverte d'un engobe (pâte argileuse fluide) poli, la céramique dite „red polished“, „rouge polie“, se développe sur l'île à l'époque du Bronze ancien (2300–900 av. J.–C.) et durant la plus grande partie du Bronze moyen (1900–1600 av. J.–C.). Son apogée se situe au Bronze ancien III (2000–1900 av. J.–C.). Décorés de motifs incisés et parfois en relief (éléments appliqués tels que des figurines humaines ou animales), les vases de cette série illustrent l'esprit inventif et la fantaisie propres aux potiers de l'île qui, avec cette même technique, se sont également tournés vers la confection d'objets.

Ces vases ont principalement été retrouvés dans des contextes funéraires, raison à un usage courant. La complexité des formes et la prolifération des éléments décoratifs qui y sont ajoutés sont également les indices d'une production à but non utilitaire.

Le context funéraire induit par ailleurs des interprétations d'ordre symbolique, voire religieux. Une cruche décorée d'une figurine féminine tenant un enfant dans un berceau pourrait ainsi évoquer l'existence d'une attention particulière portée à la notion de fécondité. Certains vases composites, quant à eux, pourraient traduire la présence de libations cultuelles dans certains rites religieux ou symboliques.

Die Schrifttafeln anderer Objektgruppen legen einen Schwerpunkt auf den ursprünglichen historischen oder kulturhistorischen Zusammenhang der zusammen ausgestellten Stücke. Insbesondere bei Vitrinen, deren Inhalt nach dem synthetisierenden Gruppierungsprinzip angeordnet ist, sind solche Schrifttafeln zu finden, wie z. B. in Raum (B) bei der Wandvitrine mit dem Titel „*Témoins de la vie culturelle à Ugarit*“, oder in demselben Raum bei der Wandvitrine mit dem Titel

„*L'administration à Ugarit*“. Die zuerst angeführte Beschriftung der Wandvitrine liefert keine Informationen zu Herstellungstechnik, Stil, Form oder Ikonographie der zusammen ausgestellten Objekte, wie Statuen, Figuren und Vasen, jedoch Auskünfte zum kultischen Leben in Ugarit. Somit beziehen sich die Informationen nicht auf die Objekte selbst, sondern auf den mit ihrer Hilfe dargestellten Sachverhalt

Dass bei den meisten Vitrinen und Objektgruppen auf zusätzliche Informationen verzichtet wurde, weist darauf hin, dass die Erklärung des Kontextes der ausgestellten Objekte eher anhand der Gruppierung und des Arrangements als durch textliche Hintergrundinformationen erfolgen soll. Zwar sind Objektbeschriftungen in allen Fällen vorhanden, doch bieten sie keine Erläuterungen zum gesellschaftlichen Kontext der ausgestellten Stücke. Darüber hinaus kann festgestellt werden, dass, obwohl der chronologische Aufbau der gesamten Dauerausstellung eine wichtige Voraussetzung ist, um die Ausstellung historisch verstehen zu können, in den Begleittexten geschichtliche Sachverhalte nicht expliziert werden. Es konnte gezeigt werden, dass historischen Aussagen nicht im Mittelpunkt der schriftlichen Informationen stehen.

Es konnte gleichzeitig dargelegt werden, dass manche Vitrinen in den anderen Räumen grundsätzlich auf erklärende Schrifttafeln verzichten und somit keine Erklärungen zum historischen oder kulturgeschichtlichen Kontext der Objekte liefern. Ein Beispiel ist hierfür die Vitrine mit dem Titel „*Les Araméens Début du Ier millénaire av. J.-C.*“ in Raum (C). Es handelt sich hierbei um die Aramäer im 1. Jt. Jedoch fehlen erklärende Informationen auf einer begleitenden Schrifttafel, die die Objekte in ihrem historischen Kontext verorten und über die angeführten Aramäer informieren. Diese Art von Informationen ist nicht nur wichtig, um den historischen und kulturgeschichtlichen Kontext der Exponate zu erläutern, sondern auch um den historischen Menschen hinter dem Objekt zu repräsentieren. Der Mensch als Schöpfer dieser materiellen Kultur steht im Mittelpunkt jeder vermittelten historischen Aussage. Nicht nur bei der Präsentation von Kunst, sondern auch bei der Darstellung von Alltagsgegenständen kann eine solche Verbindung zum Menschen zu einem besseren Verständnis der präsentierten Exponate beitragen. Die Beziehung zwischen dem Objekt und seinem/seiner ursprünglichen SchöpferIn oder NutzerIn, wie es von ihm/ihr hergestellt und benutzt wurde und die damit für ihn/sie verbundene Bedeutung im Leben sind Aspekte, die allein anhand des Arrangements der Objekte nicht dargestellt werden können. Es muss in diesem Fall auf schriftliche Informationen zurückgegriffen werden.

Zu den verschiedenen Arten der Ausstellungsbeschriftung kann abschließend zusammengefasst werden, dass dabei die Vermittlung von kulturgeschichtlichen und geschichtlichen Inhalten nicht im Mittelpunkt stand. Der Didaktik der Texte kommt in den untersuchten Räumen eine untergeordnete Rolle zu. Obwohl in der Ausstellung allgemein viele Beschriftungen zum Einsatz kommen, zeigt deren ungleichmäßige Verwendung ihre sekundäre Rolle. Zudem verweist die Tatsache, dass fast alle Beschriftungen nur auf Französisch verfasst sind, auf deren eingeschränkte Funktion.

Somit treten visuelle Aspekte bei der Gestaltung der Ausstellung deutlich in den Vordergrund.⁴⁸⁵ Die Ausstellung folgt grob einem chronologischen Prinzip, das sich üblicherweise in historischen Ausstellungen findet. Im Text ist jedoch die historische Referenz nicht wiederzufinden; die meisten Texte liefern keine Angaben zu historischen Epochen, nach denen die Ausstellung gegliedert ist, ebenso fast keine historischen Angaben zu den Völkern oder Kulturen, deren materielle Hinterlassenschaften präsentiert werden.

Die Art der Beschriftungen zeigt einen starken fachwissenschaftlich-archäologischen Einfluss. Die fachwissenschaftlich formulierte Beschriftung dominiert. Die Exponate werden durch diesen wissenschaftlichen Hintergrund gedeutet und die Art der schriftlichen Informationen ist auf wissenschaftliche BesucherInnen ausgerichtet, so sind z. B. bei der Beschriftung der Siegel die Abbildungen auf dem Objekt, dessen Stil und Ikonographie erklärt. Bei den Beschriftungen der Keramikgefäße wird ebenfalls vom Typ oder der Ware ausgegangen, wie die Fachbezeichnungen „*red polished*“, „*black polished*“, „*white slip*“, „*ring basis*“ usw. zeigen. Gerade solche Arten von Informationen sind fast ausschließlich für Fachkundige von Bedeutung. Diese Art der schriftlichen Erläuterung der Exponate reflektiert, dass in der Ausstellung allgemein eher Wert auf physische als inhaltliche Aspekte der Stücke Wert gelegt wird. Dies spiegelt einen gewissen „*Materialismus*“ in der Ausstellung wider.

6.5. Zusammenfassung

Der Ausstellungskonzeption liegt ein geographisch-chronologisches Prinzip zugrunde, nach dem das örtliche Vorkommen von materiellen Hinterlassenschaften einer Region in einem zeitlichen Ablauf angeordnet ist. Viel Wert wird auf eine chronologische Kontinuität der einzelnen Schausammlungen gelegt. Dies ermöglicht die Raumverteilung und die Anordnung der Vitrinen. Die Ausstellung kann deshalb als „*dynamisch*“ bezeichnet werden. Die materiellen Hinterlassenschaften der einzelnen Regionen des Alten Orients werden linear dargestellt, sodass die chronologische Anordnung der Exponate einen stetig ansteigenden Ablauf der Geschichte suggeriert. Anhand der einzigen Rundgangsmöglichkeit wird eine einzige Erzählung durch die Ausstellung dargeboten.

Die Gestaltung des visuellen Rahmens der musealen Umgebung wurde als ein weiteres Präsentationselement der Ausstellung behandelt. Es wurde festgestellt, dass in manchen Ausstellungsräumen Innenausstattungen und Dekorationen aus älteren Zeiten für die Präsentation der Sammlung verwendet werden, die ursprünglich als ästhetische Umgebung für andere Sammlungen dienten. Bemühungen zur Anpassung der Sammlungen an die Architektur älterer Zeiten während der Umgestaltung der Abteilung in den 1990ern wurden nicht in der ganzen Abteilung berücksichtigt.

⁴⁸⁵ Von einer anderen Perspektive aus scheint dieser Zustand zu zeigen, dass für die KuratorInnen der internationale Charakter weniger wichtig wäre als der nationale.

Abgesehen von den Räumen mit älteren innenarchitektonischen Elementen erfolgte die Gestaltung der Ausstellungssäle fast einheitlich. Trotz vereinzelten Unterschieden der jeweiligen Ausstellungsabschnitte lässt sich im Allgemeinen bemerken, dass in der gesamten Abteilung eine inszenierungsfreie, ästhetische Umgebung geschaffen wurde, die z.B. mit jener der Ausstellungsräume der benachbarten Abteilung „*Sculptures françaises*“ identisch ist. Es wird damit eine ästhetische oder formale Betrachtungsweise suggeriert, und somit wird versucht, die Exponate als Kunstwerke zu interpretieren. Die Raumgestaltung spielt keine Rolle bei der Erklärung der Objekte und bei der Darstellung von geschichtlichen bzw. kulturgeschichtlichen Inhalten. Es ist davon auszugehen, dass es sich bei dieser spezifischen ästhetischen Ausstellungssprache um einen erkennbaren Einfluss des Louvre als „*Kunstmuseum*“ bei der Präsentation der einzelnen Sammlungen handelt.

Die Analyse der Objektgruppierungen und -anordnungen hat gezeigt, dass die Kontiguität das zugrunde liegende Prinzip der Gruppierung kleiner Objekte der großen Sammlungen, wie etwa der mesopotamischen und iranischen, ist. Dies führt zur Herstellung einer detaillierten chronologischen Ordnung in den jeweiligen Ausstellungsbereichen. Der archäologische Akzent der Ausstellung manifestiert sich vor allem durch diese Art der Klassifikation. Die Großmonumente sind in der Regel zusammen mit dem Rest der jeweiligen Sammlung aufgestellt, aber als alleinstehend in der Mitte des Raumes oder an der Wand präsentiert. Es ist anscheinend beabsichtigt, für die „*Kunstwerke*“, vertreten vor allem durch Skulpturen, durch die abgegrenzte Präsentationsweise eher eine künstlerische Lesart als eine geschichtliche zu ermöglichen. Dies schlägt sich ebenfalls in den sehr begrenzten Objektbeschriftungen nieder. Zwei Lesarten, eine geschichtliche und eine künstlerische, ermöglichen diejenigen Denkmäler, für die durch moderne Ergänzungen und besondere Raumgestaltung ursprüngliche Kontexte geschaffen wurden. Der visuelle Rahmen der musealen Umgebung ist aufgrund seiner ästhetisierenden Eigenschaften auf diese Ausrichtung der Ausstellung abgestimmt. Die Analyse der Komponenten des Ausstellungsdesigns zeigt eine erkennbare ästhetisierende Ausstellungssprache in der gesamten Ausstellung. Die Gestaltung des Ausstellungsraums ist in der Regel dem Geist der in ihm präsentierten Altertümer fremd. So wird auf einen wichtigen Bestandteil der Rekonstruktion geschichtlicher bzw. kulturgeschichtlicher Inhalte anhand der Raumgestaltung und ihrer Inszenierung verzichtet. Schließlich erinnert nichts – außer den Exponaten selbst – in der Ausstellung an den Alten Orient. Angesichtes des ästhetisierenden Ambientes, das durch die Gestaltung der Ausstellungsräume hergestellt ist, steht die Ausstellung den Präsentationsformen eines Kunstmuseums näher als denen eines kulturgeschichtlichen Museums. Die scheinbar problemlose Abgrenzung historischer und kulturhistorischer Sammlungen gegenüber Kunstsammlungen wird durchbrochen, indem die ästhetische Ausstellungsgestaltung Sachzeugen zu Kunst macht.

Hinsichtlich der verschiedenen Arten der Ausstellungsbeschriftung kann

zusammengefasst werden, dass dabei die Vermittlung von kulturgeschichtlichen und geschichtlichen Inhalten nicht im Mittelpunkt stand. Der Didaktik der Texte kommt in den untersuchten Räumen eine untergeordnete Rolle zu. Obwohl in der Ausstellung allgemein viele Beschriftungen zum Einsatz kommen, zeigt deren ungleichmäßige Verwendung ihre sekundäre Rolle. Zudem verweist die Tatsache, dass fast alle Beschriftungen nur auf Französisch verfasst sind, auf deren eingeschränkte Funktion. Somit treten visuelle Aspekte bei der Gestaltung der Ausstellung deutlich in den Vordergrund. Obwohl die Ausstellung einem chronologischen Prinzip folgt, ist in der schriftlichen Information die historische Referenz nicht wiederzufinden; die meisten Texte liefern keine Angaben zu historischen Epochen, nach denen die Ausstellung gegliedert ist, ebenso fast keine historischen Angaben zu den Völkern oder Kulturen, deren materielle Hinterlassenschaften präsentiert werden. Die Art der Beschriftungen zeigt einen starken fachwissenschaftlich-archäologischen Einfluss. Die Art der zu den Objekten gelieferten schriftlichen Erläuterung reflektiert, dass in der Ausstellung allgemein eher Wert auf physikalische als auf inhaltliche Aspekte der Stücke Wert gelegt wird.

7. Zur Analyse der Dauerausstellung der altorientalischen Altertümer im British Museum

7.1. Der Charakter der Schausammlung

Die Schausammlung von archäologischen Objekten altorientalischer Herkunft bildet mit großem Abstand den größten Teil der Abteilung, die heutzutage als „*The Department of the Middle East*“⁴⁸⁶ des British Museum bekannt ist. Zusätzlich zur Sammlung altorientalischer Altertümer umfasst diese Sektion die islamische Sammlung des Museums mit archäologischen Objekten aus dem Irak, dem Iran sowie mittelalterliche Stücke aus Syrien, Ägypten, der Türkei und eine Sammlung zeitgenössischer Kunst aus dem Mittleren Osten.⁴⁸⁷ Im Vergleich mit der Schausammlung altorientalischer Herkunft, für deren Präsentation (16) Ausstellungssäle vorbehalten sind, ist die islamische Sammlung der Abteilung lediglich in einem einzigen Raum (34) präsentiert. Die Beziehung der altorientalischen Schausammlung zur islamischen ist außerdem nur formell und verwaltungsmäßig realisiert. Es existieren keinerlei räumliche Verbindungen zwischen den Ausstellungsräumen der beiden Sammlungen noch irgendwelche Hinweise auf einen inhaltlichen Zusammenhang beider Bereiche in den jeweiligen Ausstellungsräumen. So liegt der Raum (34) mit den islamischen Funden im nördlichen Teil des *Great Court* im Erdgeschoss des Museums, in der Nähe der Ausstellungsräume der ethnographischen Sammlungen aus China, Indien, Südasien, Südostasien, Nordamerika und Mexiko, und entfernt von den Ausstellungsräumen der altorientalischen Sammlungen auf den beiden Etagen des Gebäudes. Während die islamische Kollektion wegen dieser räumlichen Position eher im Kontext der ethnographischen Sammlungen des Museums zu verorten ist, sind die altorientalischen Altertümer in einen anderen Kontext eingegliedert, wie später in diesem Kapitel dargelegt wird.

Die altorientalische Sammlung des „*Department of the Middle East*“ besteht aus einer beträchtlichen Zahl von Objekten aus mehreren Regionen des Alten Orients; vor allem aus Mesopotamien, dem Iran, Anatolien, der Levante und Südarabien. Der Kustos der Abteilung, John Curtis, verweist auf den besonderen Umstand, dass obwohl andere Museen größere und bessere Sammlungen aus einzelnen Regionen präsentieren, wie die nationalen Museen in den Ursprungsländern dieser Kulturen, es dennoch ungewöhnlich ist, dass ein Museum eine gute repräsentative Sammlung aus dem gesamten Bereich der altorientalischen Kulturen ausstellt.⁴⁸⁸

Die Datenbasis der Sammlungen des Museums im Internet „*the British Museum*

⁴⁸⁶ Im Jahr 2000 wurde aus dem „*Department of Western Asiatic Antiquities*“ das „*Department of the Ancient Near East*“ (WILSON 2002: 299).

⁴⁸⁷ Zur islamischen Sammlung des Museums siehe:
http://www.britishmuseum.org/the_museum/departments/middle_east.aspx.

⁴⁸⁸ CURTIS 2001: 38.

*collection database online*⁴⁸⁹ ist nicht hilfreich bei der Konstruierung eines Profilbilds der Schausammlungen des „*Department of the Middle East*“, das verdeutlichen soll, worauf die Sammlung geographisch, zeitlich und kategorisch konzentriert ist. Da in der Datenbasis die ausgestellten Funde nicht vom Magazinbestand abgegrenzt sind, kann nicht herausgefunden werden, wie sich die Schausammlung in den Ausstellungsräumen zusammensetzt. Anhand der Untersuchung vor Ort und nach Prüfung des ausgestellten Bestandes ist es mir dennoch gelungen, ein Profilbild über die Schausammlung zu erstellen. Aufgrund der Erhebung aller Exponate in den Ausstellungsräumen konnte von mir geschlussfolgert werden, dass die mesopotamischen Stücke (etwa 1145), einschließlich der sumerischen, der assyrischen und der babylonischen, mit Abstand den größten Teil der Ausstellungsexponate umfassen, gefolgt von denen aus dem Iran (etwa 306), der Levante (etwa 279), Anatolien (etwa 128) und schließlich die südarabischen mit einer geringen Anzahl (etwa 24).

Unbestreitbar ist diese Situation mit der Verfügbarkeit der Sammlungen und ihrer Erwerbsgeschichte begründet, dennoch ist das resultierende Bild durch diese Zusammensetzung der Schausammlung nicht ausreichend repräsentativ für die vergangene Wirklichkeit, wenn die Ausstellung als eine „*Repräsentation*“ des Alten Orients bzw. seiner Geschichte und Kultur definiert werden soll. Es wird somit vermittelt, dass Mesopotamien nicht nur den Kern des Alten Orients, sondern dessen größten Teil überhaupt ausmachte, während andere Regionen, von denen lediglich kleinere Sammlungsbestände verfügbar sind, als Randgebiete wahrgenommen werden. Aufgrund dieses Prinzips der Verfügbarkeit scheinen Regionen, von denen keine Stücke vorhanden sind, völlig abwesend, wie z. B. Zentral-Syrien.

Im Hinblick auf die Natur der ausgestellten Stücke in der ganzen Dauerausstellung lässt sich sehr deutlich erkennen, dass hier ein großes Spektrum an Gegenständen der materiellen Kultur dargestellt wird. Selbst wenn Objekte mit zusätzlichen künstlerischen Eigenschaften, wie Kunsthandwerke oder Skulpturen bevorzugt präsentiert sind, ist die Ausstellung nicht als eine kunstorientierte Ausstellung zu definieren. Einfache materielle Gegenstände, wie Keramikscherben, kleinere architektonische Reste, menschliche Knochen, organische Überreste und viele Alltagsgegenstände finden in der Ausstellung ihren Platz neben kunsthandwerklichen Stücken. Dies wird bei der Vorstellung der Gruppierungs- und Anordnungsprinzipien der Schausammlung im Verlauf der von mir vorgenommenen Analyse deutlich werden.

⁴⁸⁹ http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database.aspx.

7.2. Die Raumbedingungen und der visuelle Rahmen der musealen Umgebung

7.2.1. Der Ausstellungsgrundriss und die Aufteilung der Schausammlungen

Mit der Darstellung dieses Aspekts der untersuchten Dauerausstellung wird untersucht, welche räumliche Position die Ausstellungsräume der altorientalischen Antiquitäten im gesamten Plan des Museumsgebäudes besitzen, wie sie dadurch im gesamten Kontext des Museums erscheinen, wie die Aufteilung der Schausammlung auf die Ausstellungsräume erfolgt, wie der Rundgang durch die Ausstellung festgelegt ist und welche Ausstellungsinhalte dadurch konstruiert bzw. Deutungen der Schausammlung beeinflusst werden können.

In Bezug auf die Position der Ausstellungsräume ist vor allem die räumliche Trennung zwischen der Sammlung assyrischer Skulpturen im Westflügel des Erdgeschosses, respektive die Räume (6)–(9) und (10a)–(10c), von den restlichen Schausammlungen im Nord- bzw. Ostflügel auf der ersten Etage, die Räume (52)–(59) auffällig. Die kürzeste Verbindung beider Bereiche führt über die westliche Treppe, die in der Nähe von Raum (9) „*Assyria: Nineveh*“ im Erdgeschoss liegt und zum Korridorraum (53) „*Ancient South Arabia*“ in die erste Etage führt. So dient dieser Aufgang nicht der direkten Verbindung der assyrischen Skulpturen im Erdgeschoss mit den aus derselben Kulturregion stammenden mesopotamischen Altertümern in den beiden Räumen (55) und (56).

Aufgrund dieser Verteilung der Schausammlung beginnt der Rundgang durch die altorientalischen Sammlungen normalerweise nicht mit den aus den älteren Perioden stammenden Exponaten in der ersten Etage, sondern mit der Kollektion assyrischer Skulpturen v. a. aus jüngeren Zeiträumen (900–600 v. Chr.) im Erdgeschoss. Dank ihrer räumlichen Position bilden die assyrischen Skulpturen den Beginn des Rundgangs und beeinflussen somit ihre Stellung und ihr Verhältnis zum Rest der altorientalischen Sammlung der ersten Etage. Allein aufgrund dieser räumlichen Position und ihrer räumlichen Nähe zu den ägyptischen Skulpturen in Raum (4) und den griechischen und römischen in den Räumen (11)–(23) und ihrer räumlichen Distanz zu den restlichen altorientalischen Stücken scheinen sie eher als ein Teil einer „*Skulpturabteilung*“ des Museums, den sie mit den ägyptischen und klassischen Skulpturen in den benachbarten Räumen bilden, und nicht als Bereich der altorientalischen Abteilung. Im Kontext der Skulpturensammlungen des Museums liegen sie räumlich und zeitlich nach den ägyptischen und vor den klassischen Skulpturen. Dies reflektiert den Versuch, die Skulpturensammlungen des Museums zu vereinen und in einer chronologischen Reihenfolge den BesucherInnen darzubieten. Assyrische Skulpturen sind deswegen nicht im Kontext der Darstellung der Geschichte des Alten Orients bzw. Mesopotamiens präsentiert, sondern im Kontext der Darstellung der Skulpturenkunst der alten Hochkulturen, die dem gesamten Westflügel vorbehalten ist. Der Grundriss

des Westflügels lässt erkennen, dass die Ausstellungsräume der assyrischen Skulpturen von denen der ägyptischen auf der einen Seite und denen der griechischen auf der anderen Seite nicht vollständig isoliert oder getrennt sind. Durchgänge an den Seiten der Räume ermöglichen im Gegenteil den BesucherInnen teilweise einen Blick in benachbarte Abteilungen und eine direkte Bewegung zwischen ihnen (Abb. 16).

Die räumliche Position der assyrischen Skulpturen könnte mit innenarchitektonischen Vorgegebenheiten und Sachzwängen begründet werden, die eine Aufstellung dieser umfassenden Sammlung – und teilweise monumentalen Skulpturen – gemeinsam mit den restlichen altorientalischen Sammlungen in den zu kleinen Ausstellungsräumen der ersten Etage verhindern. Dennoch sind somit bestimmte Ansichtsweisen und intendierte Präsentationspraktiken des Museums nicht ausgeschlossen, die zum Ziel haben, grundsätzlich die Skulpturkunst der alten großen Zivilisationen auf einer Etage zu vereinen und sie von den restlichen materiellen Hinterlassenschaften dieser Kulturen räumlich zu trennen.

Die fortschreitende Entwicklung der Skulpturkunst der alten Zivilisationen, wie durch die chronologische Anordnung illustriert wird, verkörpert die Idee des Fortschritts der antiken großen Zivilisationen. Eine Idee, die sich im Konzept des Museums des 19. Jahrhunderts beobachten lässt (s. Kapitel 4) und offensichtlich bis heute erhalten geblieben ist. Die gesamte Entwicklung einer Kultur anhand ihrer Skulpturkunst ist symbolisiert im „*Great Court*“, dem Innenhof des Museums. Eine Gruppe von Skulpturen ist um den „*Great Court*“ ausgestellt. Sie repräsentieren die im Museum dargestellten Kulturen und deren Sammlungen und führen sie ein.⁴⁹⁰ Darunter sind zwei monumentale Köpfe des Pharaos Amenhotep III. (etwa 1400 v. Chr.) und zwei Obelisk des ägyptischen Königs Nectanebo II. (etwa 350 v. Chr.), eine Stele des assyrischen Königs Ashurnasirpal II. (9. Jh. v. Chr.), eine monumentale Löwenkulptur aus Knidos in Kleinasien (3. Jh. v. Chr.), eine römische Reiterstatue (2. Jh. n. Chr.), ein irisches Relief mit Ogham-Schrift (5. Jh. n. Chr.), ein angelsächsisches Fragment eines Pfeilers (spätes 8./beginnendes 9. Jh. n. Chr.), der sogenannte Hoa Hakananai'a – eine Statue von der Osterinsel – (etwa 1200–1800 n. Chr.) und ein Paar der chinesischen „guardian figures“ (17. Jh. n. Chr.).

⁴⁹⁰ Vgl. hierzu die Ausführungen des Museums: „The sculptures on display introduce the cultures represented in the galleries beyond“ (http://www.britishmuseum.org/explore/galleries/themes/great_court.aspx).

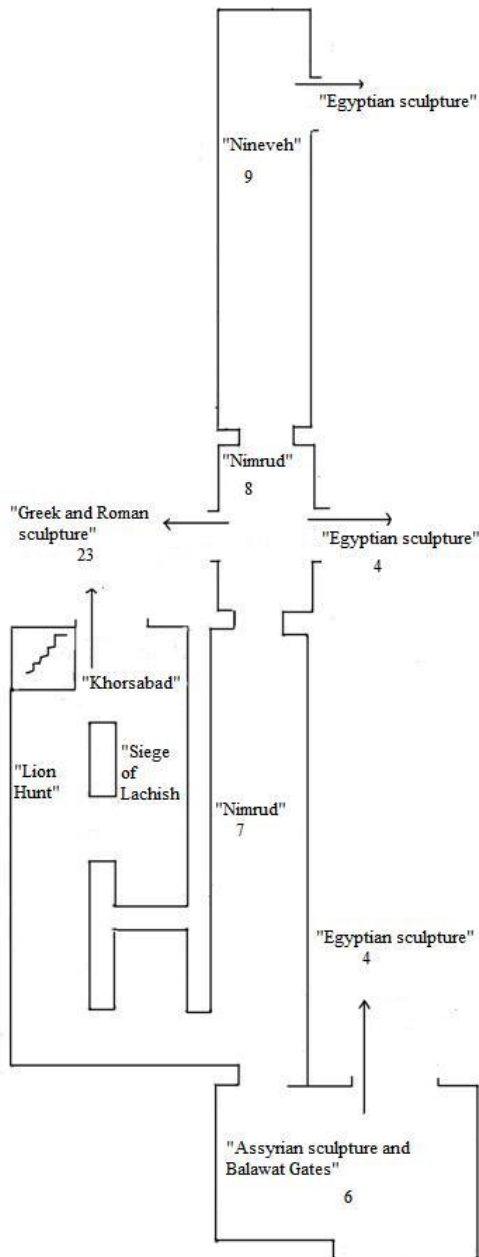


Abbildung 16: Grundriss der Räume der assyrischen Skulpturen.

Die assyrischen Skulpturen sind innerhalb der Säle nach ihren Fundorten angeordnet, die weitgehend den drei aufeinander folgenden Perioden der assyrischen Geschichte entsprechen sollen. Ein strenges chronologisches und geographisches Arrangement der Altertümer konnte allerdings nicht ganz realisiert werden. So beginnt der Rundgang durch die Räume der assyrischen Skulpturen in Raum (6) „*Assyrian Sculpture and Balawat Gates*“. Dieser Raum beinhaltet im Gegensatz zu den übrigen Räumen, deren Inhalt fast nur aus Reliefs besteht und jeweils einem bestimmten Fundort gewidmet ist, monumentale assyrische Skulpturen, wie Statuen, Stelen und Reliefs aus den assyrischen Hauptstädten Nimrud, Ninive und Khorsabad aus der Zeit des 11.–8. Jh. v. Chr. Unter den Exponaten befindet sich die Stele von Shamshi-Adad V (832–811 v. Chr.) aus Nimrud, die Stele von Ashurnasirpal II. (883–859 v. Chr.) aus Nimrud, die Stele von Shalmaneser III. (852), der „Weiße Obelisk“ (1050–1031) aus Ninive, der *Schwarze Obelisk* von Shalmaneser III. (858–824) aus Nimrud, der „*colossal guardian Lion*“ (865–860) ebenfalls aus Nimrud, zwei monumentale geflügelte Stiere aus Khorsabad (722–705) und die Rekonstruktion der Balawat-Tore (858–824).

Die beiden nächsten Säle (7)–(8), „*Assyria: Nimrud*“, sind dem Fundort Nimrud gewidmet und beinhalten die Reliefs aus dem Nordwestpalast des neu-assyrischen Königs Ashurnasirpal II. (883–859 v. Chr.). In dem sich daran anschließenden Saal (9) „*Assyria: Nineveh*“ sind viele Reliefs aus dem neu-assyrischen Südwestpalast des Königs Sanherib (704–681 v. Chr.) präsentiert. Der Saal (10a) „*Assyria: lion hunts*“ beinhaltet Reliefs aus dem Palast des assyrischen Königs Assurbanipal (668–631 v. Chr.) in Ninive, die ihn bei der Löwenjagd darstellen. Der Saal (10b) „*Assyria: Siege of Lachish*“ stellt weitere Reliefs aus dem Südwestpalast des Königs Sanherib in Ninive aus, die die assyrische Belagerung und Besetzung der Stadt Lachish 701 v. Chr. zeigen. Abschließend befinden sich im Saal (10c) „*Assyria: Khorsabad*“ zwei monumentale geflügelte Stiere vom Eingang des Palastes des assyrischen Königs Sargon II. (721–705 v. Chr.). Daneben sind auch andere Skulpturen aus diesem Palast sowie Inschriften (669–630 v. Chr.) aus dem Südwest-Palast von Sanherib in Ninive ausgestellt.

Der zweite Teil der Dauerausstellung der altorientalischen Sammlungen befindet sich – wie bereits erwähnt wurde – in der ersten Etage des Museumsgebäudes in den Räumen (53)–(59) im Nordflügel bzw. im Ostflügel (Raum 52) (Abb. 17). Die Verteilung der Ausstellungsräume in diesem Teil der Ausstellung in Form einer Reihe führt die BesucherInnen theoretisch auf einem geraden Weg, ohne dass eine Rückkehr bei der Besichtigung der Schausammlungen erforderlich ist. In der Praxis ist aber ein einziger Weg durch diesen Ausstellungsbereich nicht festgelegt. Diese Situation resultiert daraus, dass diese Ausstellungsräume von den benachbarten Räumen der anderen Abteilungen nicht getrennt sind und mit ihnen durch mehrere Eingänge verbunden sind. Somit können die BesucherInnen in die verschiedenen Räume über mehrere Eingänge gelangen, was mehr als einen einzigen Beginn des Rundgangs zur Folge hat.

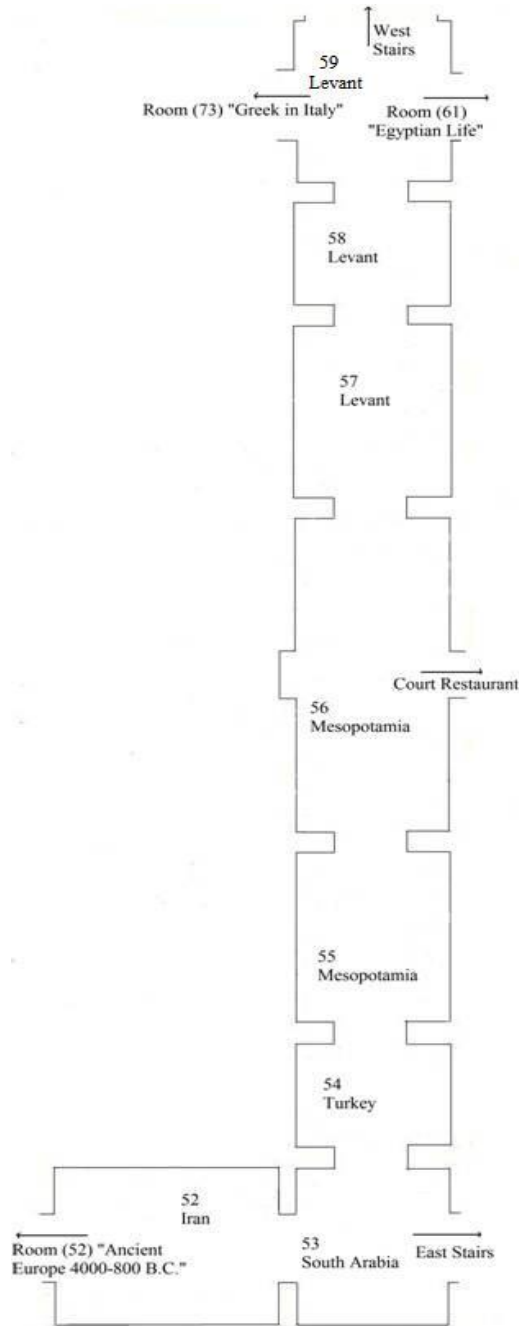


Abbildung 17: Grundriss der Ausstellungsräume auf dem ersten Geschoß

So kann der Rundgang im Korridorraum (59) „*Ancient Levant*“ beginnen. Ein Schild am Eingang dieses Raumes weist auf den Beginn der Ausstellung hin. Zu diesem Saal gelangt man entweder durch das westliche Treppenhaus, oder durch den Raum (73) der benachbarten „*Ancient Greece and Rome*“-Abteilung oder über den Raum (61) der „*Ancient Egypt*“-Abteilung. Gelangen die BesucherInnen dennoch zu den Ausstellungsräumen der Abteilung über die östliche Treppe, so beginnen sie den Rundgang in Raum (53) „*Ancient South Arabia*“. Eine dritte Möglichkeit die Ausstellungsräume zu erreichen bietet der Raum (51) der Europa-Abteilung, über den man in den Saal (52) „*Ancient Iran*“ gelangt. Die Ausstellungssäle können von den BesucherInnen bereits zu Beginn des Rundgangs besichtigt werden, wenn sie die Brücke zwischen der oberen Ebene des Great Court und der oberen Etage des Museums benutzen, um zuerst den Raum 56 mit mesopotamischen Altertümern (6000–1500 v. Chr.) zu sehen. Nach Curtis (2001) soll dieser Raum zuerst besichtigt werden. Somit soll Mesopotamien auf einem der Hauptrundgänge durch das Museum präsentiert werden.⁴⁹¹

Dass es zur Ausstellung keinen einzigen festgelegten Eingang gibt und die Ausstellungsräume in verschiedenen Reihenfolgen besichtigt werden können, ist durch die Ausstellungskonzeption begründet, die offensichtlich erstrebt, die materiellen Hinterlassenschaften des Alten Orients nicht als eine große integrierte Einheit darzustellen, sondern gegliedert nach den einzelnen geographischen Regionen zu zeigen. Die dargestellten Regionen sind nicht als Teile eines größeren Zusammenhangs in einer zeitlichen Reihenfolge zu besichtigen, sondern getrennt und unabhängig voneinander. Durch die vielen Eingänge kann der Rundgang jeweils in einer dargestellten Region beginnen, wobei die regionalen Schausammlungen chronologisch angeordnet sind. Auf dem Ausstellungsgrundriss sind die Kollektionen nach den Regionen des Alten Orients wie folgt verteilt.

Gemäß der geographischen Gliederung der Ausstellung ist die Levante in den Räumen (59), (58) und (57) dargestellt. Der Rundgang in dieser Region beginnt mit den ältesten Altertümern aus dem Präkeramischen Neolithikum B, dem Chalkolithikum und der Proto-Urban Periode im Korridorraum (59). Im nächsten Raum (58) wird anhand der Funde aus Tell es-Sa’idiyeh und dem rekonstruierten „*Jericho Tomb*“ die Frühe Bronzezeit in der Levante repräsentiert. Die meisten levantinischen Objekte sind dennoch in Raum (57) ausgestellt. Hier wird anhand der Objekte aus Lachish, Iktanu, dem Friedhof Tiwal Esh-sharqi, Jericho, Deir ’Ain ’Abata, el-Amarna in Ägypten, Tell Fara, Tell el-Yahudieh und Beth Shemesh, Alalakh, Tharros, Byblos, Emrith, Zypern und Tell Halaf die Geschichte der Levante von der Frühen Bronzezeit bis zur Ausbreitung der Phönizier im Mittelmeer im 7.–6. Jh. v. Chr. dargestellt.

Abgesehen von der Sammlung assyrischer Skulpturen im Erdgeschoss des Museums sind mesopotamische Altertümer aus den altorientalischen Epochen (sumerisch,

⁴⁹¹ CURTIS 2001: 47f.

assyrisch und babylonisch) miteinander als ein Ganzes integriert und in den beiden Räumen (56) und (55) in einer chronologischen Anordnung präsentiert.

Der Rundgang durch die mesopotamischen Altertümer beginnt in Raum (56), der in die Geschichte des Zweistromlandes von rund 6000–1500 v. Chr. einführt. Beginnend mit dem prähistorischen Mesopotamien der Ubaid- (5500–4000 v. Chr.) und Halaf-Periode (5500–5000 v. Chr.) in Vitrine (1) führt er zur späteren Uruk-Periode (3300–3100 v. Chr.) und zur Frühdynastisch I-Periode (3000–2750 v. Chr.) in Vitrine (2) und (3). Die Frühdynastische bzw. Sumerische Periode sind weiterhin in den Vitrinen (4)–(15) und (17) repräsentiert. Die Stücke aus der Zeit des Akkadischen Reiches sind in den beiden Vitrinen (18) und (19) zu sehen, während die Funde der Zeit der Dritte Dynastie aus Ur in den Vitrinen (20)–(22) und in einer Wandvitrine ohne Nummer ausgestellt sind. Gemäß diesem chronologischen Aufbau der Ausstellung erfolgt die Präsentation der altbabylonischen Objekte in den Vitrinen (24)–(27). Bei der Sektion für mesopotamische Altertümer fällt auf, dass sie nicht wie im Berliner Vorderasiatischen Museum nach den Kulturregionen Südmesopotamien und Nordmesopotamien gegliedert oder wie im Louvre in sumerische, assyrische und babylonische Ausstellungsräume unterteilt ist. Vielmehr wird hier die Schausammlung in ein großes Ganzes integriert.

Der Raum (55) umfasst einen späteren Zeitraum der mesopotamischen Geschichte: die Zeit zwischen 1500–500 v. Chr. Beginnend mit der Vitrine (1), in der die babylonischen Grenzsteine (Kuddurus) aus dem 12.–9. Jh. v. Chr. ausgestellt sind, führt der fortlaufende Weg zur nächsten Vitrine (2) mit mittelbabylonischen Stücken aus der kassitischen Zeit und aus der Zeit der 2. Dynastie von Isin (1157–1026 v. Chr.). Der folgende Schaukasten (3) stellt die Periode der assyrischen Herrschaft in Babylonien von etwa 728–624 v. Chr. dar.

Altertümer des neubabylonischen Reiches sieht man zuerst in den Vitrinen (4), (5) und (6), während die Auslage (7) anhand ausgewählter Exponate Themen wie Wissenschaft und Zauber in der neubabylonischen Zeit repräsentiert. Die neuassyrischen Stücke sind in den Vitrinen (8)–(14) präsentiert.

Die anatolischen Altertümer sind in Raum (54) präsentiert. Die Schausammlung stellt die verschiedenen Kulturen in dieser Region vom Neolithikum bis zur persischen Eroberung 536 v. Chr. und die spätere griechische Eroberung 334 v. Chr. dar. Eine kleine Zahl von prähistorischen Objekten ist in Vitrine (1) ausgestellt. Die nächste Vitrine (2) stellt Anatolien in der Frühen Bronzezeit dar, während die Auslage (3) die assyrischen Handelskolonien in Anatolien repräsentiert. Die Objekte aus der Zeit des hethitischen Reichs sind in der folgenden Vitrine (4) zu sehen. Der Zusammenfall des hethitischen Reiches ist ein Thema des Schaukastens (5). Die letzte Vitrine (6) im Raum ist den urartäischen Altertümern vorbehalten.

In Raum (53), der eigentlich ein Korridorraum ist, befinden sich zwei Wandvitrinen mit einer kleinen Gruppe südarabischen Altertümern, 24 Stücke, aus dem 6.–1. Jh. v. Chr.

Iranische Altertümer sind in Raum (52) präsentiert. Die ausgestellten Exponate umfassen einen Zeitraum von mehr als 3500 Jahren, der die Entstehung der ersten Städte im Iran (ca. 3000 v. Chr.) bis zum Fall des Sassanidenreiches durch die muslimischen Araber (651 n. Chr.) umfasst. Die Objekte in der ersten Vitrine entstammen dem Zeitraum 3000–1500 v. Chr. und repräsentieren den alten Iran und die Entstehung der ersten Städte. Die Vitrine (2) stellt eine große Zahl von Objekten aus dem Zeitraum des 14.–8. Jh. v. Chr. von mehreren Fundorten im Iran aus. Zahlreiche Stücke aus der Zeit des Persischen Reiches (550–330 v. Chr.) befinden sich in den Vitrinen (3), (4) und (5), während im letzten Schaukasten (7) die sassanidischen Exponate präsentiert sind. An den beiden Seiten des Raumes befinden sich die Gipsabgüsse von Reliefs des Darius-Palastes in Persepolis. Zusätzlich zu den Objekten in Raum (52) hängen nebenan an den Wänden des östlichen Treppenhauses die massiven Gipsabgüsse, die im 19. Jh. von den Originalen aus Persepolis (470–450 v. Chr.), wie auf ein begleitendes Objektschild zu lesen ist, gefertigt wurden.

Betrachtet man die Aufteilung der Schausammlung auf der ersten Etage des Museums, so lässt sich feststellen, dass sie zu einem gewissen Grad vom geographischen Prinzip ausgeht. Dadurch wird ein Bild konstruiert, das teilweise heutige Verhältnisse in Vorderasien reflektiert oder diese auf die Gliederung der Ausstellung zu übertragen versucht. Es wird dadurch suggeriert, dass der Raum (54) „*Ancient Turkey*“ für die heutige Türkei und der Raum (52) „*Ancient Iran*“ für den gegenwärtigen Iran steht. Im Vorderasiatischen Museum in Berlin, wo die Gliederung der Ausstellung nach den Kulturregionen des Alten Orients erfolgt, existiert dieses Problem nicht. So ist z. B. zu bemerken, dass die urartäischen Funde aus Toprakkle aus der heutigen Türkei im Vorderasiatischen Museum in Berlin nicht mit Funden aus Anatolien/Nordsyrien im Raum (2) präsentiert wird, sondern in einem eigenständigen Bereich in den Raumfluchten nördlich der Prozessionsstraße, die für die Präsentation der Kulturen Nordmesopotamien bestimmt sind.⁴⁹² Im Gegensatz dazu sind die urartäischen Funde aus Toprakkle im British Museum in Raum (54) „*Ancient Turkey*“ präsentiert. Auch im Louvre wird eine strenge Gliederung der Schausammlung nach ihrer geographischen Herkunft nicht durchgehalten.

Die Zusammenstellung der Vitrine, ihre Beziehungen zueinander und zum Gesamttraum der ganzen Ausstellung auf dieser Etage des Museums ist ein wichtiger Faktor bei der Bestimmung des Rundgangs durch die dargestellten Regionen in den einzelnen Ausstellungsabschnitten. In machen Ausstellungsabschnitten entspricht die Nummerierung der Vitrinen ihrer Anordnung im Raum, sodass eine Besichtigung der

⁴⁹² Dass eine museale Sammlung desselben Zeitraums und derselben Herkunft in verschiedenen Ausstellungen nicht notwendigerweise die gleichen Relationen und denselben Kontext aufweisen muss, zeigt die Präsentation der Altertümer aus „*Tell Halaf*“ im Kontext der drei Ausstellungen. Im Vorderasiatischen Museum in Berlin sind Stücke aus diesem Fundort in Raum (2) „Anatolien/Nordsyrien“ präsentiert, während sie im British Museum in Raum (57) „*Ancient Levante*“ und im Louvre in Raum (C) „*Syrie intérieure, des origines à l'âge du fer*“ zu finden sind.

Exponate in einer chronologischen Reihenfolge gesichert ist. Dies ist der Fall im Ausstellungsabschnitt zur Levante. Hier sind die Vitrinen in den drei Räumen (59), (58) und (57) gemäß ihrer räumlichen Reihenfolge von (1)–(12) nummeriert. Im Ausstellungsabschnitt zu Mesopotamien entspricht die Nummerierung der Vitrinen in etwa ihrer Reihenfolge im Raum. Generell beginnt der Rundgang in diesem Teil der Ausstellung mit der ältesten und endet mit den späteren Perioden der Geschichte Mesopotamiens. In allen Fällen wird versucht, die Bewegung der BesucherInnen und damit die Besichtigungsreihenfolge der Vitrinen bzw. der Exponate zu bestimmen. Dies lässt ein bestimmtes Narrativ vermuten, dem die BesucherInnen in der Ausstellung folgen sollen. Sie müssen die „Ereignisse“ und die dargestellten Sachverhalte in der Art und Weise übernehmen, die ihnen durch die räumliche Zusammenstellung der Vitrinen und ihre Nummerierung vorgegeben wird. Sie werden nicht angeregt, ihre Bewegung im Raum freiwillig zu bestimmen und sich eigene Meinungen über Relationen der Exponate im Raum zu bilden, sondern werden nach einem festgelegten Plan geleitet.

Die Verteilung der Schausammlungen im Vergleich zum Ausstellungsgrundriss lässt erkennen, dass Mesopotamien das Gesamtbild der Dauerausstellung nicht nur aufgrund des hohen Anteils von Objekten in der gesamten Schausammlung im Vergleich zu anderen dargestellten Regionen, sondern wegen des größten Teils der Ausstellungsfläche, die mesopotamische Altertümer besetzen, prägt. Vor allem nehmen die assyrischen Skulpturen im Erdgeschoss in den Räumen (6)–(9) und (10a)–(c) einen beträchtlichen Teil der Ausstellungsfläche ein. Andere mesopotamische Stücke besetzen die beiden großen Räume (55) und (56) in der ersten Etage des Museums, während der Iran lediglich dem Raum (52), die Levante den Sälen (57), (58) und dem Korridorraum (59), die Türkei dem Raum (54) und Südarabien dem Korridorraum (53) zugeteilt sind.

7.2.2. Der visuelle Rahmen der musealen Umgebung

Die museale Umgebung und deren visuelle Qualität sind wichtige Faktoren im Prozess der musealen Darstellung und der Herstellung von Ausstellungsinhalten. Dieser Aspekt des musealen Ausstellens wurde in der untersuchten Dauerausstellung erörtert und es wurde der allgemeine museologische Grundsatz geschlussfolgert, dass die museale Umgebung der Exponate nicht dieselbe interpretierende Rolle in allen musealen Ausstellungen haben kann. Wichtig ist dabei die allgemeine Ausrichtung der ausstellenden musealen Institution und ihre Selbstdefinition, beispielsweise eine Spezialisierung auf Kunst, Geschichte oder Kulturgeschichte.

In der untersuchten Dauerausstellung der altorientalischen Antiquitäten im British Museum wurde anhand der Analyse eine untergeordnete Rolle der musealen Umgebung bei der Darstellung von musealen Inhalten festgestellt. Das vorhandene museale Ambiente der Exponate in den Ausstellungsräumen ist, wie gezeigt werden wird,

vielmehr ein Ergebnis des Zusammenspiels mehrerer Faktoren, wie architektonische Gegebenheiten des Gebäudes, allgemeine gestalterische Maßnahmen in den einzelnen Gebäudeteilen und gebäudegeschichtliche Aspekte. Interpretierende museale Gestaltungsmaßnahmen in der untersuchten Ausstellung sind nur in einigen Ausstellungsabschnitten realisiert. Diese werden in der folgenden Betrachtung u. a. vorgestellt.

Aus der Gründungsurkunde des British Museum 1753 ist deutlich zu entnehmen, dass es nicht als ein Kunstmuseum bestimmt war, sondern aus der Verknüpfung von Wissen schöpfte. Die Stärke des Museums lag zuerst nicht im künstlerischen oder antiquarischen Bereich, sondern in der Fokussierung auf Manuskripte, Bücher und Naturgeschichte. Erst die Erwerbung der Elgin Marbles 1814–15 begründete den Ruf des Museums im Bereich der klassischen Antiquitäten.⁴⁹³ Dass das Museum nicht als Kunstmuseum gedacht war, änderte dennoch nichts an der Tatsache, dass seine heutigen Gebäude in der Form eines „*Tempels der Kunst*“ gebaut wurden. Das Museum wurde erst 1759 in einem früheren Bauwerk, dem „*Montagu House*“, in *Bloomsbury* eröffnet.⁴⁹⁴ Der Umzug in die heute zum Museum gehörenden Anlagen fand im Jahr 1850 statt. Das Museumsgebäude ist eine Schöpfung von Robert Smirke und wurde 1848 eigens zum Zweck der Aufbewahrung der Museumssammlung errichtet. Es wurde im klassischen Stil, der zu jener Zeit in England verbreitet war, gebaut. Dieser Stil war zu jener Zeit nicht nur in England beliebt, sondern auch in anderen europäischen Ländern.⁴⁹⁵ Nach Hudson liegt der Umstand, dass Museen als Tempel angesehen wurden und in einer klassizistischen Tempel-Form gebaut wurden, darin begründet, dass somit eine ehrfürchtige Haltung gegenüber ihren Inhalten zu schaffen versucht wurde.⁴⁹⁶ Die Außen- und Innenhof-Fassaden sowie die großen Ausstellungssäle im Erdgeschoss lassen heute den imposanten und unverwechselbaren Bau-Stil des Gebäudes klar erkennen.

Das Museum harmoniert angesichts seines klassizistischen Bau-Stils mit den Sammlungen der klassischen Skulpturen, wie die „*Elgin Marbels*“ und anderen

⁴⁹³ HUDSON 1987: 23

⁴⁹⁴ Ebd.

⁴⁹⁵ Das British Museum war nicht das erste Museum in England, das die Idee des Museums als „Klassischer Tempel“ verkörperte. Das Museum als „Tempel“ war Modell für das Hunterian Museum in Glasgow (1804) und Barry’s City Art Gallery in Manchester (1823). Während des 19. Jahrhunderts wurden auch weitere Museen in Europa und Nordamerika als „klassische Tempel“ errichtet. Berühmte Beispiele sind das Alte Museum in Berlin, die Glyptothek in München und die National Gallery in Washington (vgl. WILSON 1989a: 74 – 75).

⁴⁹⁶ HUDSON. 1987: 24. Hierauf wird explizit auf der heutigen Webseite des Museum hingewiesen: „*The external architecture of the Museum was designed to reflect the purpose of the building. The monumental South entrance, with its stairs, colonnade and pediment, was intended to reflect the wondrous objects housed inside*“.
(http://www.britishmuseum.org/the_museum/history_and_the_building/architecture.aspx) (zuletzt geprüft am 04.01.2011).

klassischen Skulptursammlungen im Erdgeschoss. Hier dient die Innenarchitektur mit hoher Decke, Fußböden und Wänden, die mit Steinplatten abgedeckt sind sowie Säulen im klassischen Stil als eine Art architektonische Inszenierung, die mit dem Zeitgeist dieser Sammlungen abgestimmt ist. Obwohl das Museum nicht konzipiert wurde, um viele antike Bauten zu rekonstruieren und einzelne Reliefs und architektonische Teile zu integrieren, wie beispielsweise das Pergamonmuseum in Berlin, harmonisiert es dank seiner Fassade und Innenarchitektur mit den klassischen Altertümern (Abb. 18). Dem Geist der anderen präsentierten Sammlungen, wie die ägyptische und altorientalische, bleibt dieser Bau-Stil unvereinbar, insbesondere weil auf inszenatorische oder gestalterische Maßnahmen zur Anpassung der musealen Umgebung dieser Sammlungen ganz verzichtet wurde.

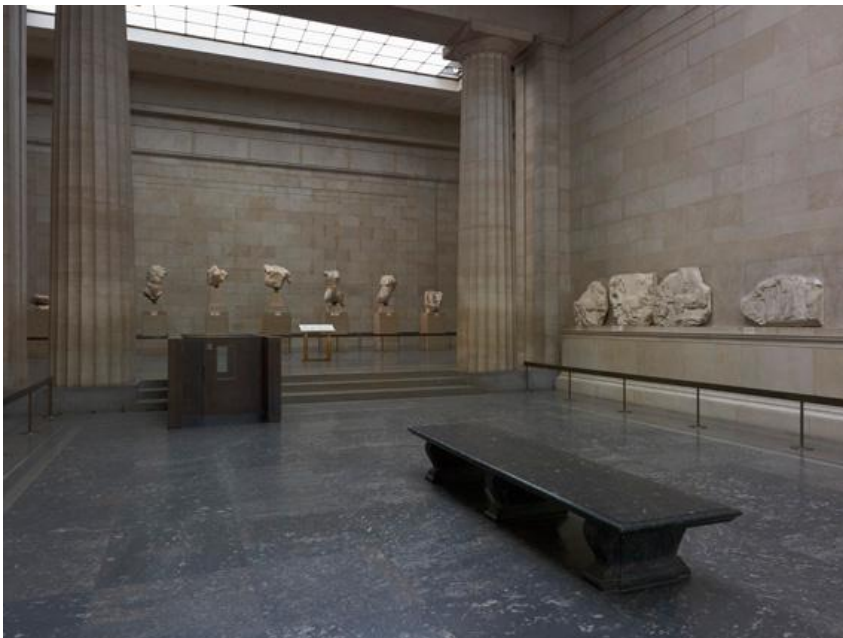


Abbildung 18: Einblick in Raum 18 der griechischen Skulpturen. (© British Museum, London).

Im Hinblick auf die Gestaltung der Ausstellungssäle mit den altorientalischen Altertümern und deren visuelle Erscheinungen muss angesichts der Gestaltungsstrategie und des Erscheinungsbilds der Räume zwischen den zwei Ausstellungsteilen, in denen die altorientalischen Schausammlungen untergebracht sind, unterschieden werden. Auf der einen Seite gibt es die Ausstellungsräume mit den

assyrischen Skulpturen im Westflügel des Erdgeschosses, und auf der anderen Seite die restlichen Ausstellungsräume im Nord- bzw. Ostflügel des ersten Stockwerks.⁴⁹⁷

Die Ausstellungssäle im Erdgeschoss mit den assyrischen Skulpturen wurden 1970 nach einer Renovierung und einem Neuarrangement der Skulpturen wiedereröffnet. Seitdem unterlagen die Räume nur kleinen Veränderungen.⁴⁹⁸ Die heutigen gestalterischen Eigenschaften stammen größten Teils von dieser Renovierung, für die Richard D. Barnett, der erste Kustos der „*Western Asiatic Antiquities*“, wie die Abteilung damals hieß, zuständig war. Barnett war an der Beziehung zwischen Griechenland und dem Alten Orient interessiert.⁴⁹⁹ Eine solche angenommene Beziehung reflektiert sich auch in der Position der Ausstellungsräume der assyrischen Skulpturen zu denen mit den griechischen Figuren. Der Rundgang führt die BesucherInnen von den Räumen der ägyptischen Skulpturen zu den assyrischen und abschließend zu den griechischen. Die Entwicklungen und Einflüsse wurden offensichtlich durch diese chronologische Anordnung der drei kulturell verschiedenen Skulptursammlungen illustriert.

Der größte Ausstellungsraum der assyrischen Skulpturen ist der erste Raum (6) „*Assyrian Sculpture and Balawat Gates*“, und enthält, wie bereits erwähnt, assyrische Skulpturen von verschiedenen Fundorten und Perioden der assyrischen Geschichte, darunter zwei monumentale geflügelte Stiere von Khorsabad (722–705) und eine Rekonstruktion der „*Balawat-Gate*“ (858–824). Dieser Raum ist auf der nördlichen Seite zum benachbarten Saal (4) der ägyptischen Skulpturen hin geöffnet. In diesen beiden großen Ausstellungssälen, die durch ihre identische Innenarchitektur als zusammen gehörig erscheinen, kommt die klassische Innenarchitektur des Museums eindeutig zum Vorschein. Die Raumgröße, die hohen Wände und riesigen Säulen im klassischen Stil und der mit großen Steinplatten gepflasterte Fußboden vermitteln ein Gefühl, als ob man sich in einem griechischen Tempel befindet. Dies passt jedoch nicht zum Geist der hier ausgestellten assyrischen Kunstwerke und lässt sie in einer ihrer Original-Situation fremder musealer Umgebung erscheinen. Es wurde auf besondere innenarchitektonische oder gestalterische Eigenschaften verzichtet, die den Raum an die ausgestellten Exponate anpassen und eine geschichtliche bzw. kulturgeschichtliche Lesart dieser Monumente fördern würde. Diese Aufgabe ist anderen Präsentationselementen, wie der Beschriftung, überlassen.

Die Raumgestaltung scheint leicht verändert und weniger von den innenarchitektonischen Vorgegebenheiten des Museumsgebäudes geprägt zu sein, wenn man den Saal (6) verlässt und zu den nächsten Ausstellungsräumen (7)–(10c), in denen vor allem die assyrischen Reliefs angebracht sind, voranschreitet. Hier verblasst der Widerspruch zwischen den Exponaten und dem sie umgebenden räumlichen

⁴⁹⁷ Ein Raum der altorientalischen Altertümer (89) war zur Zeit der Untersuchung vor Ort geschlossen.

⁴⁹⁸ CURTIS 2001: 43.

⁴⁹⁹ Ebd.

Rahmen; der Raum scheint auf die Ausstellungsstücke abgestimmt zu sein. Obwohl die geschaffene museale Umgebung hier nicht ganz die originale räumliche Umgebung der Kunstwerke wiederherzustellen versucht, ist dennoch durch die Farben der Wände und einige architektonische Zusätze (u. a. Lehmziegelwände) ein visuelles Ambiente umgesetzt, das an die Original-Umgebung der Reliefs erinnert und zu deren geschichtlicher und kulturgeschichtlicher Interpretation und Wahrnehmung beitragen soll. So weisen die Wände der Räume (7), (8) und (9) eine hellbraune Farbe auf und formen damit einen passenden Hintergrund für die an ihnen angebrachten assyrischen Palastreliefs. Die Gestaltung der Fußböden und der Decke wurde jedoch ohne Anpassungsmaßnahmen belassen (Abb. 19). Problematisch scheint aber die Raumlänge und Raumhöhe.



Abbildung 19: Einblick in Raum 9. (© The British Museum, London)

Die Ausstellungsräume (10a), (10b), (10c) fungieren paradigmatisch für eine integrierte Raumgestaltung. Anders als in den Ausstellungsräumen (6), (7), (8) und (9) sind die Fußböden in den Räumen (10a–c) mit speziellen Fliesen verlegt, die von der Form her an die originale räumliche Situation der Kunstwerke erinnern. Auch im Raum (10c) wurden die Wände, an denen die geflügelten Stiere und andere monumentale

Reliefs aus Khorsabad angebracht sind, mit hellbraunen Ziegeln verziert und formen damit einen Hintergrund, der im Einklang mit diesen Skulpturen steht und an ihren originalen räumlichen Rahmen erinnert. Dies erzeugt eine Art Inszenierung, die darauf abzielt, durch Wandfarbe und Fußbodengestaltung eine neue räumliche Realität um die Monumente zu schaffen. Diese entspricht der alten Wirklichkeit nicht unbedingt, verweist aber wenigstens auf sie, indem sie versucht, eine einzige künstlerische Lesart der Monumente zu vermeiden.⁵⁰⁰

In allen Räumen der assyrischen Skulpturen im Erdgeschoss ist zu beachten, wie wirksam die Beleuchtung eingesetzt wurde, um auf die Bildwerke und ihre Rezeption zu wirken und eine bestimmte Raumatmosphäre zu erzeugen. Die Ausstellungssäle (7), (8) und (9) sind dank einer Glasdecke durch natürliches Tageslicht und zusätzliches künstliches Licht beleuchtet. Die anderen Ausstellungsräume (10a), (10b), und (10c) erscheinen abgedunkelt und weisen eine schwache künstliche Beleuchtung auf. Die unterschiedliche Verwendung von Beleuchtung wird deutlich, wenn man vom Raum (10a) durch einen Durchgang in den benachbarten Raum (23) geht, in die Abteilung für klassische Skulpturen mit einer hellen Beleuchtung und hellfarbigen Wänden. Im Allgemeinen sind diese unterschiedlichen Lichtverhältnisse zwischen den Räumen mit den assyrischen Skulpturen und denen mit den klassischen im Erdgeschoss auffällig: das dunkel beleuchtete Assyrien und die hell erleuchtete klassische Welt.

Des Weiteren kann im Hinblick auf die Gestaltung der Ausstellungsräume der assyrischen Skulpturen im Erdgeschoss festgestellt werden, dass hier zu vermeiden versucht wurde, eine ästhetische Umgebung für die Exponate herzustellen. Der Raum selbst wurde als Hintergrund für die Exponate offensichtlich nicht immer als ein interpretierender Rahmen verwendet und nicht vordergründig für die Wahrnehmung der Objekte gestaltet. Nur teilweise und in einigen Räumen mit Skulpturen ist der Raum als ein Element der Interpretation der Objekte durch Raumfarben sowie Wand- und Fußbodengestaltung genutzt. Die um die Objekte herum hergestellte visuelle Umgebung ist eher einfach und lenkt nicht von den Exponaten selbst ab. Weder der leere, ungestörte Raum noch der mit modernen innenarchitektonischen Dekorationen versehene Raum ist hier zu finden. Viele Merkmale in der Raumgestaltung und seine Architektur verweisen darauf, dass hier versucht wird, die Skulpturen als Kunstwerke mit eher historischer als ästhetischer Bedeutung zu präsentieren. Die Enge der Räume der Reliefs (Raum 7, 8, 9, 10a, 10b, 10c),⁵⁰¹ die Absperrungen vor den Reliefs, die schwache Beleuchtung in manchen dieser Räume (10a, 10b, 10c), ermöglichen keine

⁵⁰⁰ Vgl. z. B. den Unterschied der Präsentation der monumental Lamassu aus Khorsabad und anderer Reliefs im „*Cour Khorsabad*“ im Louvre und ihre Präsentation hier in Raum (10a). Dort werden die Objekte in ihrer originalen Relation und als Teile einer Toranlage unter natürlichem bzw. simuliertem Tageslicht präsentiert, während sie hier eher als einzelne Monumente im Raum stehen.

⁵⁰¹ Zu den Umständen, die zur Unterbringung der assyrischen Reliefs in diesen Räumen um die Mitte des 19. Jahrhunderts führten vgl. Jenkins 1992: 159–164. Ursprünglich waren diese Räume nicht für die Präsentation der assyrischen Skulpturen gedacht, sondern für kleine Antiquitäten (JENKINS 1992: 159).

ideale Betrachtung der Reliefs als „*Kunstwerke*“, da sie ihre Visualität zu einem gewissen Grad vernachlässigen. Die Diskrepanz wird deutlich, wenn man die Gestaltung der benachbarten Räume der griechischen und römischen Skulpturen mit denen der assyrischen vergleicht. Dort sprechen die angemessene Beleuchtung der Räume, ihre hellen Wandfarben, die Qualität der Fußböden und nicht zuletzt die auffällige große Distanz zwischen den Exponaten viel mehr für eine ästhetische Bewertung der Skulpturen und eine ästhetische Präsentationsweise.

Zwar sind die assyrischen Skulpturen durch ihre räumliche Positionierung zu den anderen Skulpturensammlungen der alten „*Hochkulturen*“ im Kontext der Skulpturkunst dieser Kulturen dargeboten, sie werden jedoch nicht als Kunstwerke derselben ästhetischen Qualität wie die antiken Skulpturen angesehen und ihre Präsentation in den Räumen stellt ihre historische Bedeutung in den Vordergrund, nicht ihre ästhetische. Eine solche historische Lesart der Skulpturen wird durch ihre Anordnung, sowie die Art und Weise ihre Betextung betont, wie später gezeigt werden wird.

Auffällig bei der musealen Umgebung in den Räumen der assyrischen Skulpturen ist der Verzicht auf mögliche architektonische Rekonstruktionen, in denen diese Skulpturen integriert werden können, und die als Inszenierung und Wahrnehmungsrahmen für den Rest der Schausammlung dienen können, wie es beispielsweise im Vorderasiatischen Museum in Berlin der Fall ist. Zwar legt die Ausstellungskonzeption hier viel Wert auf die ursprünglichen Arrangements der assyrischen Reliefs, wie sie in den Palasträumen und Höfen angebracht waren, jedoch sind sie nicht verwendet, um einen bestimmten Palastrraum zu rekonstruieren, obwohl das Museum über eine große Sammlung dieser Reliefs verfügt,⁵⁰² die solche Rekonstruktionen erlauben würden. Begründet werden könnte dies nicht nur mit Sachzwängen und Raummangel, sondern mit einer generellen Ausrichtung und Präsentationspraktik des British Museum selbst. Denn anders als das Pergamonmuseum in Berlin, das als Architekturmuseum konzipiert ist, in dem architektonische Reste antiker sowie altorientalischer Stücke zu großen Monumental-Rekonstruktionen wieder hergestellt sind, stellt das British Museum architektonische Fragmente, Reliefs und Skulpturen als Einzel-Objekte in einem bestimmten Anordnungssystem aus. So sieht man heute weder in der klassischen noch in der ägyptischen oder assyrischen Skulpturenabteilung solche architektonischen Rekonstruktionen. Inszenierungen durch architektonische Rekonstruktionen sind kein Merkmal der Präsentation der altorientalischen Sammlung in diesem Museum.

Die Ausstellungsräume (52)–(59) in der ersten Etage des Museums bilden neben den bereits angesprochen Ausstellungsräumen (6)–(010c) im Erdgeschoss die Dauerausstellung der altorientalischen Sammlungen. Aufgrund ihrer Gestaltung und Erscheinungsform unterscheiden sich diese Räume im ersten Geschoss von denen des

⁵⁰² Zur Sammlung assyrischer Skulpturen des British Museums vgl. READE 1983.

Erdgeschosses. Es gibt viele Gestaltungselemente in den Räumen (52)–(59), die bei der Herstellung eines bestimmten visuellen Rahmens für die Exponate verwendet wurden. Diese schließen die innenarchitektonischen Eigenschaften des Raumes, Farben, Beleuchtung, Vitrinen- und Beschriftungsdesign ein.

Die heutige Gestaltung dieser Räume wurde bereits im den 1990er Jahren und 2007 realisiert, wobei die Räume renoviert und neugestaltet wurden. Der Raum (56) „*Raymond und Beverly Sackler Gallery of Early Mesopotamia*“ wurde 1991,⁵⁰³ der Raum (55) „*Raymond und Beverly Sackler Gallery of Later Mesopotamia*“ 1993,⁵⁰⁴ der Raum (54) „*Raymond und Beverly Sackler Gallery of Ancient Turkey*“ 1993, die Räume (57), (58) und (59) „*Galleries of Ancient Levante*“ 1998⁵⁰⁵ und der Raum (52) „*The Rahim Irvani Gallery of Ancient Iran*“ und im Juni 2007 eröffnet.⁵⁰⁶

Die Gestaltung des Ausstellungsraums (52) „*Gallery of Ancient Iran*“, der zuletzt renoviert und wiedereröffnet wurde, unterscheidet sich von der in den restlichen Räumen (53)–(59), die grundsätzlich einheitlich gestaltet sind. Die Gestaltung dieses Raumes ist dagegen eher identisch mit derjenigen der restlichen Ausstellungsräume der Abteilung für europäische Antiquitäten im östlichen Flügel des Gebäudes, in dem sich dieser Raum (52) befindet. Der Saal ist an seiner südlichen Seite hin zum letzten Raum der Europa-Abteilung, Raum (51) „*Europa and Middle East 10.000–800 BC*“, geöffnet und scheint ihm zugehörig. Beide Räume, die zwei verschiedenen Abteilungen angehören, sind einheitlich gestaltet. Sie weisen dieselbe helle Wandfarbe, deckungsgleiche Laminatböden, eine übereinstimmende Beleuchtungstechnologie und eine identische Vitrinen- und Beschriftungsgestaltung auf. Offensichtlich stand bei der Gestaltung dieses Raumes nicht der Gedanke im Vordergrund, eine auf die Exponate abgestimmte und auf sie wirkende Raumgestaltung zu verwirklichen, sondern eine einheitliche Gestaltung mit den Ausstellungsräumen der Europa-Abteilung, ohne Rücksicht auf die Verschiedenheit der Schausammlungen, zu erzielen. Eine Verbindung der beiden Abteilungen wurde konzeptionell angestrebt und durch die räumliche Verbindung des Raums (52) mit Stücken aus dem antiken Iran und dem benachbarten Raum (51) „*Europa and Middle East 10.000–800 BC*“ realisiert. Die Verbindung zwischen den beiden Abteilungen wurde anhand der Darstellung der Entstehung der Landwirtschaft und seiner Entwicklung im Nahen Osten und dann in Europa in prähistorischen Zeiten thematisch umgesetzt. Auf der offiziellen Webseite des Museums ist explizit auf eine solche Verbindung hingewiesen: „*In this space [Raum 51] the ancient Middle East meets ancient Europe. Both stories begin here, with the birth of agriculture 12,000 years ago in the Middle East, when in Europe people were still living off the wild resources the land provided ...*“.⁵⁰⁷ Objekte aus Syrien und

⁵⁰³ READE 1993: 40.

⁵⁰⁴ Ebd.: 15.

⁵⁰⁵ CAYGILL 2002: 78.

⁵⁰⁶ The British Museum 2008: 10

⁵⁰⁷ www.britishmuseum.org/the_museum/news_and_press_releases/press_releases/2007/new_galleries_open.as

dem Iran sowie aus dem prähistorischen Britannien sind hier gemeinsam ausgestellt und sollen diese Verbindung illustrieren.⁵⁰⁸

Die restlichen Ausstellungsräume der altorientalischen Antiquitäten der ersten Etage, die Räume (53)–(59), sind weitestgehend einheitlich gestaltet. Unterschiede gibt es nur bei den Raumfarben: Die Farbe der Wände und die Hintergründe der Vitrinen variieren. Eine Inszenierungsaufgabe erfüllt diese Farbgestaltung nicht. Mit dieser Gestaltung erscheinen die Säle im Gegenteil eher passiv und am Interpretationsprozess unbeteiligt. Der Raum ist durch diese Maßnahmen neutralisiert. Ein solcher inszenierungsfreier Raum ist ein besonderes Merkmal der Säle dieser Dauerausstellung (Abb. 20).



Abbildung 20: Einblick in Raum 57. (© The British Museum, London).

Als ein weiteres Gestaltungselement in den Räumen fungieren die Schauvitrinen. Durch ihre Gestaltung tragen sie zur Herstellung der visuellen Umgebung der Exponate bei. Sie dienen daher nicht nur zum Schutz der Exponate und ihrer Anordnung, sondern spielen durch ihre Gestaltung auch eine Rolle bei ihrer

^{px}
⁵⁰⁸ Ebd.

Wahrnehmung und Interpretation. In Raum (52) „*Ancient Iran*“ ist, wie bereits erwähnt, die Raumgestaltung mit den Räumen der Europa-Abteilung und nicht mit denen der altorientalischen Abteilung identisch. Dies gilt auch für die Vitrinengestaltung. Die relativ große Fläche dieses Raumes ermöglicht den Einsatz von freistehenden Vitrinen auf Sockeln. Diese Art von Vitrinen gestattet eine Betrachtung der Exponate von mehreren Seiten. Die Hängevitrinen an den Wänden sind dagegen nur selten eingesetzt, denn die unteren Bereiche der Wandfläche sind der Anbringung von Reliefplatten vorbehalten. Die Vitrinen weisen eine weiße Randfarbe und eine Allgemeinbeleuchtung von oben auf. Kleine, dunkelblaue Sockel sind für die Hervorhebung einiger Exponate in den Schaukästen verwendet. Auch dunkelblaue Tafeln, die an bestimmten Exponaten angebracht sind, kommen in denen Vitrinen zum Einsatz. Im Allgemeinen harmonieren die Schaukästen dank ihres Designs mit der gesamten Raumgestaltung und erzeugen somit zusammen eine ästhetische visuelle Umgebung für die Exponate.

Die Vitrinen in den Räumen (53)–(59) sind einheitlich gestaltet. Zwei verschiedene Arten kommen dabei zum Einsatz. Erstens sind Wandvitrinen mit Sockel, die mit einer Seite an die Wand angelegt sind, zu beobachten.⁵⁰⁹ Aufgrund des Raummangels werden sie meistens zur Ausnutzung der Wandflächen verwendet und besetzen manchmal eine ganze Wandfläche. Sie sind in mehrere nummerierte Bereiche geteilt. Jeder Abschnitt ist angesichts dieser Nummerierung und des in ihm platzierten Objektensembles als eine eigenständige Vitrine zu betrachten. Die zweite Variante umfasst Schrankvitrinen mit Sockel, die mit einer ihrer kurzen Seiten an die Wand gelegt und quer in den Raum hineinragend gestellt sind. So ist die verfügbare Raumfläche möglichst optimal ausgenutzt. Mitten im Raum freistehende Tisch- oder Schrankvitrinen sind Präsentationen von *Highlights* der Schausammlung vorbehalten. Alle diese Vitrinenvarianten haben hellgraue Sockel und Rahmen und weisen zumeist einen farbigen Hintergrund, deren Farbe von einem Raum zum anderen variiert, auf. Die Objekte in den Vitrinen werden durch eine allgemeine Lichtquelle von oben beleuchtet. Damit erscheinen die Exponate gleichmäßig erhellt. Eine Akzentbeleuchtung zur Hervorhebung bestimmter Exponate oder zur Betonung ihrer visuellen Erscheinungen ist in den Vitrinen nicht verwendet. Die Vitrinengestaltung ist

⁵⁰⁹ Wandvitrinen waren schon früher für Smirkes Originaldesign des Museums installiert. Smirkes Wandvitrinen blieben das Grundmodell für alle Schaukästen, die für das Museum bis 1914 gebaut wurden. Andere Varianten wurden dann später hinzugefügt (vgl. WILSON 1989a: 20). Die heute in den Ausstellungsräumen der altorientalischen Abteilung verwendeten Schaukästen wurden in den 1990er Jahren vom „*Design Office*“ des British Museum entworfen und von der schottischen Firma „*ClickNetherfield Ltd*“ angefertigt. Gleiches Vitrinendesign findet man auch in anderen Abteilungen des Museums, sie sind nicht exklusiv für die Präsentation von altorientalischen Objekten gestaltet (vgl. die Webseite der Herstellungsfirma unter: <http://www.clicknetherfield.com/case-studies/by-case/?case=british-museum-sackler-gallery>). Dass das Museum über ein eigenes „*Design Office*“ verfügt (vgl. WILSON 1989a: 80), hat vielleicht dazu beigetragen, dass die Ausstellungsräume der verschiedenen Abteilungen auf der ersten Etage des Museums ähnliche Gestaltungen aufweisen.

auf die Raumgestaltung im Allgemeinen abgestimmt. Zur Beleuchtung der Ausstellungsräume wurde dank der Deckenkonstruktion, die teilweise aus Glas besteht,⁵¹⁰ das natürliche Tageslicht zusätzlich zu einer künstlichen Allgemeinbeleuchtung verwendet. Die Allgemeinbeleuchtung setzt keine Akzente und lässt alle Exponate im Raum gleichmäßig ausgeleuchtet erscheinen.

Die Gestaltung der schriftlichen Materialien und ihre Positionierung erfolgt grundsätzlich einheitlich und erfüllt die Bedingungen der Zugänglichkeit und Lesbarkeit und ist auf die allgemeine Gestaltung der Räume und der Vitrinen abgestimmt. Die zu den einzelnen Ausstellungsräumen einführenden Texttafeln sowie die zu den Objektgruppen und Ensembles einführenden Texttafeln an den Wänden und in den Vitrinen weisen grundsätzlich eine schwarze Schriftfarbe auf weißem Hintergrund auf und sind bezüglich ihrer Größe und Position leicht zugänglich. Die Gestaltung der Objektschilder in den Vitrinen ist fast in allen Ausstellungsräumen und Vitrinen einheitlich.⁵¹¹ Das Design ist ebenso gestaltet wie das der Texttafeln: schwarze Schriftfarbe auf weißem Hintergrund. Positionell sind sie immer in einer unmittelbaren Nähe ihres Bezugsobjekts angebracht, womit eine große Bedeutung der schriftlichen Erklärung bei der Besichtigung der Exponate verbunden ist.

Es kann anhand der Betrachtung der Raumgestaltung generell festgestellt werden, dass nicht überall in der Ausstellung von einer einheitlichen Gestaltungsstrategie ausgegangen wurde. Unterschiede bezüglich der Gestaltung lassen sich zwischen den Raumgruppen des Erdgeschosses und denen der ersten Etage und auch innerhalb der Stockwerke ausmachen. Diese Diskrepanz bezieht sich auf die innenarchitektonischen Elemente, die Farben, das Vitrinendesign, die Beleuchtung und nicht zuletzt die Verwendung von inszenatorischen Mitteln. Vor allem wird in einem Teil der Ausstellung auf der oberen Etage des Museums (Räume 52 bis 59) versucht, den Raum als Rahmen und Hintergrund für die Exponate zu neutralisieren, d. h. seine interpretierende Rolle zu vermeiden. Den Gestaltungselementen ist keine inszenatorische Aufgabe zugeschrieben; sie wirken nicht unterstützend bei der Herstellung von geschichtlichen bzw. kulturgeschichtlichen Ausstellungsinhalten. Inszenatorische Maßnahmen sind nur in einigen Räumen (denjenigen mit assyrischen Skulpturen) und nur zu einem gewissen Grad vorhanden. Die Ausstellungsräume der

⁵¹⁰ Diese Art der Deckenkonstruktion ist auf die ursprüngliche Planung des Gebäudes als Museum zurückzuführen. Gas und Kerzen wurden als zu gefährliche Lichtquellen angesehen, und bei Dunkelheit, schloss das Museum (vgl. Wilson 1989a: 20). Die Dachfenster der Ausstellungsräume der oberen Etage des Museums sowie die langen Fenster im Saal der ägyptischen Skulpturen sind besondere Komponenten des Museumsdesigns. Beleuchtung durch Tageslicht wurde gezielt für die Ausstellungssäle genutzt, bis 1879 gab es keine elektrische Beleuchtung im Museum (vgl. WILSON 1989a: 77).

⁵¹¹ Die Gestaltung der Objektschilder und Texttafeln im ganzen Museum ist auch Aufgabe des „*Design Office*“ des Museums. Dieses Büro hat für das ganze Museum ab 1981 ein „*house-style labelling*“ entwickelt (vgl. WILSON 1989a: 80 – 81). Eine große Ähnlichkeit der Gestaltung schriftlicher Materialien in den verschiedenen Abteilungen des Museums kann darauf zurückgeführt werden.

ersten Etage sind vollständig inszenierungsfrei und trotz ihrer Farbenvariation neutral gestaltet. Neutrale Ausstellungsräume sind in diesem Zusammenhang keine leeren, inszenierungsfreien, weiß gestrichenen Räume, denn solche zielen dennoch auf eine bestimmte Betrachtungsweise ab. Neutral sind vielmehr Räume, die durch ihre Gestaltung einen visuellen Rahmen um die Exponate herstellen, dem keine interpretierende Funktion zugeschrieben ist und der nicht als wesentliches Präsentationselement fungiert. Der neutrale Ausstellungsraum, wie im Falle der hier besprochenen Ausstellung, setzt sich nicht nur aus Raumgegebenheiten, einheitlichen Gestaltungsstrategien im ganzen Museum, gebäudehistorischen Merkmalen und anderen Sachzwängen zusammen,⁵¹² sondern auch aus dem Weglassen und dem Verzicht auf einen interpretierenden visuellen Rahmen.

In seiner neutralisierten Form ist der Ausstellungsraum hier nicht identisch mit dem Ausstellungsraum der altorientalischen Sammlungen im Louvre. Obwohl in beiden Fällen der Ausstellungsraum keine Rolle bei der Darstellung von geschichtlichen bzw. kulturgeschichtlichen Inhalten spielt, erfüllt die Raumgestaltung der altorientalischen Abteilung im Louvre vielmehr die Aufgabe, eine ästhetische Umgebung für die Exponate zu schaffen, um eine ästhetische oder formale Betrachtungsweise zu ermöglichen und damit viele Objekte als Kunstwerke zu interpretieren. Die Ausstellungen im Louvre und im British Museum unterscheiden sich damit bei der Raumgestaltung der von jenen in Pergamonmuseum in Berlin, wo man sich einigermaßen bemüht hat, durch manche Inszenierungsmaßnahmen den Ausstellungsraum auf die Exponate abzustimmen, deren kulturhistorische Bedeutungen zu erklären und die Funktion der Raumgestaltung bei der Darstellung von Inhalten mit einzubeziehen. Es ist interessant, dass für die Gestaltung eines Raumes im Vorderasiatischen Museum in Berlin bemalte Wandstreifen als Nachbildungen von Friesen aus einem Tempel in el-Obed benutzt wurden, während Teile der originalen Friese im British Museum in einer Vitrine als Einzelobjekte präsentiert sind. Dies gilt für andere architektonische Fragmente in der Schausammlung auch.

Das British Museum ähnelt in gewissem Maße dem Louvre in dem Punkt, dass die Gestaltung der Ausstellungsräume der altorientalischen Altertümer einer allgemeinen Gestaltungsstrategie des Museums unterworfen ist. Eine große Rolle bei der Bestimmung dieser allgemeinen übergreifenden Gestaltungsstrategie ist die Selbstdefinition dieser ausstellenden Museen als Kunstmuseum (Louvre) oder als Geschichtsmuseum (British Museum). Beide Museen unterscheiden sich dennoch dabei vom Pergamonmuseum, wo die Raumgestaltung der Ausstellungsräume der altorientalischen Altertümer nicht Teil einer allgemeiner Gestaltungsstrategie im

⁵¹² Wilson weist darauf hin, dass man viele Probleme des Museums verstehen kann, wenn man die Geschichte des Gebäudes liest (vgl. WILSON 1989a: 76). Dazu gehören die Raumenge der assyrischen Skulpturen sowie die Raumenge auf der oberen Etage des Museums, die offensichtlich zur überwiegenden Verwendung von Wandvitrinen geführt hat.

ganzen Haus bzw. Museumskomplex ist, sondern speziell für die Sammlung altorientalischer Altertümer erdacht wurde. Dort kann man feststellen, dass sich die Gestaltung der Ausstellungsräume des Vorderasiatischen Museum erheblich von jener der Antikensammlungen und diese wiederum von der Gestaltung des Museum für Islamische Kunst im selben Museumskomplex unterscheidet.

Wie im Falle des Louvre handelt es sich auch bei der altorientalischen Abteilung des British Museums um eine aus der Natur des ausstellenden Museums und seiner Ausrichtung resultierenden Wirkung auf den visuellen Rahmen der Schausammlung. Allerdings hat die im Falle des Louvre entstehende ästhetisierende museale Umgebung, die als natürliche Folge des Sich-Befindens in einem Kunstmuseum entstand und als „Anzeichen“ gedeutet werden kann, innerhalb des musealen Kommunikationsprozess ein Rezeptionspotenzial und kann damit in direkte „Zeichen“ verwandelt werden, was zur Konstruktion der Objektbedeutung beiträgt. Die visuelle Umgebung der Ausstellung im British Museum bleibt hingegen eher „Anzeichen“ und hat nur geringes Potenzial zur Verwandlung in direkte „Zeichen“, weil sie neutraler ist als die des Louvres. Eine Beteiligung an der Bedeutungsproduktion ist fast ausgeschlossen.

7.3. Die Anordnungs- und Gruppierungsprinzipien der Objekte

Augenfällig bei der Betrachtung der Vitrinen in den Ausstellungsräumen der Abteilung ist die hohe Objektdichte in vielen Vitrinen im Vergleich zu der des Vorderasiatischen Museums in Berlin und zu einem gewissen Maße zu der des Louvres.⁵¹³ Dieser Zustand kann teilweise mit der relativen Raumenge erklärt werden, die keinen ausreichenden Platz für die Verteilung der Objekte auf eine größere Zahl von Schaukästen zulässt. Als Gegenargument kann eine durchaus mögliche Reduzierung der vorhandenen Zahl der Exponate in den Vitrinen angeführt werden. Es ist zu bemerken, wie in vielen Vitrinen mehrere Exemplare eines Objekts präsentiert werden, z. B. 5 bis 9 Keramikgefäße aus demselben Fundkontext gleichen Typs und Materials. Es handelt sich hierbei möglicherweise um eine alte konventionelle Präsentationsweise der Sammlung des Museums, vor allem für seine ethnographischen Sammlungen, aus dem 19. Jahrhundert,⁵¹⁴ die das Museum bislang noch nicht ganz abschaffen konnte. Auffällig ist diese Präsentation für manche archäologische Fundkontexte, in denen man viele Objekte fand. Dies suggeriert dichte Materialitäten in der Alten Geschichte, obwohl doch meist Objekte wesentlich dünner gestreut

⁵¹³ Auffälliger ist das im Vergleich zum Vorderasiatischen Museum in Berlin. Hier bietet die Größe der meisten Ausstellungsräume eine Möglichkeit für die Aufstellung mehrere Vitrinen oder für den Einsatz von im Raum freistehenden Schrankvitrinen, aber trotzdem wird darauf verzichtet. Man wollte dort viel Platz für die Betrachtung der ausgestellten architektonischen Rekonstruktionen und Architekturteile reservieren. Auch die Objektdichte in den Vitrinen ist geringer als hier

⁵¹⁴ Der allgemeine Geschmack am Ende des 19. Jahrhundert erzeugte überfüllte Galerien und Vitrinen im British Museum. Vitrinen in der Ethnographischen Schausammlung des Museums im „Viktorianischen Stil“ waren überfüllt mit Exponaten (vgl. WILSON 1989a: 64–65).

waren, und produziert eine ‚falsche‘ Parallele zur heutigen Konsumgesellschaft.⁵¹⁵

Wie es üblicherweise in archäologischen Museen der Fall ist, erfolgt in der untersuchten Dauerausstellung die Anordnung von kleinen Gegenständen verschiedener Art miteinander durch ihre Gruppierungen in Vitrinen bzw. Ensembles innerhalb der einzelnen Vitrinen. Die großen Monumente werden dagegen meistens als allein stehend im Raum aufgestellt, wobei ihre räumliche Position zu anderen Objektgruppen in den Vitrinen einen Kontext aufzeigt. Dies gilt dennoch nur für die relativ kleine Zahl von Monumenten, die sich zusammen mit dem Rest der Schausammlung im ersten Geschoss des Museums befinden. Denn die größte Zahl von großen Monumenten in der Sammlung der altorientalischen Altertümer in der Ausstellung bilden die assyrischen Skulpturen, vor allem Reliefs, die, wie bereits erwähnt wurde, getrennt von der restlichen Schausammlung im Erdgeschoss des Museum ausgestellt sind. Den Gruppierungen kleiner Gegenstände in den Vitrinen im ersten Teil der Ausstellung sowie die Anordnung der großen Monumente von assyrischen Skulpturen im zweiten Teil liegen bestimmte Gruppierungs- bzw. Anordnungsprinzipien zugrunde, wie im Folgenden gezeigt wird.

Der Gruppierung der kleinen Gegenstände in den Vitrinen liegen bestimmte Regeln zugrunde. So ist zu beobachten, dass die Zahl in einer Vitrine ausgestellte Exponate variiert. Jede Vitrine bzw. mehrere Vitrinen bilden eine in sich geschlossene Einheit, die einen Zusammenhang zwischen den in ihnen ausgestellten Objekten suggeriert. Die Frage, nach welchen Regeln diese Gruppierungen aufgebaut sind, kann erklären, wie sie museal interpretiert sind und wie sie zur Herstellung von geschichtlichen und kulturgeschichtlichen Inhalten in der Ausstellung beitragen.

Bereits bei der Erklärung der räumlichen Verteilung der Schausammlung auf die Ausstellungssäle in der oberen Etage des Museums (Räume 52–59) wurde gezeigt, dass durch den Ausstellungsgrundriss und die Verteilung der Vitrinen im Raum sowie deren Nummerierung ein Weg durch die Ausstellung festgelegt wird, der von den BesucherInnen verfolgt werden muss und ihnen eine bestimmte Reihenfolge bei der Besichtigung der Schausammlung vorgibt. Dieser festgelegte Weg soll die chronologische Anordnung der Schausammlung gewährleisten und die Reihenfolge, in der die BesucherInnen die dargestellten Sachverhalte wahrnehmen, bestimmen.

Während der Ausstellungsgrundriss und die Verteilung der Vitrinen im Raum sowie ihre Nummerierung die Reihenfolge der dargestellten Sachverhalte bestimmen, sind die Gruppierungsprinzipien der Exponate in den Vitrinen, die die Einzelteile dieser Reihenfolge bilden, für den Inhalt der dargestellten Sachverhalte verantwortlich und tragen damit zur Konstruktion von bestimmten Inhalten oder Erzählungen in der Ausstellung bei. Die Erzählung, die nach der Analyse der Gruppierungsprinzipien meinerseits festgestellt werden konnte, ist eine historische Erzählung. Sie besteht aus den dargestellten geschichtlichen Sachverhalten, die durch die Einzelteile, d. h. die

⁵¹⁵ Persönliche Kommunikation mit Reinhard Bernbeck (am 22. Oktober 2010).

Ausstellungseinheiten, konstruiert sind.

Die Gruppierung der Exponate in den Vitrinen versucht eine geschichtliche Erzählung, gegliedert nach geschichtlichen Epochen zu konstruieren. Wie in einem Geschichtsbuch, in dessen Kapiteln jeweils ein Teil dieser Geschichte behandelt wird, sind die Ausstellungsabschnitte, in denen jeweils ein Teil der Geschichte des Alten Orients dargestellt ist, zu vergleichen. Es gilt jedoch auch hier, dass je nach Sammlungsbestand eine Schilderung ausführlich und detailliert oder knapp und zusammenfassend erfolgt. Um eine solche Art der musealen Darstellung zu erzielen, gehen die Gruppierungsprinzipien daher über die äußerlichen Eigenschaften und die Materialität des Objekts hinaus und umfassen ebenfalls seine innerlichen Bezüge und Bedeutungen, beispielsweise seine geschichtlichen und kulturgeschichtlichen Aussagen. Die genaue Analyse der Gruppierungsprinzipien hat daher gezeigt, dass die Gruppierung der Objekte in der gesamten Ausstellung grundsätzlich nicht nach „*typographischen*“ oder „*ikonischen*“ Gesichtspunkten, wobei die Außenform eines Objekts und seine materielle Eigenschaften im Vordergrund stehen, sondern nach indexikalischen Gruppierungsprinzipien erfolgt, was seine innerlichen Werte und Inhalte betont. So konnte in der Ausstellung zwischen zwei indexikalischen Gruppierungsprinzipien unterschieden werden: dem „*synthetisierenden*“ und dem „*kontextuellen*“ Gruppierungsprinzip.

Erstens ist in der Ausstellung das synthetisierende Gruppierungsprinzip zu beobachten, nach dem das Zusammenstellen von Objekten gleicher Zeitstellung bestimmte Lebensbereiche einer Epoche oder Region oder ein bestimmtes historisches Ereignis zu thematisieren versucht. Die Objekte könnten zumindest zusammen aufgetreten sein, d. h. mehr oder weniger einer Epoche angehören. Dabei dient als verbindendes Element die räumliche und/oder zeitliche Kontiguität. Insbesondere bei der Konstruktion von Geschichten im Museum ist dieses Gruppierungsprinzip ein wichtiges Hilfsmittel. Um zu erläutern, wie die Verwendung von beiden Gruppierungsprinzipien in der untersuchten Ausstellung funktioniert, muss hier der Aufbau einiger Ausstellungsabschnitte ausführlich geklärt werden. Als einführendes Beispiel kann hier der Ausstellungsabschnitt für die Levante, respektive die Räume (57)–(59), fungieren, die die Geschichte der Region vom Präkeramischen Neolithikum bis zum 6. Jh. v. Chr. darzustellen versuchen.

Im ersten Raum dieses Ausstellungsabschnitts (Raum 59) beginnt das geschichtliche Narrativ mit den ältesten Stücken aus der Region. Hier befinden sich zwei Vitrinen. Vitrine (1) enthält die Statuen aus 'Ain Ghazal aus dem Präkeramischen Neolithikum B, etwa 7200 v. Chr. In Vitrine (2) ist das Chalkolithikum und die Proto-Urban Periode dargestellt. Der Inhalt der Vitrine besteht aus eine Ossarium aus Keramik aus Azor aus dem 4 Jt. v. Chr., Keramikgefäßen und Figurinen aus Teleilat Ghassul aus dem 4 Jt. v. Chr. sowie Funden aus einem Grab in Bab edh-Dhrà aus der Proto-Urban Periode (3300–3100 v. Chr.).

Die Erzählung wird im nächsten Raum (58) (Abb. 21) fortgesetzt. An einer Wand

befindet sich eine große Wandvitrine (3), in der Funde aus dem Palast in Tell es-Sa'idiyeh (ca. 2900 v. Chr.), zumeist Keramikgefäße, präsentiert sind. In einem Bereich der Vitrine ist ein Teil der sogenannten „Spülküche“, die in einem Raum des Palastes ausgegraben wurde, rekonstruiert. Gefäße mit Essensüberresten, die in diesem Raum gefunden wurden und Bestandteil der letzten Abendessenvorbereitung im Palast waren, bevor er zerstört wurde, sind in ihrer Original-Situation präsentiert und vermitteln ein Bild vom damaligen Leben im Palast. Der Rest der Vitrine beinhaltet eine große Anzahl von Keramikgefäßen aus dem Palast. Die Funde aus Tell es-Sa'idiyeh in dieser Vitrine repräsentieren die Frühe Bronzezeit in der Levante. Im Raum befindet sich auch die Rekonstruktion des sogenannten „Jericho Tomb“ aus der Früheren Bronzezeit IV in der Vitrine (4). Der Inhalt des Grabes (Menschenskelette und Grabbeigaben) wurde in der Vitrine wie in der ursprünglichen Situation präsentiert. Hier, wie auch im vorherigen Schaukasten 3 ist das kontextuelle Prinzip bei der Gruppierung der Exponate erkennbar.



Abbildung 21: Einblick in Raum 58. (© The British Museum, London).

Der nächste Raum (57) führt gemäß der chronologischen Anordnung der Altertümer zuerst zur Vitrine (5). Hier wird anhand einer Auswahl von Keramikgefäßen aus mehreren Gräbern des „Amarnah cemetery“ aus der Frühen Bronzezeit III–IV die Keramikproduktion in der Region des Mittleren Euphrats repräsentiert sowie Einblick

in die Inhalte von Gräbern dieses Fundorts gewährleistet. Die Nummerierung der Vitrinen, die ein Hilfsmittel bei der Verfolgung der chronologischen Anordnung ist, führt die BesucherInnen danach zu einer großen Schrankvitrine, die aus mehreren Teilen besteht, die mit den Nummern 6–10 versehen sind und jeweils als eigenständige Vitrinen betrachtet werden dürfen. (s. oben Abb. 23). Was auf den ersten Blick beim Betrachten dieser Vitrinenreihe als eine dichte Präsentation von Objekten verschiedenster Natur aussieht, ist nach einer Lesung der begleitenden Beschriftungen sowie der genauen Betrachtung der Exponate und ihrer Zusammenführung in Wahrheit eine materielle Verkörperung eines Abschnitts der levantinischen Geschichte. Die Betrachtung des Inhalts dieser großen Vitrinenreihe zeigt, dass die hier zusammengeführten Objekte verschiedene Kategorien aus verschiedenen archäologischen Kontexten und Fundorten ausmachen. Sie verbinden sich miteinander in einem geschichtlichen Kontext und sollen Geschichte illustrieren.

Mit dem ersten Teil dieses Ensembles, Vitrine (6), fängt die Erzählung an. Die Texttafel mit dem Titel „*Economic Recession*“ gibt einen Einblick in das historische Geschehen, das die Exponate illustrieren sollen. Die wirtschaftliche Rezession in der Levante während der Früheren Bronzezeit IV (2400–2000 v. Chr.) ist hier offensichtlich thematisiert. Die Texttafel schildert, wie es zu diesem Ereignis in der Levante in dem genannten Zeitraum gekommen ist: der Zusammenfall des Alten Reiches in Ägypten hatte Folgen für den Handel der Levante mit Ägypten. Der Text schildert weiterhin, wie die Lage damals war und welche Konsequenzen dies auf die Besiedlung der Region hatte. So wurden Siedlungen verlassen bzw. verkleinert und neue Orte von Hirtennomaden zeitweise besiedelt. Von einigen solchen Orten stammen verschiedene materielle Gegenstände aus dieser Periode, die in dieser Vitrine zusammen ausgestellt sind, wie Keramikgefäße und Waffen aus einem Friedhof in Lachish und Iktanu sowie aus dem Friedhof Tiwal Esh-sharqi. Es sind einfache Gegenstände, die keinen Luxus aufweisen.

Die Erzählung wird in der nächsten Vitrine (7) fortgesetzt. Diese besteht aus zwei Teilen. Im ersten Teil befinden sich dekorative Knocheneinlagen aus Jericho, Keramik und Waffen aus Deir 'Ain 'Abata und hauptsächlich Keramik bzw. Fayence-Skarabäen aus Lachish. Diese Objekte stammen aus der Mittleren Bronzezeit (2000–1500 v. Chr.) und sollen eine neue Phase in der Geschichte der Levante illustrieren, in welcher die kanaanitische Kultur florierte und der Handel mit Ägypten, gefördert durch die Gründung des Neuen Reiches, zunahm, wie der Texttafel in der Vitrine zu entnehmen ist. Die ausgestellten materiellen Gegenstände, vor allem die Luxusobjekte, verdeutlichen diese Wohlstandsphase in der Geschichte der Region, während andere Objekte ägyptische Einflüsse zeigt,⁵¹⁶ die die Beziehung der Region zu Ägypten zu

⁵¹⁶ Zu der Objektgruppe in der Vitrine gehört eine Gruppe von Skarabäen aus Lachish (1750 – 1550 v. Chr.). Das Objektschild zu diesen Objekten erklärt: „... *Based on the dung-beetle, scarabs were first produced in Egypt in the 21st century as amuletic seals. They became immensely popular in the*

jener Zeit repräsentiert. Der zweite Teil der Vitrine umfasst die Funde aus dem sogenannten „*The Fosse Temple*“ in Lachish aus der späteren Bronzezeit I–II. Die Stadt Lachish, die in der späteren Bronzezeit ihre höchste Entwicklungsstufe erreichte, wie der Texttafel zu entnehmen ist, wird hier anhand von Elfenbeinarbeiten, Schmuck und Siegeln aus dem „Fosse Temple“ beispielhaft für die Entwicklung in der Geschichte der Levante dargestellt.

Die nächste Phase in der Geschichte der Region beginnt mit der Späteren Bronzezeit. Dieser Zeitraum in der Levante ist durch die Kontrolle von Ägypten und einer blühenden kanaanitischen Kultur gekennzeichnet. Die Vitrine 8 verdeutlicht dies. Eine Gruppe der sogenannten Amarna-Briefe aus dem 14. Jh. aus el-Amarna in Ägypten sind hier zu sehen. Sie illustrieren die politischen Verhältnisse zwischen Ägypten und der Levante zu jener Zeit. Importierte zyprische und mykenische Keramik, gefunden in Lachish, Gezer und Tell Fara, ist hier ebenfalls ausgestellt und dient als Beweis für die blühende Handelsbeziehung der kanaanitischen Städte in dieser Periode, während eine Anzahl von verschiedenen Objekten aus Lachish den Wohlstand der Stadt unter der ägyptischen Kontrolle repräsentiert. Die andere Hälfte der Vitrine beinhaltet Funde aus dem Friedhof in Tell es-Sa’idiyeh aus der späteren Bronzezeit III (1250–1150 v. Chr.). Die Texttafel erläutert, dass Tell es-Sa’idiyeh zu jener Zeit unter ägyptischer Kontrolle stand. Die Funde, die hier ausgestellt sind, stammen aus dem dortigen Friedhof. Sie schließen Metalwaffen, Elfenbeinarbeiten, Schmuck, Skarabäen, Albastergefäße, Keramik usw. ein. Manche Objekte in der Vitrine zeigen ägyptische Einflüsse und illustrieren damit die damalige Beziehung zu Ägypten.⁵¹⁷

Die Vitrine (9) widmet sich einem besonderen historischen Ereignis in der Geschichte der Region: der Invasion durch die sogenannten Seevölker im 12. Jh. v. Chr. Es sind hier vor allem Objekte ausgestellt, die die Anwesenheit von Seevölker-Gruppen in der Region zeigen sollen. Dies veranschaulichen die materiellen Gegenstände dieser Völker wie Sargdeckel und deren Fragmente aus Lachish, Tell Fara und Tell el-Yahudieh aus der Späteren Bronzezeit II–III (1400–1150 v. Chr.) sowie Keramikexemplare der Philister aus Tell Fara und Beth Shemesh aus dem 11.–12. Jh. v. Chr. und weitere verschiedenartige Objekte. In der Vitrine befindet sich auch eine Gruppe von Vorratsgefäßen aus dem sogenannten West-Palast in Tell es-Sa’idiyeh, der damals unter ägyptischer Kontrolle stand.

Die Erzählung wird in der nächsten Vitrine (10) fortgesetzt. In dieser Vitrine wird die südliche Levante während der Eisenzeit II behandelt. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Repräsentation der Königreiche von Israel und Juda. Eine Texttafel in der Nähe

Levant, as ownership seals, jewellery or collectables, and were extensively copied by Canaanite craftsmen who adapted the Egyptian motifs to suit their own aesthetic style [...]. (Objektschild, Vitrine 7, Raum 57).

⁵¹⁷ Zu solchen Objekten gehören Schmuckstücke aus dem Friedhof in Tell es-Sa’idiyeh (1250–1150 v. Chr.). Auf dem Objektschild zu diesen Schmuckteilen wird explizit darauf hingewiesen: „*Most of the jewellery from the graves is strongly Egyptian in character*“ (Objektschild, Vitrine 8, Raum 57).

der Vitrine erzählt ihre Entstehungsgeschichten. Die materiellen Gegenstände in der Vitrine sind verschiedenartig und stammen zumeist aus Lachish aus der Eisenzeit II. Ausgestellt sind hier vor allem Figurinen aus dem 9.–7. Jh. v. Chr., die Funde aus dem sogenannten Bethlechem-Grab aus dem 7. Jh. v. Chr., eisenzeitliche Keramik aus Lachisch, Elfenbeinarbeiten aus Samaria aus dem 8. Jh. v. Chr., mit hebräischen Namen gestempelte Gefäßgriffe aus Lachish aus dem 8.–7. Jh. v. Chr. und die sogenannten Lachish-Briefe.

Nordsyrien während der Bronzezeit ist vor allem anhand der Funde aus Alalakh in der Vitrine (11) vorgestellt. Die sich in der Vitrine befindlichen Exponate schließen verschiedene Stücke ein, wie Keramik, bronzene Statuen, Tontafeln, Waffen usw. und stammen aus mehreren Perioden. Die Verbreitung der Phönizier um das Mittelmeer wurde in Vitrine (12) anhand verschiedener Objekte aus Tharros, die aus dem 7.–6. Jh. v. Chr. stammen, thematisiert. Andere ausgestellte phönizische Objekte wurden in Nimrud gefunden, stammen aus dem 9.–8. Jh. v. Chr. und illustrieren u. a. die Verbreitung des phönizischen Kunsthandwerks in Assyrien. Weitere Objekte in der Vitrine stammen aus den phönizischen Städten Byblos und Emrith sowie aus Zypern und Tell Halaf aus der ersten Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. Eine Gruppe Wandplatten aus dem Palast des Königs Kapara in Tell Halaf, der in das 9. Jh. v. Chr. datiert, befindet sich auch an der Wand nahe dieser Vitrine. In einer unmittelbaren Position zur Vitrine (12) mit phönizischen Stücken ist ein phönizischer Sarkophag aus dem 5. Jh. v. Chr. platziert.

Zusätzlich zu den in den Vitrinen ausgestellten kleinen Gegenständen befinden sich in diesem Raum einige Großmonumente. So ist gegenüber der Vitrine (8), die die ägyptische Herrschaft über die Levante in der Späteren Bronzezeit illustriert, der Kopf eines Pharaos der 19. Dynastie platziert. Daneben ist der Kopf eines ammonitischen Königs, im ägyptischen Stil gestaltet, aus dem Amman des 8. Jh. v. Chr. aufgestellt. Die Statue des Königs Idrimi aus Alalakh befindet sich ebenso nah an der Vitrine (11) mit den Objekten aus Alalakh. Im Raum ist ebenfalls ein Relief mit der Darstellung eines aramäischen Königs aus Tell es-Salihyeh aus dem 11. Jh. v. Chr. zu sehen.

Aus der obigen Darstellung der Zusammenstellung der Vitrinen in einem Bereich der Ausstellung, respektive in den Räumen der Levante, wurde deutlich, dass das synthetisierende Gruppierungsprinzip der Objekte zu Herstellung einer Erzählung in der Ausstellung beiträgt. Die Präsentation der Objekte ist somit kein Ausstellen im Sinne von Vorzeigen, sondern eine interpretierende Präsentation, die versucht, mit Hilfe der Objekte Geschichten zu erzählen. Die Objekte in den Vitrinen sind zusammengeführt, nicht um die Darstellung der materiellen Hinterlassenschaften einer Periode oder eines Fundorts zu repräsentieren, und auch nicht weil sie typographische oder ikonische Ähnlichkeiten aufweisen, um die Entwicklung eines Objekt-Typs im Laufe der Zeit zu zeigen oder seine äußerliche Form hervorzuheben, sondern um bestimmte geschichtliche bzw. kulturgeschichtliche Themen aufgrund ihrer Gruppierung auf diese Art und Weise darzustellen. Die geschichtlichen und

kulturgeschichtlichen Bedeutungen der Objekte werden dadurch in den Vordergrund gerückt. Das Objekt ist nicht als ein rein materieller Gegenstand verwendet, um etwa seine Form bewundern zu lassen, sondern fungiert vielmehr als eine Aussage, Zeichenträger und Geschichtsquelle. Ausgehend davon ist es nicht verwunderlich, wenn einfache Gegenstände ihren Platz unmittelbar neben kostbaren Kunsthandwerken gefunden haben.

Bei dem kontextuellen Gruppierungsprinzip erklärt sich das Zusammenfügen der Objekte, ebenso wie beim synthetisierenden, nicht aus ihren eigenen Merkmalen, sondern aus dem Befund- bzw. erschlossenen Funktionszusammenhang, wobei die Exponate als Ganzes (*en bloc*) präsentiert werden. Dieses Prinzip wurde oft im oben angesprochenen Ausstellungsabschnitt sowie in anderen Ausstellungsbereichen beobachtet und liegt offensichtlich bei der Präsentation der Exponate hauptsächlich zugrunde, wenn es der Sammlungsbestand ermöglicht. Viele Objektensembles in den Vitrinen sind mit Rücksicht auf den chronologischen Aufbau der Ausstellung und deren geschichtliche Erzählung als Ganzes (*en bloc*) in ihrem originalen Befund- bzw. Funktionszusammenhang ausgestellt. Im bereits angesprochenen Bereich der Ausstellung wurde dies an zwei Stellen beobachtet: In der Vitrine (4) in Raum (58) befindet sich eine Rekonstruktion des sogenannten „*Jericho Tomb*“ aus der Früheren Bronzezeit IV, dessen Inhalt (Menschenskelette und Grabbeigaben) ähnlich der originalen Situation präsentiert ist. Als deutliches Beispiel für dieses Gruppierungsprinzip ist die Präsentation der Funde aus den königlichen Gräbern aus Ur (Frühdynastisch III) in Raum (56) „*Ancient Mesopotamia 6000–1500 BC.*“ zu erwähnen. Hier sind verschiedene Funde aus dem sogenannten „*The king's tomb-chamber*“ aus Ur in der Vitrine (13) ausgestellt. Die Funde schließen u. a. Schmuck aus Gold und Lapislazuli, Waffen aus Kupfer, Schalen aus Silber, eine Vase aus Calcit und eine Steinlampe ein. Diese verschiedenen Exponate stammen aus demselben archäologischen Kontext, der Königsgrabkammer aus der Zeit der Früheren Dynastie (etwa 2600 v. Chr.) und sind daher in ihrem originalen Befundzusammenhang bzw. Funktionszusammenhang in dieser Vitrine präsentiert. Vom selben Prinzip wird bei der Präsentation der anderen Funde aus den sogenannten königlichen Gräbern aus Ur in den Vitrinen (12), (14), (6) und (10) ausgegangen.

Die Anordnung der assyrischen Reliefs in ihren Räumen im Erdgeschoss des Museums lässt ebenfalls auf das kontextuelle Prinzip schließen. Denn die Anreihung der Reliefs erklärt sich, wo möglich, durch ihre originale Positionierung. Eine Reliefgruppe eines bestimmten Kontexts, z. B. ein Palastrum oder Palasthof, wird entsprechend ihrer originalen Anordnung im Museum aneinander gereiht. Dies hilft dabei, jedes einzelne Relief in seinem originalen Kontext und im Verhältnis zu den benachbarten Reliefs zu betrachten und ermöglicht, die abgebildeten Themen zu verstehen. Das ist besonders wichtig, weil in vielen Fällen das einzelne Relief nur einen Teil des auf den weiteren Reliefs abgebildeten Themas oder illustrierten Erzählung darstellt. Auch wird dadurch der funktionelle Aspekt dieses Reliefs in den Vordergrund

gerückt. Ein Beispiel hierfür ist die Anordnung der Reliefs aus einem Raum des sogenannten „Südwestpalasts“ des assyrischen Königs Sanherib (700–681 v. Chr.) in Raum 10b. Die Reliefs bilden gemeinsam die assyrische Belagerung und Besetzung der Stadt Lachich ab. Ihre Anordnung erfolgt in der Ausstellung in Anlehnung ihrer ursprünglichen Anordnung und weist damit auf ihre Original-Funktion hin.

7.4. Zur Ausstellungsbeschriftung

Bei der Untersuchung der Gruppierungsprinzipien der Exponate und deren Anordnung wurde der Schluss gezogen, dass anhand der Zusammensetzung der Objektgruppen und deren Anordnung im Allgemeinen eine Art geschichtliche Interpretation der Objekte angestrebt ist, wobei geschichtliche Inhalte in der Ausstellung vordergründig dadurch entstanden sind. Im folgenden Abschnitt wird u. a. erörtert, ob die Beschriftungen auf diese Art der Darstellung abstimmt ist und mit ihr arbeitet. Anschließend wird erläutert, ob die Beschriftung als ein wichtiges Präsentationselement bei der Herstellung von geschichtlichen und kulturgeschichtlichen Ausstellungsinhalten durch ihre Interpretation der Exponate beiträgt. Zur Erläuterung dieses Aspektes der musealen Darstellung werden in der untersuchten Ausstellung beispielsweise die verschiedenen Typen von schriftlichen Materialien aus verschiedenen Ausstellungsabschnitten in die Analyse einbezogen.

Bei der Untersuchung der Verwendung von schriftlichen Materialien muss zuerst auf die große Menge von Objektschildern und Texttafeln sowie ihre beträchtliche Länge und die Menge der auf ihnen transportierten Informationen hingewiesen werden. Das System „*Sprache*“ ist für die Interpretation der Exponate und für die Vermittlung ihrer Inhalte offensichtlich von großer Bedeutung. Diese schriftlichen Materialien können als ein wichtiges Präsentationselement und eine bedeutende Methode für die Darstellung von Inhalten in der Ausstellung bezeichnet werden. Die häufige Verwendung von schriftlichen Materialien deutet auch darauf hin, dass die Objekte der materiellen Kultur an sich, ihre Form und Materialität nicht im Mittelpunkt der musealen Vermittlung stehen sollen, sondern vielmehr ihre inhaltliche Bedeutung und innerlichen Bezugspunkte, was u. a. anhand von schriftlichen Materialien geklärt und dargestellt werden kann.

In der Ausstellung kann grundsätzlich zwischen den zu den einzelnen Ausstellungsabschnitten einführenden Texttafeln, den zu den Objektgruppen bzw. Ensembles einleitenden Texttafeln, die Hintergrundinformationen über die in einer oder mehreren Vitrinen oder Ensembles ausgestellten Objektgruppen liefern und deren Kontext erklären, und schließlich Objektschildern, deren Inhalt sich auf das einzelne Objekt bezieht, unterschieden werden. Im Folgenden wird die Funktionsweise dieser Arten von Beschriftungen analysiert und deren Beitrag zur Konstruktion von Inhalten in der Ausstellung und deren Gehalt an geschichtlichen bzw. kulturgeschichtlichen Vermittlungsinhalten erörtert. Als erste Art werden die zu den einzelnen

Ausstellungsabschnitten einführenden Texttafeln besprochen. Sie befinden sich grundsätzlich immer auf dem Rundgang bereits am Eingang zu den einzelnen dargestellten Regionen, nach denen die Ausstellung gegliedert ist. Sie sind mit einer Karte, auf der die im Ausstellungsabschnitt dargestellte Region und teilweise ein Foto von der Landschaft der Region abgebildet ist, versehen. Der kurze Text und die Karte auf dieser Tafel sollen den BesucherInnen ermöglichen, die Ausstellungsstücke des jeweiligen Abschnitts zeitlich und geographisch in die Geschichte und den Raum des Alten Orients einzuordnen.

Eine große Rolle bei der Erklärung der Exponate und deren Zusammenhängen und damit die Darstellung von geschichtlichen und kulturgeschichtlichen Inhalten in der Ausstellung spielen vor allem die begleitenden schriftlichen Informationen in Form von Texttafeln, die entweder in den Vitrinen unmittelbar in der Nähe von den zu erklärenden Objektgruppen oder direkt an der Wand außerhalb der Vitrinen angebracht sind. Die Verwendung von dieser Art der Beschriftung konnte in allen Räumen der Ausstellung festgestellt werden, und fast jede Vitrine oder Objektensemble außerhalb der Vitrinen verfügt über eine solche Texttafel. Diese sind ziemlich lang; einige verfügen zusätzlich zu den schriftlichen Informationen über Abbildungen, Landkarten, Fotos von Fundorten und der natürlichen Umgebung der Exponate, Tabellen usw. Diese können als zusätzliche Hilfsmittel betrachtet werden, die bei der Darstellung von kontextuellen Informationen der ausgestellten Objekte unterstützend wirken. Im Vergleich mit der Funktion des anderen Typus der schriftlichen Materialien, den einzelnen Objektschildern, werden die Texttafeln meistens für die Vermittlung von Hintergrund- und Kontextinformationen über die Exponate verwendet.

Die Analyse der Inhalte dieser Texttafeln mit den schriftlichen Informationen zeigt ein deutliches Interesse an der Vermittlung von geschichtlichen bzw. kulturgeschichtlichen Informationen am Beispiel der auf sie bezogenen Objektgruppe. Die Texttafeln arbeiten mit der chronologischen Anordnung der Schausammlungen zusammen und sind auf sie abgestimmt. Eine historische Lesart der materiellen Gegenstände ist durch sie darüber hinaus expliziert. Ihre Verwendung lässt auf eine bestimmte Art der Interpretation der Ausstellungsstücke als „*historische Quellen*“ schließen, mit deren Hilfe Geschichten rekonstruiert und museal dargestellt werden. Dass eine historische Lesart der Objekte explizit gefördert ist, bestätigt die Verwendung von langen, teilweise ausführlich detaillierten, chronologischen Tabellen, die ebenfalls am Eingang zu den einzelnen Ausstellungsabschnitten zu sehen sind. Sie zeigen die historischen Epochen in der dargestellten Region und auch teilweise die Angabe der Regierungszeiten von Königen und Herrschern. Erwähnenswert ist im Zusammenhang mit den chronologischen Tabellen sowie mit den allgemeinen Beschriftungen, dass die zeitliche Gliederung der Objekte und die Benennung ihrer Datierungen auf den Objektschildern nicht nach archäologischen Perioden (wie Bronzezeit, Eisenzeit usw.), sondern nach den historischen Epochen des Alten Orients

(wie sumerisch, akkadisch, altassyrisch, mittelassyrisch usw.) vorgenommen wurde. Dies steht im Einklang mit der dargebotenen historischen Lesart der Objekte und ihrer Anordnung und den Gruppierungsprinzipien in den Vitrinen, wie bereits gezeigt. Es kann somit festgestellt werden, dass auf der Ausstellung mehr ein historischer als ein archäologischer Akzent liegt.

Viele Texttafeln in den verschiedenen Ausstellungsräumen versuchen den historischen Rahmen bzw. die geschichtliche Periode, aus der die Objekte stammen, zu erklären. Dadurch werden Einblicke in die historische Periode vermittelt und einzelne Abschnitte der Geschichte des Alten Orients erzählt. Den BesucherInnen wird somit ermöglicht, die ausgestellten Objekte vor dem Hintergrund ihrer geschichtlichen Bedeutung zu betrachten. Viele Texttafeln behandeln daher Themen wie „*The Persian Empire*“, „*The Sasanian Empire*“, „*Iranian revival*“, „*Prehistoric Turkey*“, „*Anatolia in the early bronze age*“, „*The Hittite Empire and its legacy*“, „*The kingdom of Urartu*“, „*The age of Hammurabi of Babylon*“, „*The Akkadian Empire*“, „*The Kassites and their successors*“, „*The Phoenicians*“, „*The world of Nebuchadnezzar*“, „*The Neo-Assyrian Empire*“, „*The Assyrian Empire in the ninth century BC*“, „*The Assyrian Empire in the seventh century BC*“ usw. Die Titel der Texttafeln verdeutlichen, welche interpretierende Aufgabe sie erfüllen und welche Themen die Ausstellung anspricht. Die schriftlichen Informationen gehen über die Exponate selbst hinaus und leisten einen Beitrag zur Erklärung ihrer geschichtlichen Kontexte und Hintergründe. Themen wie Keramikproduktion, Kunsthandwerk, Typologie von Rollsiegeln und andere objekttypenbezogene Umstände thematisieren sie hingegen nicht. Damit wird das Objekt zum Zeichen und verliert seine Eigenleben. So thematisiert beispielsweise eine Texttafel zur Vitrine (1) in Raum (56) „*Early Mesopotamia*“, deren Inhalt aus verschiedenen Objekten (Terrakotten, Schmuck, Keramikscherben, Keramikgefäße und Nadeln) von prähistorischen Fundorten in Mesopotamien stammt, das Themenfeld „*The Earliest Cities*“ und bietet die in der Vitrine ausgestellten Gegenstände als eine Illustration des dargestellten Sachverhalts dar:

The earliest cities

Large towns evolved before 3500 BC as local centres, but about this time there was a change in scale. There is evidence that throughout Mesopotamia the period around 3500–3000 BC was one of dense population and exceptional prosperity, the culmination of previous developments. One of the major centres was Uruk in south Mesopotamia, which grew until it covered over five square kilometres.

Power seems to have been concentrated in the temples or religious organization which controlled large estates, but the eventual building of a city wall is ascribed rather to a king, Gilgamesh. At Uruk massive temple buildings were constructed and reconstructed over the centuries. Elaborate administrative organization existed, with specialist craftsmen classified by rank. Workers may have been paid in rations of food. International trade and other links flourished. While pottery for common use was mass-produced, magnificent examples of stone-carving were created for dedication in the temples. The working of metal was now more widespread. Much the most important innovation of the period, however, was the invention of writing, illustrated in

Aus vielen Texttafeln wird auch deutlich, dass sie sich auf die Erzählung von bestimmten historischen Ereignissen oder Themen, mit denen die Objektgruppe oder das einzelne Objekt im Zusammenhang kommt, beziehen. Die dazu gehörigen Exponate erscheinen damit als Belege für die im Text dargebotene Erzählung. Als Beispiel dafür kann eine Texttafel der Vitrine (5) in Raum (54) „*Ancient Turkey*“ dienen:

Collapse and revival

(1200–546 BC)

The period between 1200 BC and 800 BC saw widespread collapse in the eastern Mediterranean ending the Hittite and Mycenaean civilisations. The Phrygians occupied former Hittite lands and became powerful in the 8th century BC. The Phrygian king Mita was the Midas of Greek legend. His reign ended around 695 BC when Phrygia was invaded by nomadic Cimmerians. Phrygia then fell under the control of neighbouring Lydia. Coins were first minted in Lydia about 650–600 BC. Their use was spread widely by Greek colonists who had migrated to the Turkish coast. The Lydian king Croesus was renowned for his wealth. He was defeated by the Persian king Cyrus the Great in 546 BC and thereafter Turkey became a

province of the Persian Empire.

Die Thematisierung bestimmter kulturgeschichtlicher Fragestellungen, die zur Erläuterung der Exponate herangezogen werden, bildet manchmal den Inhalt von Texttafeln:

Mgic and Writing

Few people knew how to write in the elaborate cuneiform script. Probably the most important use of literacy, for ordinary people, lay in the magical spells written on clay tablets and sometimes on amulets. These provided protection against the demons thought responsible for sickness and disease. Great numbers of amulets, with and without inscriptions, have been found in Mesopotamia. The blending of magical and practical skills in medical practice belonged in a tradition of scientific and literary endeavour stretching back to 2500 BC. Ancient dictionaries were devotedly preserved, besides prayers and epics. Some of the copies that survive today are masterpieces of calligraphy; others are crude school exercise tablets. A chronological framework for history is provided by official inscriptions, including chronicles or annals which listed important events as they took place year by year. Careful records were kept of astronomical observations, which were used in the development of the calendar and astrological speculation. Transactions such as loans, property sales and marriage contracts, which were recorded on tablets and guaranteed by witnesses, show the activities of powerful banking families.

Manche begleitende Texttafeln führen die Objekte auf eine andere Art und Weise ein. Sie geben ausführliche Auskünfte zur Herkunft der Objekte bzw. Objektgruppen, die Informationen über den Fundort, den originalen archäologischen Kontext, wie z. B. ein Grab, ein Palast, ein Tempel usw., einschließen, wie in dem folgendem Beispiel:

Tiwal Esh-Sharqi

The east Jordan Valley was extensively settled during the Early Bronze IV period, for here a good living could be made from dry-farming and pastoralism. One of the largest settlements was Tell Umm Hammad on the north side of the river Zarqa, close to its confluence with the Jordan. In 1984, Jonathan Tubb, on behalf of the British Museum, excavated the cemetery serving this site, known locally as Tiwal esh-Sharqi. Most of the tombs were of the traditional shaft type in which a vertically-cut shaft gave access to a subterranean burial chamber by way of a small doorway. Two of the burials, however, took the form of a rectangular trench cut from the surface, lined on all four sides with large stones, and roofed over with huge limestone slabs.

Zusätzlich zu den Texttafeln findet man in manchen Ausstellungsvitrinen Schilder vor, die wie die Texttafeln eine interpretative Aufgabe erfüllen, indem sie ebenfalls Hintergrundinformationen zu den Objekten liefern. Im Folgenden ist der Inhalt eines Texts in einer Vitrine zu den Objektgruppen, auf die er sich bezieht, wiedergegeben:

The Medes

The Medes are first recorded in 835 BC in an Assyrian inscription, when they were one of many peoples living in western Iran. They later formed a coalition with the Babylonians to destroy the Assyrian empire in 612 BC, and eventually ruled large areas of Iran and Turkey. Little is known about their political structure and it is difficult to identify them through archaeological remains as their material culture has not been closely defined. The site of Tepe Nush-I Jan is one of the few definite Median sites, and included a temple and columned hall.

Im Allgemeinen kann in Bezug auf die Aufgabe der Texttafeln in dieser Ausstellung angemerkt werden, dass sie eine große Rolle bei der Darstellung von geschichtlichen und kulturgeschichtlichen Inhalten spielen und eine Art der geschichtlichen Interpretation der Schausammlung durch sie expliziert ist. Das Besondere an dieser Beschriftung ist, dass hier keine Informationen zum Material der Objekte geliefert

wird, wie beispielsweise Form, Produktion, Technik, Verbreitung, ikonographische Eigenschaften oder Vergleiche mit anderen Typen, sondern lediglich rein geschichtliche Informationen.

Die einzelnen Objektbeschriftungen in der Ausstellung unterscheiden sich von den Texttafeln und von den anderen einführenden Texten auf Schildern in den Vitrinen, indem sie sich entweder auf ein einzelnes Objekt oder auf ein kleines Ensemble (etwa 5–10 Objekte) beziehen, die demselben originalen Kontext oder Milieu angehören. Sie haben ursprünglich die Aufgabe, zu den Objekten zu führen und Grundinformationen, wie Benennung, Material, Datierung, Fundort darzubieten. Generell ist, was die Länge betrifft, zwischen zwei Arten von Objektschildern zu unterscheiden. Erstens gibt es die kurz und knapp gefassten Objektschilder und zweitens die ausführliche Variante.

In Bezug auf die Inhalte der Objektschilder wurde meinerseits beobachtet, dass lange Objektschilder, die eine Menge von Informationen vermitteln, bevorzugt verwendet wurden. Kurz erfasste Objektschilder beschränken sich in der Regel auf die Benennung des Objekts, dessen Datierung, die Herkunft und den originalen Kontext (Grab, Haus, Tempel etc.), die Inventarnummer und womöglich den Namen der schenkenden Person. Unerwähnt bleibt das Material des Objekts. Im Folgenden sind einige Beispiele aufgeführt, die diesen Umstand verdeutlichen:

Painted pottery bird-shaped

Vessel

8th–7th century BC, Phrygian

Central Turkey

ME 1134688

Piece of unworked lapis lazuli

Early Dynastic III, about 2600 BC

From Ur, grave PG 789

WA 121630

Copper axe with gold binding on shaft, restored as found

Early Dynastic III, 2600–2500 BC

From Ur, grave PG 580

WA 120359

Die ausführlichen Objektschilder enthalten meistens zusätzliche Information zum

bezogenen Objekt bzw. Objektgruppe, die über diese Grundinformationen hinausgehen und eine interpretative Aufgabe erfüllen. D.h. deren Inhalte gehen über die Denotation des Objekts hinaus und geben Konnotationen wieder. Sie sind demnach meistens lang und ausführlich gefasst und bieten eine Menge an Hintergrundinformationen. Anhand der Analyse des Inhalts solcher ausführlichen Objektschilder konnte beobachtet werden, dass auf detaillierte Objektbeschreibungen (z. B. Form, Material, Herstellungstechnik usw.) zu Gunsten von inhaltlichen Bezügen (originaler Kontext, Funktion, mögliche historische und kulturgeschichtliche Bedeutungen etc.) verzichtet wurde. Objekte fungieren damit nicht als bloße materielle Gegenstände, deren physikalische und formale Eigenschaften geklärt werden sollen, sondern vielmehr als Verkörperungen von Abstraktionen, als materielle Belege für die im Text dargebotenen Erzählungen. Beschriftung haben damit nicht die Aufgabe, die Objekte zu erläutern, sondern werden im Gegenteil durch die Objekte illustriert, wie aus den folgenden Objektschilden zu schließen ist:

Early horse riders of Luristan

The horse was critical to ancient warfare and transport. The origins of horse domestication are uncertain, but the earliest domestic horses date to about 2000 BC in southern Russia. Within a few hundred years they were used to pull chariots. Horses were status symbols for their owners, and riding became a sign of skill and prowess. These horse-bits and matching cheek-pieces are decorated in typical Luristan style.

9th–8th centuries BC, Luristan

Horses 122928; ‘master of animals’ 123276; winged goats 122930; winged human-headed animals 123272

Evidence of Christians in Iraq

There was a large Christian population within the Sasanian Empire. Christians and other religious faiths were generally tolerated, and some individuals reached high status at the court. These finds were excavated at Nineveh, a bishopric of the Persian Church. The incense burner was originally swung from small chains and probably used in church services. The plaque shows a cross, originally

coloured red with vermilion.

About 6th–8th century AD, Nineveh, Iraq

Lamp 98930, incense burner 124277, stucco plaque
138596

Die Textabfassung zu den einzelnen Exponaten erfolgt dennoch in der Ausstellung nicht immer einheitlich und nach einer einzigen Regel. Es muss zwischen den Beschriftungen der einzelnen Objektkategorien, wie Reliefs, Gefäßen, Statuen, architektonischen Resten, Schmuck usw., unterschieden werden, wobei diesbezüglich die Länge und Kürze der Beschriftungen variiert, selbst wenn sie im Allgemeinen interpretativ sind und die Objekte in ihrem Wesen als eine historische Quelle zu erfassen versuchen. Eine solche Art der historischen Interpretation auf Objektschildern, der eine Art künstlerische, technische oder materialistische Interpretation gegenübersteht, lässt sich am meisten bei den Objektschildern zu den einzelnen assyrischen Reliefs und anderen Skulpturen im Erdgeschoss des Museums in den Räumen (6)–(10c) nachweisen. Abgesehen von den Texttafeln in diesen Räumen, die in ihrem inhaltlichen Schwerpunkt nicht von den anderen Texttafeln in der restlichen Ausstellung abweichen, indem sie geschichtliche und andere kontextuelle Hintergrundinformationen der Exponate anbieten, ist eine historische Lesart der Kunstwerke auf ihren Objektschildern expliziert. Dies ist auch mit der Anordnung der Kunstwerke abgestimmt, wie bereits dargelegt.

Die dargebotene schriftliche Erklärung auf Objektschildern zu den assyrischen Reliefs besteht normalerweise aus einem Titel des Werks, Datierung, Fundort, Beschreibung der dargestellten Szene und Inventarnummer. Der Titel des Werks ist meistens dem auf dem Relief dargestellten Thema entnommen, wie z. B. „*City under siege*“, „*Deportation*“, „*attack on an enemy town*“, „*removal of enemy gods*“, „*Campaigning in southern Iraq*“, „*Prisoners in a palm grove*“, „*Campaign against the town of alammu*“, „*Sennacherib's bodyguard*“, „*Warship*“, „*The manufacture and transport of a colossal stone bull*“, „*Hunting gazelle*“, „*Ashurbanipal on foot, killing a lion*“, „*The royal lion hunt*“, „*Beginning of the attack on Lachish*“, „*The Assyrian camp*“, „*Assyrian cavalry*“ usw. Durch die Titulierung der Exponate wird versucht, die Art und Weise, in der sie zu sehen sind, zu bestimmen, in dem eine Fokussierung auf das Thema ihrer Darstellungen und nicht auf andere Aspekte erfolgt. Die folgenden Beispiele erläutern, wie der Inhalt der Objektschilder zu den Reliefs formuliert ist:

Deportation

Assyrian, about 728 BC,

From Nimrud, Central Palace

This is one of a series of panels that showed Tiglath-pileser III's campaigns in southern Iraq. On the left is a captured town, with a siege engine beside the gate. In the centre Assyrian clerks with tablet and scroll record details of the campaign. The civilian prisoners, with their possessions are moving to the right, towards the Assyrian king who was shown on another panel.

Campaigning in southern Iraq

Assyrian, about 640–620 BC.

From Nineveh, Southern West Palace,

Room XXVIII, panels 2–6

The enemy, Chaldaean or Aramaean tribesmen, live in the marshland and use boats made from bundles of reeds. Some of them hide or escape, but most of them are captured and driven off to the right with their cattle, to be counted by the clerks and inspected by the Assyrian king.

WA 124774

Auf den narrativen assyrischen Reliefs sind manchmal historische Ereignisse abgebildet. Durch die Beschriftung sind diese historischen Ereignisse hervorgehoben und die Reliefs werden als Beweis für die im Text auf Texttafeln oder Objektschildern dargebotene Erzählung herangezogen. Eine Art geschichtliche Interpretation ist dadurch vordergründig. So wird beispielsweise anhand der zahlreichen Reliefs in Raum (10b) „*Assyria: Siege of Lachish*“ nicht die Skulpturkunst oder Palastdekoration der Regierungszeit des assyrischen Königs Sanheribs (704–681 v. Chr.), aus der die Reliefs stammen, thematisiert, sondern dessen Besetzung der Stadt Lachish. Die Besetzung Lachishs als ein historisches Ereignis ist somit der zu vermittelnde Inhalt in diesem Ausstellungsabschnitt. Ausgehend davon ist auch verständlich, warum einige Kleinfunde, die um die Stadt herum gefunden und als Überreste der Kämpfe um die Stadt interpretiert wurden, in der einzigen sich im Raum befindlichen Wandvitrine im Zusammenhang mit den Reliefs ausgestellt sind und nicht im Kontext der Funde aus Lachish im Raum (57) in der ersten Etage des Museums. Auch die Texttafeln im Raum mit den Titeln „*The Assyrian Empire in the seventh century BC*“ und „*The Capture of Lachish*“ unterstützen eine solche Lesart der Funde. Es wird somit ganz deutlich, dass es sich bei den schriftlichen, begleitenden Informationen zu den Reliefs nicht um ihre

künstlerischen Aspekte, sondern vielmehr um die Themen ihrer Darstellungen handelt. Sie sind als historische Quellen verwendet und den BesucherInnen als solche dargeboten.

Die historische Interpretation der Kunstwerke ist auch auf den schriftlichen Erklärungen auf den Objektschildern zu den anderen assyrischen Skulpturen in diesem Teil der Ausstellung zu finden. Anhand einiger Beispiele kann beobachtet werden, worauf sich der Inhalt der begleitenden Objektschilder bezieht. Als ein deutliches Paradigma fungiert das Objektschild zur Stele des assyrischen Königes Shalmanassar in Raum (6):

Stela of Shalmaneser III

Assyrian, about 852 BC

From Kurkh, near Diyarbakir, Turkey

This stela shows Shalmaneser III (858–824 BC) worshipping the symbols of his gods. The inscription describes the military campaigns of his reign up to 853 BC.

In the following year, Shalmaneser passed through the Diyarbakir region and it was probably then that he ordered this stela to be set up in emulation of his father's, which is displayed alongside.

Presented by John George Taylor.

Es ist offensichtlich, dass im Text keine detaillierte Beschreibung der dargestellten Szene versucht wurde, sondern stattdessen eine Vermittlung von historischen Informationen über den assyrischen König Shalmanassar III und seine militärische Kampagne in Anatolien erfolgte. Ein weiteres Beispiel für eine solche Art der Interpretation der Kunstwerke, die von den äußerlichen Merkmalen des Werks absieht und auf seine Bedeutung konzentriert ist, ist auf dem Objektschild zu einer kolossalen Löwenskulptur in Raum 6 zu finden:

Colossal guardian lion

Assyrian, about 865–860 BC

From Nimrud, Temple of Ishtar

Sharrat niphi

This 15 ton lion symbolised Ishtar, the Assyrian

goddess of war, and guarded the entrance to her temple. The cuneiform inscription gives the name of the temple's builder, Ashurnasirpal II (883–859 BC). The lion is one of a pair excavated by Austen Henry Layard in 1850. A second fragmentary pair was found by Iraqi archaeologist in 2001.

Aus der inhaltlichen Analyse der verwendeten schriftlichen Materialien wurde deutlich, dass sie aufgrund ihrer interpretierenden Natur eine geschichtliche Lesung der Exponate fördern. Vor allem bieten die interpretativen, verlängerten Objektschilder und die Texttafeln Hintergrundinformationen und lassen die bezogenen Objektgruppen in deren geschichtlichen und kulturgeschichtlichen Kontexten erscheinen. Die Sammlungen materieller Objekte sind somit nicht fremde Gegenstände anderer Kulturen, die durch Beschriftung erklärt werden müssen, sondern materielle Bestandteile einer Erzählung und deren Evidenz.

7.5. Zusammenfassung

Die Dauerausstellung der altorientalischen Antiquitäten im British Museum ist Teil des „*Department of Middle East*“, das zusätzlich zu den altorientalischen archäologischen Sammlungen die Sammlungen islamischer Kunst und materieller Kultur einschließt. In dieser Untersuchung wurde die Präsentation islamischer Sammlungen der Abteilung jedoch nicht berücksichtigt. Es wurde gezeigt, dass die beiden Schausammlungen nur verwaltungsmäßig und offiziell miteinander verbunden sind.

Hinsichtlich der Aufteilung der Schausammlung in Relation zur Ausstellungsfläche besetzen die mesopotamischen Altertümer den größten Teil auf beiden Etagen des Museumsgebäudes. Die Präsentation der gesamten Schausammlung erfolgt nicht gemeinsam in einem bestimmten Teil des Museumsgebäudes, sodass sie als eine eigenständige Ausstellung ganz deutlich erkennbar würde, sondern mit einer räumlichen Trennung zwischen den assyrischen Skulpturen im Erdgeschoss und dem Rest der Schausammlung in der ersten Etage. Durch die räumliche Beziehung der Ausstellungsräume der Schausammlung in beiden Gebäudeteilen zueinander und zu den benachbarten Ausstellungsräumen anderer Abteilungen erscheinen die altorientalischen Altertümer in zwei verschiedenen Kontexten des Museums. Denn angesichts der räumlichen Position der assyrischen Skulpturen im Verhältnis zu den benachbarten Räumen der ägyptischen und der griechischen Skulpturen sind die Altertümer eher in den Kontext der Präsentation der Skulpturkunst der alten Hochkulturen eingebunden und nicht in den Kontext der Geschichte des Alten Orients bzw. Mesopotamiens. Die zweite Gruppe der Ausstellungsräume der Abteilung befindet sich im ersten Geschoss des Museumsgebäudes. Sie sind mit den Ausstellungsräumen der benachbarten Abteilungen auf dieser Etage durch mehrere Durchgänge verbunden und verfügen aufgrund ihrer Position über mehrere Ein- und Ausgänge, von denen kein bestimmter

als Beginn bzw. Ende der Ausstellung festgelegt ist. Dies deutet auf das Fehlen eines festgelegten Wegs bzw. einer festen Reihenfolge hin, welche die BesucherInnen während der Besichtigung der Schausammlungen zu verfolgen haben. Dieser Umstand steht im Einklang mit der Konzeption der Ausstellung im Allgemeinen, die die Altertümer gegliedert nach ihren geographischen Regionen in einzelnen Ausstellungsabschnitten (in einem einzigen oder mehreren Räumen) präsentiert, wobei jeder Abschnitt anhand der Art der Vitrinenaufstellung bzw. Nummerierung einen eigenständigen Rundgang und eine chronologische Anordnung der Altertümer zu gewährleisten versucht. Durch die Vitrinenaufstellung und ihre Nummerierung ist ein festgelegter Weg durch jede dargestellte Region ermöglicht. Die BesucherInnen sollen ihren Weg nicht frei wählen, womit die Vermittlung eines einzelnen Narrativs verbunden ist.

Bei der Untersuchung des visuellen Rahmens der musealen Umgebung konnten zwei Eigenschaften des Ausstellungsraumes festgestellt werden. Zuerst wurde gezeigt, dass die Gestaltung der musealen Umgebung der Räume der altorientalischen Antiquitäten nicht einheitlich in den zwei Teilen der Ausstellung im Erdgeschoss und im ersten Geschoss erfolgt. Selbst bei der Gestaltung der einzelnen Räume in beiden Bereichen lassen sich Unterschiede bemerken. Im Allgemeinen spielt jedoch die Gestaltung der musealen Umgebung mehr in den Räumen der assyrischen Skulpturen im Erdgeschoss eine Rolle bei der Darstellung von Vermittlungsinhalten der Ausstellung und beeinflusst deren Aussagen. Die Gestaltung des Ausstellungsraumes spiegelt an einigen Stellen den Versuch wider, eine den Exponaten nicht ganz fremde Umgebung zu schaffen. Ein minimaler Grad von inszenatorischen Maßnahmen wurde damit realisiert. An anderen Stellen in diesem Ausstellungsteil ist jedoch die unverwechselbare Innenarchitektur des klassizistischen Museumsgebäudes als Hintergrund der Exponate ganz deutlich bemerkbar, weshalb die Exponate in einer nicht ganz angepassten Umgebung präsentiert sind. Die Gestaltung der Ausstellungsräume im ersten Geschoss lässt aufgrund des Verzichts auf jegliche Inszenierungsmaßnahmen keinerlei Interesse am Einsatz der Raumgestaltung zur Unterstützung der Vermittlung von geschichtlichen bzw. kulturgeschichtlichen Inhalten erkennen. Die Verwendung von Raumfarben und die Vitrinengestaltung sind manchmal identisch mit derjenigen in anderen Abteilungen des Museums, wie die ägyptische Abteilung und die Europa-Abteilung auf derselben Etage. Von einer für die Präsentation der altorientalischen Fundstücke bestimmten Raumgestaltung kann hier daher nicht die Rede sein.

Mehr Wert beim Prozess der musealen Darstellung wurde auf die anderen Präsentationselemente gelegt, auf die Gruppierungsprinzipien bzw. die Anordnung der Exponate und die Ausstellungsbeschriftung. Die Ausstellungsinhalte sind zum größten Teil durch diese beiden Elemente konstruiert. Die Analyse der Gruppierung bzw. Anordnungsprinzipien der Exponate lässt in der Ausstellung eine Art Geschichtskonstruktion feststellen. Das heißt, die materiellen Objekte der Schausammlung sind grundsätzlich in einer Art und Weise in einer Ausstellungseinheit,

Vitrine oder in einem Ensemble gruppiert oder in einer bestimmten Reihenfolge angeordnet, um v. a. eine Auseinandersetzung mit deren geschichtlichen Aussagen und Inhalten zu fördern, nicht ausschließlich eine Beschäftigung mit äußerlichen Merkmalen wie künstlerische und technikgeschichtliche Eigenschaften. Dies konnte anhand der Verwendung von indexikalischen Gruppierungsprinzipen, einem synthetisierenden und einem kontextuellen, realisiert werden. Das synthetisierende Gruppierungsprinzip ist ganz offensichtlich bei der Gruppierung der kleinen Gegenstände in den Vitrinen. Wie anhand der Darstellung des Ausstellungsaufbaus in einem ganzen Ausstellungsabschnitt, dem levantinischen Ausstellungsbereich, gezeigt werden konnte, ist durch die Zusammenfügung der Exponate in einer Vitrine jeweils die Darstellung oder Illustration eines geschichtlichen Abschnitts der Region in altorientalischer Zeit gelungen. Die Hauptaussage der korrelierten Exponate verschiedener Kategorien miteinander, die in einem geschichtlichen Zusammenhang dargeboten sind, bezieht sich auf die dargestellten Sachverhalte und nicht auf das einzelne Exponat selbst. Das kontextuelle Gruppierungsprinzip wurde vorherrschend verwendet, wenn es der Sammlungsbestand zuließ. Der Anordnung der assyrischen Reliefs gemäß ihrer originalen Positionierung liegt das kontextuelle Prinzip zur Grunde. Der geschichtliche Aspekt der Reliefs wird dadurch betont. Der narrative Aspekt der auf ihnen abgebildeten Darstellungen wird somit betont und ihre historischen Aussagen werden vermittelt.

Die schriftlichen Materialien sind auf die Gruppierung bzw. Anordnung der Exponate in der ganzen Ausstellung abgestimmt. Vor allem die Texttafeln, deren Verwendung breit erfolgt, bieten Hintergrund- und kontextuelle Informationen zu den Objektgruppen. Meistens lassen solche Beschriftungen die Objekte in ihrem geschichtlichen Kontext erscheinen und gewähren eine historische Lesung der Altertümer, indem sie ihre Aussagen auf geschichtliche Sachverhalte, mit denen die Objekte in Zusammenhang stehen, konzentrieren. Weder die Texttafeln noch die Objektschilder befassen sich mit äußerlichen Aspekten der Exponate. Entwicklung von Typen und ihre geographischen und zeitlichen Verbreitungen, Herstellungstechniken, Herstellungsmaterialien und andere Objekteigenschaften sind ebenfalls nicht thematisiert. Selbst das Material eines Gegenstands wird nicht auf dem Objektschild erwähnt.

8. Präsentationsformen der untersuchten Dauerausstellungen im Vergleich

Die in dem analytischen Teil untersuchten Dauerausstellungen der vorderasiatischen Museen bzw. Abteilungen zeigen Merkmale einer konventionellen Präsentationsweise, die sich aus den Gruppierungs- und Anordnungssystemen der Schausammlung, ihrer gestalterischen Rahmensetzung und ihrer schriftlichen Interpretation zusammensetzt. Die Verwendung von „*Neuen Medien*“ ist hingegen sehr begrenzt. Daher erscheinen die drei Dauerausstellungen eher traditionell als innovativ zu sein. Die Tendenz zu dieser traditionellen Präsentationsweise ist ein gemeinsames Merkmal der Präsentation altorientalischer Altertümer in den drei Dauerausstellungen. Sie unterscheiden sich dennoch von einander in dem Punkt, dass sie unterschiedliche Präsentationsformen und Ausstellungsstile aufweisen. Dabei zeigen sie dennoch jeweils nur Schwerpunkte und Tendenzen hin zu einer nach den Vermittlungsinhalten als „*kulturgeschichtlich*“, „*kunstgeschichtlich*“ oder „*historisch*“ bezeichneten Präsentationsform. Nach der Ausstellungssprache zeigen sie jeweils Tendenzen zu einem „*assoziativen*“, „*formalästhetischen*“ oder „*didaktischen*“ Ausstellungsstil.⁵¹⁸ Im Folgenden soll diese Differenzierung der untersuchten Ausstellungen dargelegt werden. Anschließend daran werde ich die Traditionalität der Präsentationsweise als ein gemeinsames Merkmal der drei Dauerausstellungen diskutieren und die Gründe dafür darlegen.

8.1. Die kulturgeschichtlich- assoziative Ausstellung des Vorderasiatischen Museums

Das Vorderasiatische Museum wird als ein „*Kulturgeschichtliches Museum*“ bezeichnet.⁵¹⁹ Der Anspruch, über die Präsentation von Kunst hinauszugehen und als Museum für Kulturgeschichte zu fungieren, bestand während der gesamten Geschichte des Museums. Die Darstellung von Kulturgeschichte gegenüber der Präsentation von Kunst lässt sich nach Crüsemann bereits in der Vorgeschichte des Museums erkennen.⁵²⁰ Diese frühere Orientierung des Museums in Richtung eines kulturhistorischen Museums ist dennoch nur teilweise mit dem Schausammlungscharakter, der im Vergleich mit anderen Sammlungen ähnlicher Art in

⁵¹⁸ Schärer hat die musealen Ausstellungen nach ihren Stil unterschieden: „*Die ästhetische Ausstellungssprache stellt die Form der Objekte in den Vordergrund und ermöglicht Kunstgenuß. [...] Die didaktische Ausstellungssprache verweist auf die Bedeutung der Objekte und vermittelt Wissen. [...] Die theatrale Ausstellungssprache schafft durch Objektensembles Erlebnisräume und erlaubt Teilnahme. [...] die assoziative Ausstellungssprache kombiniert die Objekte mit dem Ziel, Denkprozesse auszulösen. [...]*“ (SCHÄRER 2003: 123f).

⁵¹⁹ Vgl. SALJE 2001: Vorwort.; CRÜSEMANN et. al 2000: 27.

⁵²⁰ CRÜSEMANN 2001: 101–107.

Paris und London, eine geringere Anzahl an Kunstwerken aufweist,⁵²¹ begründet, sondern eher damit, dass die meisten früheren Ausgräber aus Deutschland Architekten waren und damit Großzusammenhänge zu erfassen versuchten.⁵²²

Die heutige Dauerausstellung zeigt weiterhin die Tendenz zur Darstellung von Kulturgeschichte gegenüber der Präsentation von Kunst. Der Schwerpunkt der Ausstellung liegt dabei auf der Darstellung eines Gesamtbildes der repräsentierten Kulturen, aber nicht auf der Darstellung historischer Themen oder Ereignisse und ist damit normativ, nicht aber geschichtlich bestimmt. Dies erfolgt vor allem aufgrund der heutigen Ausstellungskonzeption, die wenig Betonung auf die chronologische Anordnung der verschiedenen Schausammlungen legt. Dies wurde vor allem auf die besondere Form des Ausstellungsgrundrisses und die Aufteilung der Schausammlung auf die Raumverhältnisse und auf die Einbettung von architektonischen Rekonstruktionen zurückgeführt. Das Fehlen einer klaren chronologischen Anordnung hatte das Fehlen einer kausalen Verknüpfung zur Folge, weil keine Entwicklungen dargestellt werden konnten. Somit fehlen zwei für eine geschichtliche Ausstellung kennzeichnende Merkmale. Das Aufzeigen von Entwicklungen und zeitlichen Abläufen wird ausgeblendet. Die Welt des Alten Orients als Ganzes erscheint damit starr und unverändert durch die Zeit. Dies gilt auch für die Repräsentation der einzelnen Kulturen in den Ausstellungsbereichen. Denn aufgrund der verwendeten Gruppierungssysteme der Schausammlung der jeweiligen Kulturregion, die davon ausgehen, die materielle Hinterlassenschaft der jeweiligen Kultur nach Kunstgattung und Materialität zu klassifizieren und als Ausdruck der Entwicklung darzubieten, wird ein unverändertes und damit ein dem historischen Wandel widerstehendes Bild der jeweiligen repräsentierten Kultur suggeriert. Die zeitlichen Differenzierungen der Objekte innerhalb der Gruppen derselben Kulturregion werden zugunsten typographischer Klassifizierungen ausgeblendet. Die Grundkonzeption der Ausstellung passt damit zu Regionalisierungsideen des Alten Orients und einer Ideologie der „*Völker ohne Geschichte*“, wie Wolf in seinen entscheidenden Beitrag zur Entwicklungstheorie bemerkt.⁵²³ Materielle Gegenstände der dargestellten Kulturen werden anhand der verwendeten Gruppierungsprinzipien in den Vitrinen so geordnet, dass sie eher Auskunft über die materielle Entwicklung der repräsentierten Kultur geben. Dementsprechend sind relativ zeitliche oder räumliche Differenzen bezüglich der Herkunft der zusammen in einer Schauvitrine ausgestellten Objekte nicht mehr von Bedeutung. So ist nicht selten eine Zeitspanne von mehr als 3000 Jahren zwischen

⁵²¹ CRÜSEMANN et. al 2000: 27.

⁵²² Vgl. Ebd. Dies kann man aus den Worten von Walter Andrae, dessen Konzeption der Ausstellung in ihrer Grundzüge bis heute erhalten geblieben ist, erschließen: „*Was der Ausgräber in der Erde als zusammenhängendes Bild einer Wohn- und Kulturschicht vorfindet, muß er als ‚rechter‘ Ausgräber wünschen, seinen Zeitgenossen und späteren Generationen so gut als möglich in einem Museum in geschlossenem zusammenhängendem Bild zu überliefern.*“ (ANDRAE 1957: 211)

⁵²³ S. WOLF 1986.

benachbarten Objekten zu beobachten. Objekte, die aus dem 3. Jt. v. Chr. stammen, werden mit solchen aus dem 1. oder 2. Jh. n. Chr. gemeinsam in einer Vitrine präsentiert. Die äußerlichen Merkmale der Objekte – und nicht die inhaltlichen Eigenschaften – spielen somit eine Rolle. Die Verwendung des typographischen Gruppierungsprinzips gegenüber den kontextuellen, rekonstruierenden Prinzipien kommt hierbei deutlich zum Einsatz.

Durch das Ausstellungsverfahren wird nicht versucht, geschichtliche „Tathandlungen“ oder „Ereignisse“ im Gegensatz zu geschichtlichen „Zuständen“ darzustellen. Beispielweise werden babylonische Altertümer der Schausammlung in einer Art und Weise angeordnet und schriftlich interpretiert, um zu zeigen, wie babylonische materielle Kultur und Kunst aussah, aber nicht um die Geschichte Babyloniens bzw. Abschnitte dieser Geschichte darzustellen. Die Anordnungssysteme versuchen zu illustrieren, wie babylonische Kleinplastik aus dem späten 3. bis 1. Jahrtausend v. Chr. aussah und wie babylonische Gefäße von 2. Jahrtausend v. Chr. bis 1./2. Jahrhundert n. Chr. entwickelt wurden.

Die Rekonstruktionen großer Teile architektonischer Bauten, sowie die Nutzung von alten Objekten für die Gestaltung des Raumes versuchen auch teilweise historische Umstände zu veranschaulichen aber keine historischen Ereignisse oder Tathandlungen darzustellen. Dabei beschränkt man sich auf die Lebensumstände der höheren Klassen. Dazu gehört es zu zeigen, wie man sich einen assyrischen Palastrum vorstellen könnte, wie eine assyrische Königsgruft aussah, wie Paläste und Tempel und Burgen ausgestattet waren und wie die Architektur einer großer altorientalischen Stadt angelegt war. Die Darstellung von Lebensumständen des Alltags, was offensichtlich eine einzige Rekonstruktion eines Wohnraums aus dem 4. Jt. v. Chr. darzustellen versucht, ist dennoch in der Ausstellungskonzeption nicht beabsichtigt. Dieser Art der kulturgeschichtlichen Darstellung liegt offensichtlich die Strategie der Synekdoche zu Grunde, wobei das Besondere für das Allgemeine steht. *„Man kann vermuten, dass die BesucherInnen gezielt dazu angehalten werden, sich mit bestimmten Subjektivitäten des Alten Orients zu identifizieren, nicht aber anderen. Es fragt sich dann übrigens, ob die Oberschicht-Perspektive daher rührt, dass man ein Oberschicht-Publikum annimmt, oder ob man das Ganze eher als Hegemonial-Diskurs funktioniert, der potenziellen Unterschichten klar machen soll, dass soziale Unterschiede zeitlos sind (a-historisierend).“*⁵²⁴

Es zählt zu den Eigenschaften der Ausstellungsgestaltung, dass in ihr Merkmale älterer Zeiten sich überlappen.⁵²⁵ Die Dauerausstellung erscheint damit als ein Ort, an

⁵²⁴ Persönliche Kommunikation mit Reinhard Bernbeck am 27.03.2011.

⁵²⁵ Es wurde bereits bei der Darstellung der visuellen Rahmen der musealen Umgebung dieser Dauerausstellung darauf hingewiesen, dass manche Elemente der Raumgestaltung aus älteren Zeiten als Erinnerungen an alte Gestaltungsstrategien in der Ausstellung in den Räumen belassen wurden. Die Ausstellung arbeitet damit als eine „Meta-Ausstellung“ und drückt teilweise damit auch ihre eigene Geschichte aus.

dem die Geschichte der Ausstellung selbst erfahrbar wird. Die Ausstellung dokumentiert Präsentationsformen, die in diese Ausstellung Einzug gehalten haben. Die Bildung eines Profils der Präsentationsform der Ausstellung scheint schwierig zu sein. Einerseits lassen manche Präsentationsmerkmale, wie die Raumgestaltung, das Ausstellen mancher Objektgruppen in Ensembles und die Verwendung von Rekonstruktionen und Modellen an eine Präsentationsform eines kulturhistorischen Museums denken. Andererseits verweisen andere Präsentationselemente, wie die Objektgruppierungen und die Art der Beschriftung der Exponate darauf, dass die Darstellung von Kulturgeschichte nicht im Mittelpunkt der Ausstellungskonzeption steht. Die Art der Objektgruppierung scheint sich eher nach den Prinzipien des Kunstgewerbemuseums zu richten, wobei die materielle Entwicklung der dargestellten Kulturen, und nicht die Lebensumstände der Epoche in den Vordergrund gestellt werden. In manchen Ausstellungsabschnitten rückt die Präsentationsform in die Nähe der malerischen Präsentationsweise, die man aus dem späteren 19. und zu Beginn des 20. Jhs. kennt, die durch das fiktive Zusammenfügen von Ensembles „*Gesamtbilder*“ der dargestellten Kulturen darzustellen versucht und statt einer Darstellung von historischen Ereignissen und Begebenheiten historische „*Zustände*“ zeigt. Mit der „*malerischen*“ Präsentationsweise, die zum Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jhs. in Historischen Museen aktuell war und, wie Foerster erklärt, eine Aufstellung von Objekten fern jeder chronologischen, typologischen, material- oder funktionsbezogenen Systematik ist, zielt man darauf ab, möglichst alles zu zeigen und einen malerischen Gesamteindruck hervorzuheben. Das wesentliche Ziel dieser Präsentation ist das Gesamtbild und die Gesamtheit der kulturellen Äußerungen einer Epoche darzustellen. Die Objekte sollen einen Blick auf das Leben, Fühlen und Denken der Menschen eröffnen. Der Geist der Epoche soll in sinnlicher Darbietung erlebt werden. Die Objekte sind dabei nicht so sehr als Quellen anzusehen, die wissenschaftlich zu erschließen sind, sondern als Zeugen der Vergangenheit, die Geschichte unmittelbar verkörpern.⁵²⁶

Nicht überall in der Ausstellung folgt man der malerischen Präsentationsweise; die Mehrzahl der Objekte ist meistens in Schaukästen mit typographisch ähnlichen Objekten gruppiert und nicht immer zur Herstellung von Interieur und Ensembles, die Lebensumstände darstellen müssen. Dennoch zeigt die Ausstellung in manchen Ausschnitten, vor allem durch die Nachbildung eines assyrischen Palastraumes und die Rekonstruktion eines Raumes mit Hausrat aus dem 4. Jt. v. Chr. aus Habuba Kabira, die malerische Präsentationsweise eines historischen Museums. Was an einer solchen Präsentationsweise kritisiert werden kann, ist, dass sie ahistorisch ist und die Zusammenstückelung als ein legitimes Ausstellungsverfahren anwendet. Objekte, die in der Wirklichkeit niemals in einem Zusammenhang waren, werden zugunsten der Darstellung eines „*Bildes*“ von der dargestellten Epoche verwendet, wie z. B. bei der

⁵²⁶ Vgl. FOERSTER 1995: 88 – 89.

Nachbildung des assyrischen Palastraumes und der assyrischen Königsgrüfte. Es lässt sich dabei auch bemerken, dass bei einer solchen Präsentationsweise die Gefahr besteht, dass ein normatives Kulturverständnis in den Vordergrund tritt. So müssen die BetrachterInnen den Eindruck erhalten, dass z.B. assyrische Palasträume im 9. und 7. Jahrhundert v. Chr. alle gleich waren und um 3000 v. Chr. alle Häuser im Alten Orient dem rekonstruierten Raum aus Habuba Kabira gleichen. Historische Spezifität wird damit verneint. Bereits um 1870 wandte sich August Essenwein gegen solche Methoden der malerischen Präsentation, die nach kulturellen Gesamtbildern streben, dass sie nicht öfter immer im Sinne des geschichtswissenschaftlichen Historismus sachlich korrekt sein können. Für ihn sollten Gesamtbilder, wenn sie von dem Museum als einer wissenschaftlichen Anstalt dargestellt werden, genauso wiedergegeben werden, wie sie wirklich waren.⁵²⁷

Wegen der fehlenden einheitlichen Präsentationsstrategie in der gesamten Ausstellung und der Tendenz, in manchen Ausstellungsabschnitten den Methoden der malerischen Präsentationsweise zu folgen, kann die Dauerausstellung mehr oder weniger als ein „*Diskussions-Museum*“⁵²⁸ bezeichnet werden, das mit einer „*assoziativen*“ Ausstellungssprache arbeitet. Allerdings kann man nicht behaupten, dass es sich hier um eine intendierte assoziative Ausstellungssprache handelt, die bewusst eingesetzt wurde. Die assoziative Natur kann hier mit der fehlenden festgelegten Erzählung, mit der aufgrund der inkohärenten Präsentationsform entstehenden Multivokalität der Schausammlung, mit dem Mangel an Kontextualisierung und mit dem Verfremdungseffekt in manchen Ausstellungsteilen belegt werden. Die Multivokalität der Schausammlung entsteht aufgrund der Gestaltung mancher Ausstellungsräume als ein Indikator für eine kulturgeschichtliche Leseart der Schausammlung einerseits und der kunstgeschichtlich orientierten Anordnung bzw. Gruppierung der Exponate andererseits. Auch die Art der Beschriftung, die inhaltlich nicht nach einem einheitlichen Muster und Prinzip erfolgt, lässt an die Multivokalität als eine Eigenschaft der Ausstellungskonzeption denken. Der Verfremdungseffekt lässt sich bei den nachgebildeten und rekonstruierten Bauten und Bauteilen feststellen. Mit der Rekonstruktion dieser großen architektonischen Einbauten war beabsichtigt, das „*Versenken*“ in die entsprechenden Umgebung für die BesucherInnen zu erleichtern;⁵²⁹ innerhalb der Museumsräume erscheinen sie selbst in einer völlig fremden Umgebung. Die beiden Aspekte der Dekontextualisierung und des Fehlens eines verfolgbaren *Narratives* sind auf die Verteilung der Schausammlung und

⁵²⁷ Vgl. Ebd.

⁵²⁸ „[...]“

das sehr stark mit Verfremdungseffekten arbeitende ‚Diskussions-Museum‘ versuchte, durch ungewohnte Zusammenstellung von Objekten von deren zufälliger Individualität zu abstrahieren und auf durch jedes Ding zeichenhaft repräsentierte Vorstellungen und Sachverhalte zu verweisen, wobei gleichzeitig auch unbeschränkt andere Gedankenassoziationen möglich waren.“ (SCHÄRER 2003: 119).

⁵²⁹ Vgl. JAKOB-ROST 1980: 219–222.

die Ausstellungsgrundrissverhältnisse zurückzuführen.

Die erkennbare Eigenschaft der Präsentationsform ist, dass sie mehr als eine Leseart der Schausammlung zulässt und die ganze Ausstellung als inkohärent erscheinen lässt. Die Dauerausstellung ist selbst ein Teil eines größeren Kontexts, nämlich des Pergamonmuseums, das selbst an Kontextualisierung mangelt, wie Bernbeck zu recht festgestellt hat: „*Formally, the museum is an example of interpretive generosity. It invites a multiplicity of readings because of its lack of hints for a specific understanding of the exhibits*“.⁵³⁰ Die Dauerausstellung mit ihrer inkohärenten Präsentationsform lässt mehrere Lesungen der Schausammlung zu. Die fehlende zeitliche Logik und Chronologie, die Mehrwegigkeit durch die Ausstellung, und der Mangel an Kontextualisierung geben viel Raum für Interpretation und mehr als eine einzige Lesung. Die Ausstellung scheint fragmentarisch zu sein und integriert die Sammlung nicht zu einem großen Ganzen, um ein Narrativ über die Vergangenheit zu bieten, sondern sie fördert die fragmentarische Betrachtungsweise. Aufgrund dieser spezifischen Natur der Ausstellung stellt sie einen großen Unterschied zu den beiden anderen Präsentationen altorientalischer Altertümer im Louvre und im British Museum dar.

8.2. Die kunstgeschichtlich–formalästhetische Ausstellung der altorientalischen Altertümer im Louvre

Die Analyse der verschiedenen Präsentationselemente dieser Dauerausstellung hat gezeigt, dass durch sie vordergründig keine Geschichte oder Kulturgeschichte des Alten Orients dargestellt wird. Vielmehr tendiert die Ausstellung des Louvre durch die Art der Objektgruppierungen und der schriftlichen Erklärung der Exponate dazu, den materiellen Fortschritt des Alten Orients zu illustrieren. Dass das Objekt als eine bloße Materialität nicht mit Bezug auf seine historische und kulturgeschichtliche Bedeutung im Mittelpunkt der Präsentation steht, ist von der Art der schriftlichen Informationen auf Objektschildern und Texttafeln abzuleiten. Die schriftlichen Informationen zu den Objekten, die Objektschilder sowie die langen Texttafeln, sind grundsätzlich auf das Objekt selbst, seine Außenform, Material, Herstellungstechnik, Typologie, Ikonographie usw. bezogen. Diese sind die Denotationen der Objekte und nicht ihre Konnotation. Die Merkmale der Ausstellung deuten auf eine „*formalistische*“ Darstellungsweise, in der die Geschichte des materiellen Fortschritts repräsentiert wird. Das Objekt an sich, seine Außenform, die technische Bearbeitung bzw. das Material ist hier wichtiger als seine inneren Bezüge und Inhalte und sein Status als Zeichenträger, dessen Dekodierung zur Konstituierung von Geschichte genutzt werden kann. Es konnte dargelegt werden, dass auf Erklärungen von historischem oder kulturgeschichtlichem Kontext der Objekte verzichtet wird. Diese Art von Informationen ist nicht nur wichtig, um den historischen und

⁵³⁰ BERNBECK 2000: 104.

kulturgeschichtlichen Kontext der Exponate zu erläutern, sondern auch um den historischen Menschen hinter dem Objekt zu repräsentieren. Dass der Mensch als Schöpfer dieser materiellen Kultur, im Mittelpunkt jeder vermittelten historischen Aussage stehen muss, wird durch das Ausstellungsverfahren nicht betont, und eine nicht-anthropozentrische Geschichte wird dargestellt. Nicht nur bei der Präsentation von Kunst, sondern auch bei der Darstellung von Alltagsgegenständen könnte eine solche Verbindung zum Menschen zu einem besseren Verständnis der präsentierten Exponate beitragen. Die Beziehung zwischen dem Objekt und seinem/seiner ursprünglichen SchöpferIn oder NutzerIn, wie es von ihm/ihr hergestellt und benutzt wurde und die damit für ihn/sie verbundene Bedeutung im Leben sind Aspekte, die vermittlungswürdiger sind als das Material und die Form.

Aufgrund der in den großen Ausstellungsabschnitten realisierten Gruppierungsprinzipien, die viel mehr bezwecken als ein reines Klassifizierungssystem zur Einteilung materieller Gegenstände als Prinzipien, mit deren Hilfe geschichtliche bzw. kulturgeschichtliche Themen synthetisiert werden, kommt ein gewisser Materialismus in der Ausstellung zum Ausdruck. Durch die Auswahl der ausgestellten Exponate, die in der Regel die besterhaltenen, gut verarbeiteten und schönsten Stücke der Sammlungen ausmachen, und ihre systematische, aus der Fachwissenschaft der Vorderasiatischen Archäologie hervorgehende, chronologische Anordnung, wird der Schwerpunkt auf die evolutionäre Entwicklung bei der Herstellung der materiellen Gegenstände, einschließlich der Kunstwerke, gelegt. Diese Darstellung der Entwicklung ist auf einen „*optimistischen*“ Ansatz zur Betrachtung der Geschichte zurückzuführen, wobei von einem mehr oder weniger stetigen Fortschritt und Verbesserung der Lebensweise der Menschen ausgegangen wird. Die Geschichte wird als Geschichte des materiellen und künstlerischen Fortschritts zusammengefasst. Bei einer solchen Geschichtsannäherung scheint daher der chronologische Aufbau der Ausstellung als unverzichtbares Mittel zur Konstruktion ihrer Botschaft. Betrachtet man den Kontext, in dem der Alte Orient in Rahmen des Louvre als ein Museum für die Kunst der Hochkulturen und der europäischen Zivilisation, wie im Kapitel (3) dargelegt wurde, fungiert, so kann man sagen, dass die heutige Ausstellungskonzeption der altorientalischen Abteilung den Alten Orient insgesamt als ein Einzelsegment auf dem Wege zur „*Spitze*“ dieser Entwicklung, also der modernen europäischen und vor allem französischen Kunst darstellt. Diese Entwicklung wird durch die Verteilung der Schausammlungen auf die Etagensequenz des Museums mehr oder weniger widerspiegelt.⁵³¹

Der Ausstellungsstil kann aufgrund der ästhetisierenden Ausstellungsraumgestaltung, der Objektgruppierungen bzw. Anordnungen, der Art der schriftlichen Informationen, wodurch eine Geschichte der materiellen und künstlerischen Entwicklung und nicht eine anthropozentrische Geschichte suggeriert wird, als formalästhetisch bezeichnet

⁵³¹ Vgl. Plan des Museums auf : <http://www.louvre.fr/llv/pratique/venir.jsp?bmLocale=en>.

werden. Was dadurch darzustellen versucht wird, ist das Objekt mit seinen materialbezogenen Eigenschaften und nicht der Mensch, der dieses Objekt geschaffen und benutzt hat. Das Objekt nimmt damit einen unveränderten Stellenwert ein. Der Gedanke, dass die Kunst als beste Geschichtsquelle und als authentischer und beredtester Zeuge der historischen Kräfte im Vordergrund stehen muss, liegt offensichtlich der Ausstellungskonzeption mit ihrem chronologischen Prinzip zugrunde. Der Ausstellung liegt aufgrund der vorherrschenden formalästhetischen Präsentationsform kein kulturgeschichtlich geklärtes Programm zugrunde, das kulturgeschichtlichen Tatbeständen gerecht wird. Die Tendenz zu einem ästhetischen Ausstellungsstil scheint vor allem durch die Betonung der Exponate, deren Aussagekraft in den Hintergrund tritt, zu liegen. Der Übergang von Exponat, Werkzeugobjekt und Ausstellungsraum, von Inhalt und Gestaltung ist fließend und szenographische Mittel sind nicht verwendet.⁵³²

Es lässt sich dennoch bei der Betrachtung des Ausstellungsstils feststellen, dass sich hierbei zwei Strategien in der Kommunikation manifestieren. Einerseits lässt sich eine Wahrnehmungsebene, die eine ästhetische subjektive Aneignung in den Vordergrund bringt und einen individualistischen Blick und Geschmacksurteil fördert, wie es normalerweise in Kunstmuseen, kunstgewerblichen, kunsthistorischen sowie volkskundlichen Museen der Fall ist, feststellen. Andererseits manifestiert sich aufgrund der Gruppierungsprinzipien der Objekte und deren Beschriftung ein rationales Verständnis durch die Betonung technischer Entwicklungen. Dabei vermittelt die Ausstellung vielmehr rein materialbezogene Informationen. Angaben zum Fundort, der exakten Datierung und der wissenschaftlichen Bezeichnungen werden nur selten durch Zusatzinformationen historischer oder kulturhistorischer Art ergänzt. Es scheint, als ob zwischen einer ästhetischen subjektiven Betrachtung (anhand der Raumgestaltung) und objektiven rationalen Erkenntnisinteresse (anhand der Objektklassifikationen und Beschriftungen) in der Ausstellung nicht getrennt wird. Die Ausstellung steht als ein Beispiel für einen „*systematischen*“ Ausstellungsmodus,⁵³³ indem sie sich auf Identifikation und Klassifikation der Exponate konzentriert und sie als Belege eines historischen Tatbestands instrumentalisiert, statt, dass sie sie zur Bildung von Themen, historische bzw. kulturhistorische, verwendet.

⁵³² Zur Ästhetik als einen Ausstellungsstil Vgl. (KLEIN 2004: 121).

⁵³³ Eine Ausstellung kann nach ihrer Grundstruktur als „*systematische*“ bezeichnet werden, wenn sie sich auf Identifikation und Klassifikation des Exponates konzentriert. Das Objekt wird in erster Linie als Beleg eines historischen oder naturwissenschaftlichen Tatbestands instrumentalisiert und entsprechend erläutert. Die entscheidenden Fragen bezüglich eines Objekts sind dann „Was ist das?“ und „Zur welcher Art von Gegenständen gehört es? Und wie unterscheidet es sich von ähnlichen Gegenständen? Diese Ausstellungsmodi stehen im Gegensatz zu „*rhapsodischen*“ Ausstellungen, in denen ein Thema und nicht das Exponat im Vordergrund steht. Das Thema kann dabei mehr als ein Fachgebiet sein. Es erlaubt die Bildung einer Storyline, welche die Ausstellung strukturiert. Das kann ein historischer Zeitabschnitt oder der Verlauf eines Ereignisses sein. Vgl. (KLEIN 2004: 120–121).

8.3. Die historisch-didaktische Ausstellung der altorientalischen Altertümer im British Museum

In der Dauerausstellung der altorientalischen Abteilung des British Museums konnte beobachtet werden, dass die Präsentation der Schausammlung mehr Gewicht auf ihre historischen Zusammenhänge und ihre Interpretation als „*historische Quellen*“ legt als die beiden anderen Museen. Die spezifische Qualität der Ausstellung als Geschichtsdarstellungsträger liegt vor allem an der Anordnung der Schausammlung und ihrer schriftlichen Interpretation. Die Ausstellung weist eine rhapsodische Grundstruktur auf, indem sie auf die Identifikation und Klassifikation der Exponate verzichtet und sie dagegen für die Bildung von „*Storylines*“, wie bestimmte Zeitabschnitte oder Ereignisse, benutzt.⁵³⁴ Wegen dieser erzählerischen Natur steht die Präsentationsform mehr in der Nähe eines Geschichtsmuseums als eines Kunstmuseums. Wie Bushmann darlegt, dient museales Erzählen in erster Linie den historischen Museen. Kunstmuseen hingegen arbeiten mit einer anderen Form des Aufbaues, indem sie z. B. nicht durchgängig Charaktere, Ereignisse, Plotzusammenhänge oder Spannungsbögen verwenden.⁵³⁵ In der untersuchten Ausstellung sind die Exponate wesentlich genutzt, um eine Erzählung darzubieten. Die Schausammlungsverteilung, die Vitrinenkonsequenz und ihrer systematische Nummerierung, die indexikalischen Objektgruppierungsprinzipien und die schriftlichen Materialien mit ausführlichen historischen Hintergrundinformationen sind alle Elemente, die miteinander kombiniert werden, um historische Themen darzustellen. Das besondere Merkmal der Ausstellung ist demnach, geschichtliche Tathandlungen und Ereignisse sichtbar zu machen.

Dass in der Ausstellung grundsätzlich mehr Wert auf die Darstellung von historischen Themen gelegt wird, spricht gleichzeitig für einen didaktischen Ausstellungsstil, der im Gegensatz zu einem ästhetischen Ausstellungsstil steht. Die didaktische Ausstellungssprache, wie Schärer sie definiert, „*verweist auf die Bedeutung der Objekte und vermittelt Wissen. [...] Die Wissensvermittlung geschieht durch taxonomische, funktionelle, deskriptive oder narrative Anordnung der Objekte*“.⁵³⁶ Als eine „*Erzähl Ausstellung*“ stellt die Ausstellung durch die besondere Betonung des Textes, wobei das Objekt in vielen Ausstellungseinheiten zur reinen Illustration diene, Überschneidungspunkte mit historischen Ausstellungen dar. Entsprechend dieses didaktischen Ausstellungsstils steht in vielen Ausstellungsabschnitten der ursprüngliche Kontext der Objekte im Vordergrund. Mit vielen langen und klar strukturierten Texten sowie Graphiken, Bilder wird versucht, eine diskursive Annäherung möglichst nahe an eine auf Fakten basierende historische Realität zu zeigen. Entsprechend der narrativen Struktur der Ausstellung nehmen die

⁵³⁴ Zur „*rhapsodischen*“ Ausstellungsgrundstrukturen vgl. KLEIN 2004: 121.

⁵³⁵ BUSHMANN 2010: 150.

⁵³⁶ SCHÄRER 2003: 124.

Objekte einen anderen Stellenwert ein als in einer kunsthistorisch ausgerichtete Präsentation. Hierbei stehen die Objekte mit ihren materialbezogenen Eigenschaften nicht im Vordergrund, sondern vielmehr ihre historischen Aussagen. Dies betont die Tatsache, dass relativ viele Dinge manchmal zusammen in Schaukästen bzw. Objektsensembles präsentiert werden, die keinen ästhetischen oder materiellen Wert besitzen, mit dem Ziel bestimmte historische Themen darzustellen. Der relativ breite Einsatz von Beschriftungen und anderen Erklärungsmitteln, wie Graphiken, Tabellen und Karten, bestätigt die Ansicht, dass hier die Objekte nicht für sich selbst sprechen müssen. Die Objekte sind im Zusammenhang mit ihren Konnotationen und als Zeichenträger präsentiert.

Der oben dargelegte Vergleich der Präsentationsformen der drei Dauerausstellungen zeigt die Schwierigkeit einer Charakterisierung der Präsentation altorientalischen archäologischen Sammlungen. Es wurde geschlussfolgert, dass in diesen Museen keine herrschende, von dem Fach der Vorderasiatischen Archäologie, ihren Methoden und Arbeitsweisen oder aus der Natur der archäologischen Sammlungen selbst und der altorientalischen Geschichte ausgeprägte Präsentationsform praktiziert wird.⁵³⁷ Individuelle Unterschiede der Präsentationsformen sind eher an die Ausrichtung der ausstellenden musealen Institution zurückzuführen.

8.4. Die untersuchten Dauerausstellungen zwischen Tradition und Zeitgeist

Die Etappen der geschichtlichen Entwicklung des Museums können als solche zusammengefasst werden: Mystifizierung (sensationelle Wunderkammern des 16. –18. Jahrhunderts), Systematisierung (Sammlungen des 19. Jahrhunderts), Kontextualisierung (z. B. Dioramen der Jahrhundertwende bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts), Didaktisierung (im Stil der 1980er Jahre), Inszenierung (durch 3D-Bilder in den 1990er Jahren) und letztlich Medialisierung (Erlebniswelten des 21. Jahrhunderts).⁵³⁸ Für die letzte Phase der Entwicklung werden die medialen Nutzungsformen in Museen als Einfluss einer medialen Revolution bezeichnet. Die Verwendung von Medien im Museum hat sich dabei fast explosionsartig ausgeweitet.⁵³⁹ Diese gegenwärtige Phase der Museen wird als „*Medialisierung*“ bzw. als „*Inszenierung*“ durch Neue Medien bezeichnet.⁵⁴⁰ In der heutigen Zeit finden immer mehr Varianten von Medien einen Einsatz in Museen, und zwar sowohl reine

⁵³⁷ Man kann von unterschiedlichen Ausprägungen des Faches Archäologie und ihrer musealen Präsentation reden. So orientiert sich die klassische Archäologie in der Tendenz mehr an den traditionellen Präsentationsformen des Kunstmuseums. Die Ausprägungen des Faches der Prähistorie der musealen Präsentation stellen ein anders Bild dar. Hier dominieren die typo-chronologischen Präsentationsformen. (Vgl. AYDIN 2010: 64).

⁵³⁸ Vgl. SCHWARZ et al. 2006: 21.

⁵³⁹ Vgl. Schwan 2006: 2.

⁵⁴⁰ KIRCHBERG 2005: 38.

Audiomedien in Form von Audioguides, Hörstationen, lokalen akustischen Kommentaren, als auch audiovisuelle Präsentationen von Einzelscreen bis zu ganzen Medienräumen“.⁵⁴¹ Das Spektrum von audiovisuellen und elektronischen Medien umfasst auch die Verwendung der Technologie der sogenannten „*virtuellen Realität*“.⁵⁴²

Für die in dieser Studie analysierten Dauerausstellungen konnte dennoch festgestellt werden, dass deren praktizierte Präsentationsformen grundsätzlich auf den Präsentationselementen einer traditionellen Präsentationsform beruhen, die sich aus der Gruppierung und Anordnung der Exponate gemäß bestimmten Regeln, ihrer Setzung in bestimmten visuellen musealen Rahmen, und ihrer schriftlichen Interpretation mithilfe von Texttafeln und Objektschildern, zusammensetzt. Es kann festgestellt werden, dass diese Dauerausstellungen über Jahrzehnte hinweg ihre traditionellen Präsentationsformen praktiziert haben und damit die letzte Etappe dieser Entwicklung nicht eingeschlossen haben. Die Verwendung von „*Neuen Medien*“ in den drei Dauerausstellungen beschränkt sich fast nur auf Audioführungen. Auch auf die Verwendung von interaktiven Mitteln wird fast vollständig verzichtet, wobei Interaktivität nicht unbedingt von Neuen Medien abhängt.⁵⁴³ Es wird nicht versucht, über diese traditionelle rein kognitive und visuelle Vermittlung hinaus zu gehen, um möglichst vielschichtige sinnliche Erfahrungen zu ermöglichen. Dies scheint auffällig, wenn man weiß, dass in der Abteilung für die altorientalischen Altertümer des Louvre in den 1990ern im Rahmen des Projekts „*Grand Louvre*“ viele Räume der Ausstellung neu gestaltet wurden. Ebenso wurden viele Teile der altorientalischen Antiquitäten im British Museum im Laufe der 1990er und bis 2007 erneuert.

Im Berliner Vorderasiatischen Museum ist die Verwendung von Neuen Medien auf Audioführungen beschränkt. Auf die Verwendung von visuellen Medien ist grundsätzlich verzichtet. Die Ausstellung legt dagegen mehr Gewicht auf die Aufstellung von Modellen für ausgewählte Bauten,⁵⁴⁴ sowie auf große Wandgemälde, die archäologische Fundorte als Ruinen darstellen.⁵⁴⁵ In der Abteilung für

⁵⁴¹ IGLHAUT 2006: 68.

⁵⁴² Diese Technologie verwendet ein spezielles auf dem Kopf zu tragendes Gerät, in dem die physikalische Welt durch ein dreidimensionales Abbild eines ‚Weltmodells‘ in einem Computer ersetzt wird. Diese „*virtuelle Welt*“ kann aus dem Modell eines realen oder imaginären Raumes bestehen, einer Stadt, eines Moleküls, eines vollständigen Sonnensystems, das Inneren eines menschlichen Körpers – aus allem, was sich in einem Computer als Modell darstellen lässt. (WAIDACHER 1993: 478– 479).

⁵⁴³ Zum Begriff „*Interaktivität*“ und seiner Verwendung in der musealen Ausstellung vgl. (WAIDACHER 1993: 474 –475). Interaktive Ausstellungsobjekte können sehr einfach oder auch hoch kompliziert ausgebildet sein: von der Beschriftung unter einer umlegbaren Klappe bis zu Computerprogrammen. (WAIDACHER 1993: 474).

⁵⁴⁴ Ein Modell des Marduk–Tempels in Babylon befindet sich im Raum 6. Ein Modell des Ishtar–Tor mit der Prozessionsstraße befindet sich im Raum 8, in dem die Prozessionsstraße von Babylon rekonstruiert ist.

⁵⁴⁵ Solche Art der ergänzenden Ausstellungsmittel werden als „*Substitute*“ bezeichnet, die neben Kopien Modelle, Maquettes und Dioramen umfassen. Waidacher weist darauf hin, dass ihr Einsatz sehr behutsam dosiert werden muss, weil sie wegen ihres fremden Maßstabs eine starke emotionale

altorientalische Antiquitäten im British Museum werden in einem einzigen Raum, nämlich in Raum (52) der iranischen Altertümer, der erst im Juni 2007 neugestaltet wurde,⁵⁴⁶ im Zusammenhang mit den Abgüssen von Reliefs aus dem Apadana in Persepolis interaktive Bildschirme verwendet, die virtuelle Rekonstruktionen des Apadana zeigen. Für den Rest der Schausammlung im Raum bzw. in den anderen Räumen der Ausstellung stehen weiter keine solchen interaktiven Elemente zur Verfügung. Im Louvre, der wegen seiner zahlreichen audiovisuellen und multimedialen Produktionen hervorgehoben werden kann,⁵⁴⁷ gehört zur Abteilung für altorientalische Antiquitäten ein eigenständiger Raum mit Computerstationen, die Zugriff auf Informationen über die Schausammlung der Abteilung ermöglichen. Der Einsatz dieser Medien in diesem Raum erfolgt unabhängig von den Exponaten in den Ausstellungsräumen und sie stehen nicht im Zusammenhang mit ihnen. In den drei Dauerausstellungen handelt es sich bei dem beschränkten Einsatz von Neuen Medien ausschließlich um einen Inhalt-didaktischen Typus von Medieneinsatz; diese Medien sind untergeordnete Hilfsmittel, die die Aufgabe haben, die Exponate zu erläutern. Sie unterscheiden sich damit im Prinzip nicht von Schrifttafeln und anderen traditionellen Erläuterungsmitteln.⁵⁴⁸

Die Diskrepanz erscheint deutlich, wenn die in dieser Studie behandelten Dauerausstellungen vor dem Hintergrund der weitgehenden Verwendung von Neuen Medien betrachtet werden.⁵⁴⁹ Dass diese Dauerausstellungen immer noch konventionell dastehen und es an Innovationen mangelt, kann meines Erachtens aus einer **museumsökonomischen** und aus einer **museumssoziologischen** Sicht erklärt werden. Denn die Gründe für die zunehmende Bedeutung digitaler Medien in Museen sind nicht nur in den Potenzialen computerbasierter Medien und der Erschließung neuer Themenbereiche durch Museen und Ausstellungen begründet,⁵⁵⁰ sondern hier spielen museumsökonomische Hintergründe und der gesellschaftliche Kontext der musealen Institution eine Rolle.

Erstens zur museumsökonomischen Sicht: Museen sind Institutionen, die zu 70–90%

Anmutungsqualität besitzen und dadurch leicht von Originalen ablenken. (WAIDACHER 1993: 475).

⁵⁴⁶ The British Museum 2008: 10.

⁵⁴⁷ Vgl. die Produktion des Louvre von solchen Produkten, wie Filme, CD usw., in: „*Rapport d'activité du musée du Louvre 2003:107–110*“. Die meisten solcher Produktionen sind allerdings keine Angebote, die den BesucherInnen während ihrer Besichtigung der Schausammlungen zu Verfügung stehen, sondern Produkte, die erworben werden können und somit unabhängig von dem Museumsbesuch genutzt werden können.

⁵⁴⁸ Iglhaut unterscheidet zwischen vier Haupttypen von Medieneinsatz in Ausstellungen: 1- Inhaltlich-didaktischer Typus 2- Medien als Modell und Substitut 3- Medien als Dokument 4- Medieneinsatz als Ausstellungsgestaltung. (Vgl. IGLHAUT 2006: 73 – 75).

⁵⁴⁹ Zur Verwendung neuer Technologien in britischen Museen vgl. SWAIN 2007: 231–232. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang The Museum of London. In Deutschland sind v. a. das Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland in Bonn (vgl. SCHÄFER 1995 und Broll 2007: 73–78) und das Neanderthal Museum in Mettmann (vgl. SAMIDA 2002: 9–10) hervorzuheben.

⁵⁵⁰ Vgl. SCHWAN 2006: 3.

aus öffentlichen Mitteln finanziert werden. Sie haben in der Regel keine kommerziellen Strukturen und sind zum wirtschaftlichen Handeln nicht gezwungen.⁵⁵¹ Obwohl im europäischen Raum seit den 1970er Jahren zahlreiche Museumsgründungen zu verzeichnen sind, leiden die meisten bestehenden Museen unter den finanziellen Kürzungen im öffentlichen Bereich. Der Umgang mit den nun begrenzten finanziellen Ressourcen zwang die Museen aus betriebswirtschaftlicher Sicht, sich an die Bedürfnisse der BesucherInnen, die nun als Kunden angesehen werden, anzupassen.⁵⁵² Eines dieser Bedürfnisse scheint für die heutige Gesellschaft die Suche nach Unterhaltung zu sein. Es wird von den Vertretern der musealen Welt und auch von der Gesellschaft häufig nicht nur der Bildungswert von Museumsbesuchen betont, sondern auch der Unterhaltungswert.⁵⁵³ Ab den 1970er Jahren wurde der Begriff der „*Unterhaltung*“, der davor eher eine marginalisierte Bedeutung hatte, durch die Veränderung im Freizeitbereich beeinflusst und bekam mehr Gewicht.⁵⁵⁴ Neben Bildung gewann die Unterhaltung und das Entertainment eine größere Bedeutung. So sind Museen in einer konsum- und freizeitorientierten Umgebung zunehmend gezwungen, ihre Bildungsinhalte auf kommerzielle Interessen abzustimmen und mit Blick auf die BesucherInnen unterhaltungsorientiert zu arbeiten.⁵⁵⁵ Die zunehmende Konkurrenz mit anderen Freizeit- und Kulturangeboten ist eine Herausforderung an die Museen während der aktuellen und zukünftigen Phase des Museumswandels.⁵⁵⁶ In der „*Erlebnisgesellschaft*“, so Schulze, konkurriert das Theater mit der Sportschau, die Oper mit der Disco und das Museum mit dem Freizeitpark.⁵⁵⁷ Als Antwort darauf begannen Museen sich als Entdeckungsmuseen darzustellen, die Wettbewerbssituation auch als Event-Herausforderung zu erkennen und die Steigerung des Erlebniswerts zum Thema zu machen.⁵⁵⁸ Der Aspekt der Unterhaltung führte und führt heute zu gesteigerter Änderung der Präsentationsweisen in Museen.⁵⁵⁹ Unterstützt von der rasanten Entwicklung der Verwendung der Neuen Medien und von der großen Akzeptanz von Bildern und Kopien und Simulationen durch die heutige Gesellschaft,⁵⁶⁰

⁵⁵¹ Vgl. SALSA 2009: 40.

⁵⁵² Vgl. ARNHOLD 2000: 20–21. ; SAYRE/ KING 2007: 42.

⁵⁵³ WAIDACHER 1993: 217.

⁵⁵⁴ BÄUMLER 2004:49–50

⁵⁵⁵ RUGE-SCHATZ 2007: 41.

⁵⁵⁶ Vgl. KIRCHBERG 2005: 37 – 41.

⁵⁵⁷ SCHULTZE 1993: 507.

⁵⁵⁸ Vgl. KIRCHBERG 2005: 37–41. Die Ausstellung als „Erlaubnisraum“ wird ab der 1980er Jahren als eine Präsentationsform angesehen, die sich an die postmoderne Freizeitgesellschaft orientiert (vgl. FOERSTER 1995: 92).

⁵⁵⁹ Vosteen weist auf diesen Umstand wie folgt hin : „*Reichte es vor dreißig Jahren noch aus, die Vitrinen mit einer Anordnung repräsentativer Exponate zu schmücken, das Ganze mit einer Verbreitungskarte zu garnieren und einen kurzen historischen Abriss dazuzustellen, so erwartet der Kunde heute mehr*“. (VOSTEEN 2003: 231).

⁵⁶⁰ Baudrillard 2006. (Schäfer weist darauf hin: „Disneyland und Musentempel scheinen auf den ersten Blick Lichtjahre voneinander getrennt. Die Welt der Imitationen und der Hyperrealität und das Echte,

führt diese Entwicklung zu einem breiten Einsatz von Neuen Medien. Diese gegenwärtige Phase der Museen wird, wie bereits erwähnt wurde, als „*Medialisierung*“ bzw. als „*Inszenierung*“ durch Neue Medien bezeichnet.⁵⁶¹

In der postmodernen Konsumgesellschaft hat diese Entwicklung zu einer „*McDonaldisierung*“ von zeitgenössischen Museen, den „*postmodernen Museen*“ als Gegensatz zu den „*traditionellen Museen*“, geführt. Die Bezeichnung „*McDonaldisierung*“ beruht dabei auf dem Umbau des Museums in eine effiziente, kalkulierte, vorhersagbare, kontrollierte Institution und auf der postmodernen Simulation.⁵⁶² Die Kalkulierbarkeit dieser Museen erfolgt durch die öffentlich gemachten, hohen, als einzige Messerfolge geltenden BesucherInnenzahlen, was als eine Reaktion der Museen auf die Unsicherheit der KonsumentInnen⁵⁶³ bei ihrer Suche nach zufriedenstellenden Dienstleistungen und möglichst vielen konsumierbaren Erlebnissen zu verstehen ist. Die hohen Besucherzahlen werden somit als eine Garantie gegen Enttäuschungen angesehen.⁵⁶⁴ Durch die Standardisierung des Museumsangebots wird der Grad der Übereinstimmung von Ereigniserwartung und Ereigniserfüllung erhöht. Dabei führt Unsicherheit der Wahlfreiheit der KonsumentInnen zu standardisierten Kulturangeboten. In diesem Punkt profitieren dennoch auch die nicht-postmodernen Museen, indem sie sich als stabile ‚*Felsen in der Brandung*‘ darbieten.⁵⁶⁵ Die Anpassung der Museen an die Regeln der Geschäftswelt ist die Bestätigung für die Existenz des Effizienz-Kriteriums. Die Kontrolle als manipulative Suggestion, in der die Kunst der Erlebnismanipulation über imagebildende Werbung, spektakuläre Zurschaustellung und Wegeleitsysteme erfolgt, gilt als ein McDonaldisierungsmerkmal von Museen.⁵⁶⁶ Die postmoderne Simulation ist nicht zuletzt ein wichtiges Merkmal für solche Museen. Die postmoderne Konsumwelt hat eine Verringerung von Authentizität zur Folge. Die erlebnissteigernde Virtualität ist ein wichtiges Klassifikationsmerkmal der McDonaldisierung von Museen. Damit geht eine Abbau der inhaltsabhängigen Museumsidentität einher, in der die Grenzen zwischen Museum und Vergnügungspark aufgehoben werden. Es werden auch

Wahre, Schöne scheinen sich unverbunden und unversöhnlich gegenüberzustehen. Doch die Motive der Besucher dieser scheinbar so gegensätzlichen Einrichtungen lassen einige grundlegende Gemeinsamkeiten erkennen: Neugier, Erbauung, Unterhaltung.“ (SCHÄFER 1995: 27).

⁵⁶¹ KIRCHBERG 2005: 38.

⁵⁶² Ebd.: 302.

⁵⁶³ Allein schon die Wortwahl „*Konsument*“ und nicht BesucherIn – ist bezeichnend und wenn man etwa die Kritik der seit Georg Lukacs und Adorno immer wieder aufgebrauchten „*Kommodifizierung*“ in Betracht zieht, dann sind wir an einem Punkt angelangt, wo selbst „Erbauung“ käuflich ist, oder das, was man in Englisch als „*Edification*“ bezeichnet – Dies ist tatsächlich ein sehr schlechtes Zeichen für den Zustand heutiger spätkapitalistischer Gesellschaften (Persönliche Kommunikation mit Reinhard Bernbeck am 27.03.2011).

⁵⁶⁴ KIRCHBERG 2005: 202.

⁵⁶⁵ Ebd.: 202f.

⁵⁶⁶ Ebd.: 203.

Kulturereignisse, die nicht immer dem Kerngebiet der Museumsarbeit entsprechen, angeboten.⁵⁶⁷ In diesen „McDonaldisierten“ Museen, wie Kirchberg sie bezeichnet, richtet sich die bürgerliche Kritik gegen die fehlende Authentizität. Die BesucherInnen unterscheiden dann nicht mehr zwischen authentischem und künstlichem Exponat, die Grenze zwischen Authentizität und Simulation verschwimme. Im Extremfall würde das Museum zum „*Simulacrum*“ werden, in dem Kopien nicht mehr als Simulationen, sondern als real begriffen werden.⁵⁶⁸ Solche Museen, die auf die „*Aura-Erlebnisse*“ verzichten, seien dann nur selbstreferentielles und oberflächliches Konsumerlebnis.⁵⁶⁹ Die Transformation des Museum in der Postmoderne wird wie folgt beschrieben: „*Stripped of the Enlightenment values of authenticity, progress, and judgment, the postmodern museum, instead, fees the ‚inflationary era‘ of late capitalism and its ‚anything goes‘ market eclecticism. European modernism’s pantheon, it follows, no longer stands for aesthetic progress but extends the culture of spectacle – feeding an art of a relentlessly expanding world of commerce and merchandising.*“⁵⁷⁰

Die Tendenz zum Konzept des „postmodernen“, „McDonaldisierten“ Museum findet aber keine generelle Zustimmung in der Museumslandschaft. Von traditionellen Museen wird diese Entwicklung als kontraproduktiv und strukturbedrohend kritisiert,⁵⁷¹ da das postmoderne Museum die Gefahr einer Spaltung zwischen Museum und bürgerlichem Stammpublikum eingehe, was einen Verlust an Identifikation der Nachfrager mit diesen Museen und einen Verlust an Identität für diese Museen nach sich ziehe. Außerdem sei die Legitimität des traditionellen Museums als wertorientierende Instanz durch das ökonomische Diktat des nicht-traditionellen Museums verwässert und somit gäbe es keine Rechtfertigung der Existenz des Museums als Medium eines Wertekanon mehr.⁵⁷²

Außerdem sind nicht alle Museen verschiedener Typen und Größe in einem bestimmten Grad zur Entwicklung und Transformation in ein postmodernes Museum gezwungen. Dabei unterscheiden sich die großen, berühmten, alten Museen mit gesicherten Besucherzahlen von anderen Museen. Vor allem im altbekannten Museen mit ihren großen und spektakulären Sammlungen, und dadurch weniger Sorgen um gesicherte hohe Besucherzahlen oder staatliche Finanzierungen, scheint die

⁵⁶⁷ Ebd.: 203f.

⁵⁶⁸ Die Analyse von Baudrillard – Pour une critique du Signe – etwa behauptet dies insgesamt (BAUDRILLARD 1981), und tatsächlich beschreibt auch Bredekamp diesen Effekt in seiner „Theorie des Bildaktes“, Kapitel IV (BREDEKAMP 2010).

⁵⁶⁹ Vgl. KIRCHBERG 2005: 305.

⁵⁷⁰ PRIOR 2003: 53.

⁵⁷¹ Vgl. WILSON 1989a: 119–120.

⁵⁷² Vgl. KIRCHBERG.: 204f. Man muss aber zwischen einer „*Kommodifizierung*“ als Verkauf des Inhalts und dem Programm der „*Neuen Museologie*“, die vor allem versucht, BesucherInnen in den Aufbau und die die Zusammenstellung der Ausstellungen mit einzubeziehen, unterscheiden (Persönliche Kommunikation mit Reinhard Bernbeck am 23.03.2011).

Notwendigkeit, Kunden mit innovativen Präsentationsweisen wie die weitere Verwendung von Neuen Medien anzuziehen, nicht so groß wie in anderen Museen. Außerdem profitieren solche großen traditionellen Museen von der Unsicherheit der heutigen Konsumgesellschaft, in dem sie sich als bekannte Orte, als Garantie gegen mögliche Enttäuschung der Konsumenten darstellten. Diese Kalkulierbarkeit erfolgt durch die öffentlich gemachten, hohen, als einzige messbare Erfolge geltenden BesucherInnenzahlen, was als eine Reaktion der Museen auf die Unsicherheit der KonsumentInnen bei ihrer Suche nach zufriedenstellenden Dienstleistungen und möglichst vielen konsumierbaren Erlebnissen zu verstehen ist.⁵⁷³ Dies gilt beispielsweise für den Louvre, dessen etwa 8,5 Millionen Besucherzahl im Jahr in einem „*Message from the Direktor*“ auf der Webseite des Museums bekannt gegeben wird.⁵⁷⁴ Doch selbst wenn der Louvre manchmal als ein Beispiel für die Transformation eines traditionellen Museums in kommerzielles postmodernes Museum angeführt wird, scheint diese Transformation nicht vollständig zu sein. Mit seinem im Jahr 1993 im Richelieu-Flügel installierten Einkaufszentrum, steht er als Beispiel für eine solche Transformation in ein „*Postmodernes Museum*“,⁵⁷⁵ und als Orientierung an Marktstrategien. Das Museum erzielt dennoch nur 29 % seiner Einnahmen durch eigene Ressourcen, während die staatlichen Zuwendungen etwa 71% betragen.⁵⁷⁶ Und trotz der Tendenz zum Supermarktkonzept bewahrt der Louvre allerdings das Bild eines traditionellen Museums in seiner Ausstellungsgalerien.⁵⁷⁷

Das British Museum mit seinem Ladenzentrum und Restaurants lässt an ein postmodernes Museum denken. Doch ein Blick auf die Finanzierung des Museums und seine Philosophie, wie sie von seinem Zuständigen ausgedrückt wird, zeigt deutlich das Bild eines traditionellen Museums, das aus museumsökonomischer Ansicht keine Transformation in ein postmodernes Museum erfahren hat. Das Museum hält seit seiner Begründung an dem freien Eintritt für alle Menschen fest. Die dadurch bedingte große Zahl der Besucher und gesteigerte Nutzung der Angebote des Museums durch den Umsatz der Laden und der Restaurants kann nur einen Teil seiner Ausgaben decken. Das Museum ist vor allem auf staatliche Finanzierung, Sponsoren und Spenden

⁵⁷³ Vgl. Ebd.: 202.

⁵⁷⁴ Vgl.: <http://www.louvre.fr/llv/musee/mission.jsp?bmLocale=en> (zuletzt geprüft am 10.01.2011). Zu der Besucherzahlen des Louvre und ihrer Struktur vgl. Rapport d'activité du musée du Louvre 2003, 14.

⁵⁷⁵ Vgl. PRIOR 2003:54.

⁵⁷⁶ Vgl. *Rapport d'activité du musée du Louvre* 2003: 232. (www.louvre.fr).

⁵⁷⁷ Was Parmentier im Louvre beobachtet hat, kann diese Tatsache erklären: „[...] wie charakteristisch dieses Ritual für das Museum ist, wird einem erst bewusst, wenn man vor der Mona Lisa im Louvre gelegentlich das Gegenteil erfährt. In den Touristenmonaten im Sommer herrscht dort eine fast ausgelassene Jahrmarktstimmung. Unter heftigem Blitzlichtgewitter und in greller Campingkleidung wird dann auch schon einmal ungeniert eine Cola getrunken und ein Hamburger gefüttert. In den angrenzenden Räumen freilich bleibt alles still und keusch wie in der Kirche. Die ruhige Betrachtung und Kontemplation, die der museale Tempel von seinen Gläubigen verlangt, werden hier schon wieder respektiert.“ (PARMENTIER 2001: 45 – 46).

angewiesen⁵⁷⁸ und solange diese Ressourcen gesichert sind, ist das Museum zu marktstrategischen Methoden nicht gezwungen. Dem Pergamonmuseum in Berlin mit einem kleinen Museumsshop am Eingang und einem unauffälligen Museumscafé, das über einen eigenständigen Eingang außerhalb der Ausstellungsgalerien verfügt, scheinen Einnahmen durch eigene Vermarktung nicht wichtig. Das Museum ist eines der Staatlichen Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz und wird überwiegend staatlich finanziert.⁵⁷⁹

Die drei Museen sind aus verschiedenen Gründen außer Konkurrenz auf dem Freizeitmarkt, was meistens zu Kommerzialisierung von Museen führt und Anpassungen an die Bedürfnisse der „Kunden“ mit sich bringt, nicht gezwungen. Das ist auf ihre weltweite Bekanntheit und auf die v. a. staatliche Finanzierung zurückzuführen. Im Vergleich mit amerikanischen Museen, die sich bereits zum Großteil selbst finanzieren, – z. B. dem Metropolitan Museum of Art mit einer bis zu 92%igen Eigenfinanzierung⁵⁸⁰ – wird deutlich, dass eine Transformation in „kommerzielle“ und „postmoderne“ Museen noch nicht geschah.

Die traditionellen Präsentationsformen der untersuchten Dauerausstellungen können auch aus einer museumssoziologischen Sicht geklärt werden. Denn ist es davon auszugehen, dass die Art und Weise, wie Museen und Ausstellungen ihre Inhalte präsentieren, heutzutage mit ihren kulturellen und gesellschaftlichen Einbettungen verbunden ist. Das Verhältnis zu den Prinzipien der „Neuen Museologie“ kann in diesem Zusammenhang angeführt werden. Zusammenfassend kann man sagen, dass die Grundgedanken der „Neuen Museologie“ auf die Entstehung der sogenannten „Ecomusée“ und „Nachbarschaftsmuseen“ zurückgehen, die in ihrer Grundkonzeption den Menschen und nicht das Objekt als Mittelpunkt musealer Arbeit sehen. Erstmals wurden diese Zielsetzungen und Ideen unter der Bezeichnung „Neue Museologie“ in Quebec 1984 auf einem internationalen Workshop diskutiert.⁵⁸¹ In der 1985 veröffentlichten „Declaration of Quebec“ heißt es übersetzt: „Das Museum muß, um seiner Funktion in der modernen Gesellschaft gerecht zu werden, sein traditionelles Aufgabengebiet und -verständnis erweitern. Die ‚Neue Museologie‘ versteht sich als aktive Museologie, die Menschen zusammenbringen will und darauf abzielt, daß Menschen etwas über sich und ihre Umwelt in Erfahrung bringen. Die ‚Neue Museologie‘ verfolgt ein wissenschaftliches, kulturelles, soziales und ökonomisches Anliegen.“⁵⁸² Kirchberg definiert die „Neue Museologie“ als „[...]die Erklärung und Umsetzung gesellschaftlicher Zusammenhänge inklusive alltagsweltlicher Bezüge

⁵⁷⁸ Zur Finanzierung des Museums vgl. www:The British Museum Report 2010: 13–15. ; WILSON 1989a: 89f.

⁵⁷⁹ S. „Abkommen über die gemeinsame Finanzierung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz“ unter: http://www.hv.spkberlin.de/deutsch/wir_ueber_uns/download/finanz.pdf (zuletzt geprüft am 02.02.2011).

⁵⁸⁰ Vgl. HAMPEL 2010: 69.

⁵⁸¹ Vgl. MAYRAND 1985: 200–201.

⁵⁸² Vgl. Declaration of Quebec: Basic principles for a new museology, übersetzt in: KÖNIG 1999: 37.

gegenüber dem heterogenen Publikum des lokalen Einzugsgebietes eines Museums.“⁵⁸³ Die wichtige Eigenschaft der „Neuen Museen“, d. h. der Museen, die den Ideen der Neuen Museologie folgen, ist der Dienst an der Gesellschaft und ihrer Entwicklung.⁵⁸⁴ Die Fähigkeit zur Neuen Museologie haben vor allem 1. die Kindermuseen, 2. der Spezialtypus des Geschichtsmuseums, der sich mit lokaler und ethnischer Sozialgeschichte beschäftigt und 3. die Stadtmuseen. Also zumeist handelt es sich um kleinere Museen, die noch Kontakte zu ihrer unmittelbaren Umgebung haben, weil sie zum traditionellen Einzugsgebiet gehören. Die großen Museen und ihnen insbesondere die Kunstmuseen ignorieren die Normen der Neuen Museologie.⁵⁸⁵ Sie haben sehr große Einzugsgebiete mit einer sehr heterogenen BesucherInnenstruktur, die nicht aus der Nähe ihren innerstädtischen Standorte kommen. Mit einem so sehr großen Einzugsgebiet kann die Vielfalt der potentiellen Standpunkte in deren Ausstellungen nicht wiedergegeben werden. In solchen Museen, die im Gegensatz zu „Neuen Museen“ als „traditionelle“ Museen bezeichnet werden können, kämen die meisten BesucherInnen mit angepassten konservativen Erwartungen an konventionelle Ausstellungen. Die verschiedenen Erwartungen der BesucherInnen werden von diesen Museen dann ignoriert, so Kirchberg.⁵⁸⁶ Stattdessen wird mehr Gewicht auf die traditionellen Aufgaben des Museums (Sammeln, Bewahren und Forschen) als auf Anpassungen an gesellschaftliche Bedürfnisse gelegt. AusstellungsmacherInnen richten sich in der Auswahl ihrer Inhalte und Themen nicht nach möglichen Interessen der Gesellschaft, die andererseits die gegebenen Themen nicht hinterfragt. Es reicht die wissenschaftlichen Kollegen von der hohen wissenschaftliche Grad in der Ausstellung zu überzeugen. Neuerungen und Innovationen auf der Ebene der Präsentation der Schausammlungen, wie die Verwendung von Neuen Medien, um z.B. die verschiedenen Standpunkte über ein bestimmtes Thema wiederzugeben, werden nicht genützt.

⁵⁸³ KIRCHBERG 2005: 169.

⁵⁸⁴ Ebd.: 169

⁵⁸⁵ KIRCHBERG 2005: 171–172. Es gibt aber auch große Museen, die den Prinzipien der Neuen Museologie zu folgen versuchen. Die schwedische Version einer Zusammenlegung von vier verschiedenen Sammlungen (und gleichzeitig Museumstypen bzw. -gattungen), nämlich das „*Museum of Mediterranean and Near-Eastern Antiquities*“, das „*Museum of Far-Eastern Antiquities*“, das „*Ethnographic Museum*“ – alle drei in Stockholm – und das „*Museum of Ethnography*“ in Göteborg zu dem, was als „*The Swedish National Museums of World Culture*“ bekannt wurde, geht aus dem Verständnis einer gesellschaftlichen Aufgabe des Museum hervor. Eva Gesang-Karlström, die Generaldirektorin der National Museums of World Culture, erklärt das Ziel dieses Projekts: „*In reality, the government wants us to promote society development characterised by sexual equality, respect and tolerance, and where ethnicity, culture, language and religious diversity are harnessed as positive forces and contribute towards fighting discrimination, xenophobia and racism. We will pay great attention to the importance of cultural heritage for the growth of democracy*“. (GESANG-KARLSTRÖM 2005: 76).

⁵⁸⁶ KIRCHBERG 2005: 171 – 172.

9. Ausblick: Bildung und Unterhaltung im Museum: Eine Plädoyer für assoziative Präsentationsformen in archäologischen Museen

Heutzutage befindet sich das Museum in einer Phase der Umorientierung, wobei Bildung und Unterhaltung zentrale Begriffe sind, mit denen das Selbstverständnis der Institution Museum umschrieben werden kann. Beide Begriffe (Unterhaltung) und (Bildung), worauf Bäumler zu Recht hinweist, müssen nicht als Gegensatzpaar, sondern als Komplementäre begriffen werden, deren gelungene Ein- und Verbindung über die Zukunftsfähigkeit der Institution mitentscheiden wird. Museen müssen ihre bildenden und unterhaltenden Potentiale gleichermaßen betonen.⁵⁸⁷ Dafür darf der Begriff „*Unterhaltung*“ im Museum nicht missverstanden werden. Auf dieses Dilemma und auf die Kombination zwischen Bildung und Unterhaltung im Museum weist Screven hin: „[...] *Primäre Aufgabe jedes Ausstellungsdesigns und jeder Ausstellungsstrategie ist kommunizieren, nicht imponieren. Wenn Bildung daraus hervorgeht, daß Besucher sich mit dem Inhalt einer Ausstellung auseinandersetzen, dann muß Unterhaltung so gestaltet sein, daß sie diese Auseinandersetzung fördert.*“⁵⁸⁸ Museen müssen, worauf Waidacher 1999 hinweist, keine Orte der „*Zerstreuung*“ sein, sondern Orte der „*Freude*“.⁵⁸⁹ Waidacher kritisiert, wie einige „*naive*“ Museumsleute versuchen, in einem völlig aussichtslosen Wettbewerb mit einer überwältigen Anzahl von Spaß-Unternehmen zu konkurrieren, um neue Kundenschichten zu gewinnen und damit zwangsläufig viel Schaden anrichten.⁵⁹⁰ Schließlich sollen Museen auch meiner Meinung nach keine kommerziellen Gewinne erzielen, wie auch viele andere öffentliche Anstalten (Schulen, Universitäten, Bibliotheken etc.), die keine kommerziellen Ziele anstreben, aber gleichzeitig gesellschaftlich unentbehrlich sind.

Der Verfasser ist der Ansicht, dass Unterhaltung im Museum an sich kein Ziel sein darf, sondern ein Mittel der musealen Bildung, wobei diese „*Bildung*“ von formeller schulischer Bildung unterschieden werden muss. Die fehlende konkrete Bestimmung des Bildungsbegriffs und der konkreten Thematisierung musealer Bildungsziele⁵⁹¹ ist

⁵⁸⁷ Vgl. RUGE-SCHATZ 2007: 41; BÄUMLER 2004:49f.

⁵⁸⁸ SCREVEN 1993, Zitiert in WAIDACHER 1999: 52.

⁵⁸⁹ Waidacher 1999: 51f. „*„Spaß“ kommt aus dem italienischen ‚spassare‘, ‚sich zerstreuen‘, von lateinisch ‚expandere‘. Spaß findet im Augenblick statt, hat keine Dauer und ist auch nicht dafür gedacht. Museen hingegen sind auf Nachhaltigkeit hin geschaffen. Nicht zerstreuen sollen sie uns, sondern sie sollen uns im Gegenteil dabei helfen, uns zu sammeln. Das hat überhaupt nichts mit Spaß zu tun, sondern mit Freude. Freude hat Tiefe, sie hat Dauer und kann sich auch selbst weiternähren. Sie ist es, aus der Museen auch ihre Legitimation ableiten.*“ (WAIDACHER 1999: 52).

⁵⁹⁰ WAIDACHER 1999: 52. Man kann hier als ein extremes Beispiel die Lange Nacht der Museen in Frankfurt anführen: „*Die ‚Nacht‘ der Museen*“ so lautet der Titel eines Zeitungsartikels zur elften Langen Nacht der Museen in Frankfurt. „*Die traditionelle Nacht der Museen. Geiles Wetter. Geile Stripper! Ja, richtig gelesen. Im Kommunikationsmuseum wurde sich splitternaackig gemacht. Terrorschwester Nici Champagne liefert für 40 000 Kultur-Hungrige eine Burlesque-Show.*“ (ORTMANN 2010).

⁵⁹¹ RUGE-SCHATZ 2007: 43.

ein Grund für Uneinigheiten über die Bildungsziele des Museum und wie sie erreicht werden können.⁵⁹² Waidacher kritisiert im deutschsprachigen Raum die Verwendung des Begriffs „Museumspädagogik“ als „eine erfolglose Erfindung des Nationalsozialismus [...]. Sie wurde nach 1945 in der DDR wiederbelebt und ausdrücklich als Methode zur Erziehung der Jugend im Sinne des Marxismus-Leninismus mit Hilfe der Museen definiert. Wie wir metagnostisch feststellen können, ist sie auch dort glänzend gescheitert.“⁵⁹³

Museale Kommunikation könne nach der Meinung derjenigen, die eine museale „pädagogische“ bzw. „didaktische“ Funktion ablehnen, Erziehung im engeren pädagogischen Sinne, also lehrendes Handeln, weder beabsichtigen noch bewirken, weil ihre Mittel und ihre Empfänger auf völlig anderen Kanälen miteinander in Verbindung treten. Es wird argumentiert dass die museale Bildungstätigkeit denotwendig nicht imstande sein könne, Lehraufgaben zu erfüllen.⁵⁹⁴ Der Verfasser schließt sich der Meinung an, dass gegenüber einer formellen Bildung es bei der musealen Kommunikation darum gehen muss, die Chancen für den Erwerb kategorialer Bildung zu schaffen. Das im Museum erworbene Wissen könne schließlich als „Stoff für Bildung“ dienen.⁵⁹⁵ Auch Hudson erklärt die Bildungsarbeit des Museums als informelle Bildung und stellt sie in einen Gegensatz zum traditionellen Schulunterricht: „In gewissem Sinne sind alle Museen natürlich didaktisch, sie bieten Möglichkeiten zu lernen, aber es gibt einen großen Unterschied zwischen Lernen und Lehren [...]. Ein großer Teil des Lernens, oft auch das sogenannte ‚Wertvolle‘ ist jedoch zufällig, ungeplant. Es geschieht als Reaktion auf Menschen, Ereignisse, Objekte oder Phänomene. Ein Museum, das eine fördernde, stimulierende Lernatmosphäre bietet, ist ein gutes Museum [...]. Ein ‚Didaktik-Museum‘ oder eine ‚Didaktik-Ausstellung‘ ist etwas, wo der Lernprozeß geplant und organisiert ist [...]“.⁵⁹⁶ Ausgehend von einer informellen Bildung durch museale Ausstellungen müssen Ausstellungskonzeptionen in erster Linie geeignet sein, die Vorstellungskraft der BesucherInnen anzuregen und ihr Sinnesbewusstsein zu entwickeln.⁵⁹⁷

In der musealen Praxis lassen sich entsprechend der verschiedenen Auffassungen der musealen Bildungsziele auch verschiedene Ausstellungskonzeptionen unterscheiden. Terlutter klassifiziert die Vielzahl verschiedener Ausstellungskonzeptionen in der Praxis und unterscheidet grundsätzlich zwei Möglichkeiten der Ausstellungskonzeption zur Vermittlung kultureller Inhalte: den fachwissenschaftlichen und den vermittlungstheoretischen Ansatz. Beim fachwissenschaftlichen Ansatz geht er von

⁵⁹² Vgl. WAIDACHER 1993: 214–220.; HOCHREITER 1994: 201–206.

⁵⁹³ WAIDACHER 1999: 42.

⁵⁹⁴ STRÁNSKÝ 1995, 1981; TREINEN 1990; HUDSON 1987; WAIDACHER 1993.

⁵⁹⁵ Vgl. WAIDACHER 1993: 218.

⁵⁹⁶ HUDSON 1988 zitiert in WAIDACHER 1993: 218f.

⁵⁹⁷ BOOTH et al. 1982.

dem Leitmotiv aus, dass Objekte für sich sprechen. Dementsprechend werde die Ausstellung nach einem „*vermittlungstheoretischen Minimalprogramm*“ aufgebaut. Die Objekte müssen möglichst ohne Erläuterung präsentiert werden, damit sie unbeeinflusst von anderen Reizen ihre volle ästhetische Wirkung entfalten können. Den BesucherInnen müsse die größtmögliche Freiheit der Wahrnehmung und Interpretation der Werke gewährt werden, so dass sie sich ein unbeeinflusstes Urteil der Werthaftigkeit des Kulturobjekts machen können. Nach diesem Ansatz dürfe neben dem Kulturobjekt nichts präsentiert werden, weil man ansonsten eine „doktrinale Ausstellung“ zeige, da die hinter den Objekten liegenden Zusammenhänge immer den Einflüssen der subjektiven Aufarbeitung unterworfen seien. Die Kulturobjekte müssen nach diesem Ansatz ihre volle Realität und somit alle denkbaren Assoziationen belassen werden; und die Vielfalt der Deutungsmöglichkeiten müsse erhalten bleiben.⁵⁹⁸ Ausstellungen, die in ihren Konzeptionen eine solche Wirkungsabsicht verfolgen, können als emotionale Ausstellungsformen klassifiziert werden. Zu dieser Ausstellungsform gehören ästhetische Ausstellungen, in denen die Ästhetik und Schönheit im Vordergrund stehen sowie evokative Ausstellungen, in denen eine inhaltliche Identifikation dadurch erreicht werden soll, dass Alltägliches thematisiert wird, Themen, die im Leben jedes Menschen eine Rolle spielen, um als Vergleichsbasis zu dienen.⁵⁹⁹ Museale Ausstellungen nach dieser Auffassung müssen eher an die Sinne appellieren, emotional wirken und an Tiefenschichten menschlichen Bewusstseins rühren als rationale Fakten zu übermitteln. Als Gegenargument kann hier angeführt werden, dass dies die Überzeugung voraussetzt, dass ästhetische Sensibilisierung durch vorrangige Erziehung vorhanden ist.

Nach dem „*vermittlungstheoretischen Ansatz*“ sollen die Objekte in einem Zusammenhang präsentiert werden. In einem kulturhistorischen Museum z. B. müssen die Objekte nach diesem Ansatz in ihren historischen Kontext eingearbeitet werden, um ihre Bedeutung vor dem geschichtlichen Hintergrund zu vermitteln. Es werden Informationen zur Geschichte geliefert und den BesucherInnen kann die Verwendung der Objekte in der damaligen Zeit gezeigt werden. Die nach diesem Ansatz definierten Ausstellungen werden auch als „Lernausstellung“ bezeichnet, in der ein fest definiertes Lernziel nicht exklusiv durch die Bestände des Museums selbst erreicht werden sollte, sondern auch mit Objekten, die keine Originale seien. Die Originale an sich besäßen in solchen Ausstellungen keinen „Selbstwert“, sondern erhalten ihre Relevanz und Bedeutung durch ihre Funktion im Erkenntnisprozess. Nach diesem Ansatz seien daher Kontextualisierungen wichtig.⁶⁰⁰ Ausstellungsformen, die eine solche Konzeption aufweisen, werden meistens als „didaktische“ Ausstellungen bezeichnet. Der Einsatz interpretativer Mittel reicht bei solchen Ausstellungen von weiteren Gegenständen

⁵⁹⁸ Vgl. TERLUTTER 2001: 102.

⁵⁹⁹ Zu emotionalen Ausstellungsformen vgl. UMSTÄTTER 2007: 51.

⁶⁰⁰ Vgl. TERLUTTER 2001: 103.

über Grafiken bis zu Texttafeln oder Computeranimationen.⁶⁰¹

Das „Lernen“ durch museale Ausstellung, was anhand eines vermittlungstheoretischen Ansatzes erfolgt, ist nicht ohne weiteres zu akzeptieren. Viele Museumssoziologen, wie oben hingewiesen wurde, verzweifeln am „Lernort-Museum“, was meiner Meinung nach nicht als unberechtigt bezeichnet werden darf. Vor allem in großen traditionellen Museen ist die These „Das Museum als Lernort“ nicht aufrecht zu halten. Und es kommt immer darauf an, was die BesucherInnen im Museum lernen sollen, etwa Geschichtsinhalte, Toleranz anderen Kulturen gegenüber oder Respekt vor Andersartigkeit. Was der amerikanische Psychologe Arthur W. Melton schon 1935 festgestellt hat, dass „Museumsbesucher in großen Museen durchschnittlich nicht mehr als neun Sekunden vor einem Objekt verbringen und in kleinen Museen zwölf bis fünfzehn“⁶⁰² scheint hier relevant. Treinen bemerkt hierzu: „Das heutzutage durchschnittlich zu beobachtende Besucherverhalten scheint immer noch den gleichen Regeln zu folgen. Die Verweildauer vor Einzelobjekten ist außerordentlich kurz bemessen. Dabei werden der Tendenz nach möglichst viele Objekte und viele Abteilungen innerhalb des Museums besichtigt. [...] Alle Erfahrungen deuten darauf hin, daß die Grundsituation der Besucher vor Museumssammlungen sich im Verlauf der letzten Jahrhunderte kaum geändert hat. Der Besucher beherrscht in eigener Vorstellung das hinter den Objekten stehende Wissen nicht oder nur zum geringen Teil, und dies hat zur Folge, daß dem wissenschaftlichen Anspruch von der Museumsseite her eine Bildungsanmutung in den Köpfen der Besucher entspricht.“⁶⁰³

Didaktische Ausstellungen können doktrinal sein und die BesucherInnen als negative Rezipienten behandeln, indem sie mithilfe systematisch gegliederter Schausammlungen und vieler schriftlicher Informationen bzw. interpretierender Mittel den BesucherInnen bestimmte Inhalte zu vermitteln versuchen und ihnen wenig Raum für eigene Interpretationen lassen. Als Gegensatz zu didaktisch konzipierten Ausstellungen kann man sich einen „assoziativen“ Ausstellungsstil vorstellen. Ausstellungen, die assoziativ konzipiert sind, können Bildungsziele im Sinne von nicht formeller Bildung sowie ästhetische Erfahrung erfüllen. Sie können an Sinne und an Verstand appellieren, wenn sie als eine Synthese von Kunst und Fachwissenschaft konzipiert werden. So stellt Waidacher die These auf, der einzige fruchtbare Zugang zur musealen Ausstellung sei, sie als eine Synthese von Kunst und Wissenschaft zu verstehen: „museale Präsentation heißt freies Gestalten, ja bewusstes Übertreten von Grammatik und Didaktik, Transzendieren der Logik, vor allem heißt es auch Weglassen“.⁶⁰⁴

⁶⁰¹ Vgl. UMSTÄTTER 2007: 52.

⁶⁰² zitiert nach WAIDACHER 1999: 44. S. dazu auch BOURDIEU und DARBEL 2006.

⁶⁰³ www: TREINEN 1988.

⁶⁰⁴ Vgl. WAIDACHER 1999: 61.

Der assoziative Ausstellungsstil stellt einen Gegensatz zu den didaktisch-vermittlungstheoretischen Ansätzen dar, vor allem weil er auf die Darstellung von systematischen, logischen Strukturen und Zusammenhängen verzichtet. An die Stelle der Kontextualisierung der Schausammlung tritt Dekontextualisierung, die danach strebt, zum Nachdenken anzuregen und Denkprozesse zu fördern. Der größte Teil des durch die Ausstellung zu vermittelnden Wissens wird nicht während des Ausstellungsbesuch angeeignet, sondern danach und aufgrund der späteren Beschäftigung mit den Fragen, die der Ausstellungsbesuch hervorgerufen. So dient der Ausstellungsbesuch als Stoff für die Bildung. Es ist dann davon auszugehen, dass selbst aus einer museumsdidaktischen Sicht assoziative Ausstellungen einen Vorteil gegenüber didaktisch konzipierten Ausstellungen haben können und Bildungsfunktionen erfüllen. Ein gelungener assoziativer Ausstellungsstil kann gleichzeitig evokativ sein. Als evokative Ausstellungsstile definiert Klein solche, die auf die Präsenz der Exponate setzen und die Absicht verfolgen, mit den medialen Möglichkeiten einer Ausstellung auf der Gefühlsklavatur des Besuchers spielen. Dabei spielen Erläuterungen wie die Kriterien der Originalität und Authentizität eine untergeordnete Rolle.⁶⁰⁵

Die aus den Strömungen der Postmoderne⁶⁰⁶ resultierende, gestiegene Wertschätzung des Fragmentarischen und Assoziativen und die große Skepsis gegenüber wissenschaftlichen Dogmen und Wahrheitsansprüchen sowie systematischen Gliederungsprinzipien sind teilweise Indikatoren für solche Museen bzw. Ausstellungsformen.⁶⁰⁷ Swain stellt fest, dass die Postmoderne keinen großen Einfluss auf museale Präsentation hat und nur wenige Ausstellungen den Versuch unternahmen, den Prinzipien der Postmoderne durch die Präsentationsweise zu folgen. Was solche Ausstellungen kennzeichnet, ist in jeder Hinsicht der Versuch, maßgebliche Erzählungen und die Museumsorthodoxie zu dekonstruieren.⁶⁰⁸ Die assoziative Ausstellungssprache kann die Vermittlung eines definitiven und linearen Konzeptes von Geschichte vermeiden und damit Wahlmöglichkeiten und Wandel oder offene Enden zulassen. Man könnte sagen, somit wird BesucherInnen viel mehr Raum zur

⁶⁰⁵ Vgl. KLEIN 2004: 121.

⁶⁰⁶ Die Postmoderne wird als „*Bewußtsein eines sozio-historischen Übergangs*“ beschrieben (ZIMA 2001: 35), der die Inhalte der Moderne zunehmend in Frage stellt (LYOTARD 1978: 99ff.). Die Hauptströmungen der Moderne waren in ihrem vereinheitlichenden Anspruch und der Tendenz zur Ausschließlichkeit, die nun durch die Postmoderne abgelöst wird, und Heterogenität der Welt, sowohl was Lebensformen und Sozialbeziehungen als auch Wissenschaftskonzeptionen angeht, anerkennt und fördert. (WELSCH 2002: 39, 84). Die Postmoderne vertritt die These, dass es nicht nur die eine Wahrheit, nicht wahr oder falsch, sondern viele Wahrheiten gibt. Dies wird „*Postmoderne Skepsis*“ genannt. (Vgl. LUDWIG 2008: 12).

⁶⁰⁷ Zum Einfluss der Strömungen der „Postmoderne“ auf die inhaltliche Entwicklung der Ausstellungs- bzw. Museumswesen vgl. KLEIN 2004: 156.

⁶⁰⁸ Vgl. SWAIN 2007: 215f. Als Beispiele nennt er die Ausstellung „*Mining the Museum*“ des *Museum of the Maryland Historical Society in Baltimore*, die Wanderausstellung „*Stonehenge Exhibition*“, und die Präsentation in der *Gallery „People before London Gallery“* des *Museum of London*.

eigenen Einsicht und Interpretation als üblich geboten. Ein Gegenargument gegen diese „*optimistische*“ Evaluierung wäre, dass es für freie Lesarten durch die BesucherInnen immer auch Basis-Infos braucht, die nicht geliefert werden bzw. eben einfacher zugänglich gemacht werden müssten, z. B. interaktiv. Für die Präsentation von Archäologie kann dieser Ausstellungsstil als ein Verweis auf die fragmentarische und lückenhafte Natur der Quellen dienen. Darüber hinaus ermöglicht er die Multivokalität der Exponate und eröffnet auch Raum für formal-ästhetische Betrachtungen und bietet gleichzeitig Stoff für Bildung, was meiner Meinung nach ein der Ziele eines Museums sein muss.

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit den aktuellen musealen Präsentationen altorientalischer Altertümer im Louvre, British Museum und auf der Museumsinsel in Berlin. Dabei liegt der Schwerpunkt der Analyse auf der Repräsentation von Geschichte und Kultur des Alten Orients in diesen Museumskomplexen. Es wurde einerseits die allgemeine Natur und der Charakter der ausstellenden Museumskomplexe diskutiert und andererseits die Art und Weise, in denen die Schausammlungen präsentiert werden.

Die heutigen Strukturen dieser großen Museumskomplexe konnten auf vergangene Diskurse über Kunst, Kultur und Zivilisation aus der Zeit ihrer Entstehung und Entwicklung im Zeitalter des europäischen Kolonialismus und Imperialismus zurückgeführt werden. Der primäre Charakter dieser Museumskomplexe war und bleibt auch heute, dass sie vor allem die Kunst und die materielle Kultur der alten Hochkulturen sowie die Kunst der europäischen Zivilisation ab der Renaissance präsentieren. Deshalb können sie als „Museen der Zivilisation“ bezeichnet werden. In dieser Arbeit wurde argumentiert, dass dieser Charakter tief in den europäischen Diskursen aus dem Zeitalter des europäischen Kolonialismus und Imperialismus verankert ist, beispielsweise die Differenzierung der Kulturen, die Idee des Fortschritts der Zivilisation, das europäische Antikenbild und die eurozentrische Geschichtsauffassung. Die Einbeziehung altorientalischer Altertümer in diesen Museumskomplexen geschah ab der Mitte des 19. Jhs. in diesen Museumskomplexen und war verbunden mit diesen Diskursen. Die Integration dieser Sammlungen in diesen europäischen „Museen der Zivilisation“ zeigt die europäische Sicht bezüglich der alten Geschichte des Nahen Ostens, die nur als Teil der Geschichte Europas mit der bekannten Metapher der „Wiege der der Zivilisation“ angenommen wurde.

Die Analyse der heutigen Dauerausstellungen zeigte weitere Aspekte der musealen Darstellung des Alten Orients im Kontext dieser Museumskomplexe. So wurde zuerst beschrieben, wie die altorientalischen Sammlungen ausgestellt werden. Hauptsächlich konnte darüber hinaus gezeigt werden, wie verschiedene Präsentationsformen unterschiedliche Aussagen über das dargestellte Subjekt vermitteln und wie das in verschiedenen Darstellungen von der Geschichte und Kulturen des Alten Orients realisiert wird. Es wurde festgestellt, dass die drei Dauerausstellungen diverse Präsentationsformen praktizieren und somit unterschiedliche Bedeutungen und Inhalte vermitteln.

So repräsentiert der Louvre hauptsächlich die materielle und künstlerische Entwicklung in einer formal-ästhetischen Präsentationsweise. Das Ergebnis ist dann eine ästhetisierte Geschichte des Alten Orients. Umgekehrt legt die historisch-didaktische Präsentationsweise der altorientalischen Dauerausstellung des British Museum mehr Gewicht auf die historischen Zusammenhänge der Schausammlung und ihre Interpretation als „historische Quellen“, um eine Geschichte bzw. Geschichten

des Alten Orients zu konstruieren, während die Ausstellung des Vorderasiatischen Museums in Berlin mit seiner inkohärenten Präsentationsweise und Ahistorizität den Gesamteindruck von der dargestellten Kulturen zu vermitteln versucht. Trotz diesen Unterschieden haben die drei Dauerausstellungen ein gemeinsames Merkmal: sie sind sehr traditionell und mangeln an Innovation. In dieser Arbeit wurde dies aus einer museumsökonomischen und einer_museumssoziologischen Sicht diskutiert.

Abstract

The present work deals with the current displays of ancient Near Eastern collections at the Louvre, the British Museum and the Museum Island in Berlin. A particular emphasis is accorded to the representation of history and cultures of the ancient Near East in these museum complexes. The analytical method proceeded by discussing, first, the general nature and character of these museums and, second, the forms in which permanent collections are organized and displayed.

The current structures of these gigantic museum complexes derive from the past discourses on art, culture and civilization established at the time of their foundation during the European colonial and imperialistic era. The primary character of these museum complexes was and remains also nowadays to present mainly the art and cultural materials of the ancient civilizations as well as the art of Europe from the Renaissance time onwards. Therefore, they can be considered as "museums of civilization". In my work, I suggest that this character is deeply linked to European discourses in colonial and imperialistic period, such as differentiation of cultures, the idea of the progress of civilization, the European conception of the Roman and Greek civilizations, and the eurocentrism of historical studies. The inclusion of the ancient Near Eastern collections in these museum complexes started at the middle of the 19th Century was related to these discourses. The integration of Near Eastern antiquities within the main European "museums of civilization" demonstrates the European point of view concerning the ancient history of the Middle East, which was accepted only as part of the history of Europe with the well-known metaphor of "cradle of civilization".

The analysis of the nowadays permanent exhibitions within the aforementioned Museums demonstrates other aspects of the representation of the ancient Near East in these contexts. The analysis starts with a description of how in these Museums the Near Eastern collections are presented. In fact, the research goal was to show how different types of presentations convey different messages on the represented subject and how they result in different depictions of the history and cultures of the ancient Near East. It was found that the three permanent exhibitions practice diverse forms of displays and, in doing so, they communicate different meanings. So, the Louvre mainly represents the material and artistic development in a formal and aesthetized way. The result is an aesthetized history of the Near East. The historical and didactic modes of presentation at the British Museum, conversely, put more emphasis on the historical contexts and their interpretation as "history sources" in order to construct a history or histories of the Ancient Near East, whereas the exhibition at the Vorderasiatisches Museum in Berlin has a incoherent and ahistorical character, which is transferred to the general picture of the represented cultures. Despite of all these differences, the three permanent exhibitions share a common trait: they are very conservative and fail of any kind of innovation. The research has demonstrated that this is linked to both economic and sociological dimensions of the museums.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Kontextbeziehungen des Objekts.....	16
Abbildung 2: Bedeutungskonstruktion in der musealen Ausstellung.....	31
Abbildung 3: Coopers Illustration.....	61
Abbildung 4: Coopers Illustration.....	61
Abbildung 5: Englische BesucherInnen in "The Assyrian Central Saloon" 1854.....	62
Abbildung 6: Grundriss des Vorderasiatischen Museums.....	85
Abbildung 7: Einblick in Raum 2.....	87
Abbildung 8: Prozessionsstraße von Babylon in Raum 8.....	92
Abbildung 9: Einblick in Raum 5.....	92
Abbildung 10: Der Sarkophag des Königs Schamschi-Adad V.....	97
Abbildung 11: Die großen Wandbilder in Räumen des Museums.....	97
Abbildung 12: Die Nachbildung eines assyrischen Palastraumes in Raum 11.....	98
Abbildung 13: Einblick in Raum 10.....	102
Abbildung 14: Grundriss der Abteilung für altorientalische Antiquitäten.....	122
Abbildung 15: „Salle de Germain Pilon“ in der „Galerie d'Angoulême, Musée de Sculptures“.....	130
Abbildung 16: Grundriss der Räume der assyrischen Skulpturen.....	165
Abbildung 17: Grundriss der Ausstellungsräume auf dem ersten Geschoß.....	167
Abbildung 18: Einblick in Raum 18 der griechischen Skulpturen.....	173
Abbildung 19: Einblick in Raum 9.....	175

Abbildung 20: Einblick in Raum 57.....	179
Abbildung 21: Einblick in Raum 58.....	186

Bibliographie

ALENA, S.

2009 Vom Tempel der Kunst zum Tempel der Besucher? Eine Studie zur Berliner Museumslandschaft. Hamburg: Diplomica Verlag.

ALEXANDER, E. P.

1979 Museums in motion. An introduction to the history and functions of museums. Nashville: American Assoc. for State and Local History.

AMIET, P.

1971 Musée du Louvre, Département des Antiquités Orientales. Guide Sommaire. Paris: Éditions des Musées Nationaux.

1987 Der Louvre. 7 Gesichter eines Museums. München: Prestel.

ANDERSON, B. R.

1991 Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism. London: Verso.

ANDRAE, W.

1934 Die Neuen Säle Für Altorientalische Kunst im Vorderasiatischen Museum. In: Berliner Museen, Jg. 55, H. 3, S. 47–56.

1957 Ausgrabung und Museum. In: Sumer, A Journal Of Archaeology In Iraq, Jg. XIII 1957, H. 182, S. 211.

ANSORG, H.

1990 Ausstellungsformen in historischen Museen. In: Informationen des Instituts für Museumswesen für die Museen in der DDR, Jg. 22, H. 1/90, S. 4–35.

ARNOLD, H.

2000 Die europäischen Museen an der Wende zum 21. Jahrhundert. Ein Ausblick. In: Museumskunde, Jg. 65, S. 18–21.

ASSMANN, A.

2006 Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. Univ., Habilitation, Heidelberg, 1992. 3. Aufl. München: Beck (C. H. Beck Kulturwissenschaft).

AULANIER, C.

1964 Histoire du Palais et du Musée du Louvre, Le Pavillon de l'Horloge et le Département des antiquités orientales. Paris: Éd. des Musées Nationaux.

AYDIN, K.

2010 Archäologische Museen zwischen Tradition und Innovation. In: Dröge, Kurt; Hoffmann, Detlef (Hg.): Museum revisited. Transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel. Bielefeld: transcript-Verl. (Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement), S. 63–73.

AYERS, A.

2004 The architecture of Paris. An architectural guide. Stuttgart: Ed. Menges.

BAHRANI, Z.

1998 Conjuring Mesopotamia: imaginative geography and a world past. In: Meskell, Lynn (Hg.): Archaeology under fire. Nationalism, politics and heritage in the Eastern Mediterranean and Middle East. London: Routledge, S. 159–175.

- 2001 History in Reverse. Archaeological Illustration and the Invention of Assyria. In: Proceedings of the XLV Rencontre Assyriologique Internationale. Historiography in the cuneiform world. Bethesda, Maryland: CDL Press, S. 15–28.
- 2003 The graven image. Representation in Babylonia and Assyria. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- BAL, M.
1992 Telling, showing, showing off. In: Critical inquiry, Jg. 18, H. 3, S. 556–594.
- BARTHES, R.
2006 Mythologies. Englisch von Annette Lavers. 47. [print.]. New York, NY: Hill and Wang.
- BAUDRILLARD, J.
1981 For a critique of the political economy of the sign. St. Louis, Mo. Telos Press.
2006 Simulacra and simulation. Englisch von Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- BÄUMLER, C.
2004 Bildung und Unterhaltung im Museum. Das museale Selbstbild im Wandel. Univ., Diss. Magdeburg, 2003. Münster: LIT (Medienpädagogik, 2).
- BAY, H; MERTEN, K. (HG.).
2006 Die Ordnung der Kulturen. Zur Konstruktion ethnischer, nationaler und zivilisatorischer Differenzen 1750 – 1850 ; [... Internationalen Symposium des Gießener Graduiertenkollegs "Klassizismus und Romantik" ... Dezember 2003]. Würzburg: Königshausen & Neumann (Stiftung für Romantikforschung, 29).
- BELCHER, M.
1991 Exhibitions in museums. Washington, DC: Smithsonian Institution Press (Leicester museum studies series).
- BENNETT, T.
1995 The birth of the museum. History, theory, politics. Reprint. London: Routledge.
- BERNAU, N.
1995 Von der Kunstkammer zum Musenarchipel. Die Berliner Museumslandschaft 1830–1994. In: Joachimides, Alexis (Hg.): Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums ; die Berliner Museumslandschaft 1830 –1990. Dresden: Verlag der Kunst, S. 15–37.
- BERNAU, N.; RIEDL, N.
1995 Für Kaiser und Reich. Die Antikenabteilung im Pergamonmuseum. In: Joachimides, Alexis (Hg.): Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums; die Berliner Museumslandschaft 1830 – 1990. Dresden: Verlag der Kunst, S. 171–189.
- BERNBECK, R.
2000 The exhibition of architecture and the architecture of an exhibition. The changing face of the Pergamon Museum. In: Archaeological Dialogues, Jg. 7, H. 2. ISSN: 1380– 2038. S. 98–145.
- BERNBECK, R.; LAMPRICHS, R.
1992 Museen, Besitz und Macht: Wohin mit den Altertümern? In: Das Altertum, Jg. 38, S. 109–124.
- BERNHARDT, G.
1998 Archäologie und Präsentation. frühe Menschengeschichte im Museum. In: Spennemann, Dirk H.

R.; Schmidt, Martin; Smolla, Günter (Hg.): *Geschichte heißt: So ist's gewesen! Abgesehen von dem wie's war ... Geburtstagsgrüße für Günter Smolla*. Bonn: Habelt (Archäologische Berichte, Bd. 11), S. 55–63.

BEYER, D.

1989 Khorsabad oder die Entdeckung der Assyrer. In: Sievernich, Gereon; Budde, Hendrik (Hg.): *Europa und der Orient: 800 – 1900*; 28. Mai – 27. August 1989; eine Ausstellung des 4. Festivals der Weltkulturen Horizonte '89 im Martin-Gropius-Bau. Berlin. München: Bertelsmann Lexikon Verlag, S. 90–101.

BITGOOD, S.

2000 The role of attention in designing effective interpretive labels. In: *Journal of Interpretation Research*, Jg. 5, H. 2, S. 31–45.

BLACK, B. J.

2000 On exhibit. Victorians and their museums. Charlottesville, Va.: Univ. Press of Virginia (Victorian literature and culture series).

BLAUERT, E.; BÄHR, A.; ZSCHARNT, U. (HG.)

2009 Neues Museum. Architektur, Sammlung, Geschichte; [Publikation anlässlich der Wiedereröffnung des Neuen Museums im Oktober 2009]. Berlin: Nicolai [u.a.].

BÖHM, A.

2006 „I stood Loathing and fascinated“ Thomas De Quinceys ‚Orientalismus‘ zwischen kolonialpolitischem und ästhetischem Diskurs um 1800. In: Bay, Hansjörg; Merten, Kai (Hg.): *Die Ordnung der Kulturen. Zur Konstruktion ethnischer, nationaler und zivilisatorischer Differenzen 1750 – 1850* ; [... Internationalen Symposium des Giessener Graduiertenkollegs „Klassizismus und Romantik“ ... Dezember 2003]. Würzburg: Königshausen & Neumann (Stiftung für Romantikforschung, 29), S. 251–277.

BOHRER, F. N.

1989a *A New Antiquity: The English Reception of Assyria*, (Ph.D. diss.), Chicago: University of Chicago.

1989b Assyria as Art. A Perspective on the Early Reception of Ancient Near East Artifacts. In: *Culture and History*, Jg. 4, S. 7–33.

1992 The Printed Orient. The Production of A. H. Layard's Earliest Works. In: *Culture and History*, Jg. 11, S. 85–105.

1998 Inventing Assyria. Exoticism and Reception in Nineteenth-Century England and France. In: *The Art Bulletin*, Jg. 80, H. 2, S. 336–356.

2003 *Orientalism and visual culture. Imagining Mesopotamia in nineteenth-century Europe*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

BONATZ, D.

? *Alt Vorderasiatische „Kunst“ in Deutschland von 1885–1936* (Teil einer unpublizierten Arbeit).

BOOCKMANN, H.

1991 Geschichte im Museum. Beobachtungen eines Historikers. In: *Neue Museumskunde*, Jg. 34, S. 92–99.

2000 Wie präsentiert man Geschichte im Museum? Beobachtung eines Museomanen. In: Puhle,

- Matthias (Hg.): Wege ins Museum. Zwischen Anspruch und Vermittlung ; Beiträge zu einer Tagung im Kulturhistorischen Museum Magdeburg; [am 26./27. Februar 1998 u.d.T.: "Kulturgeschichtliche Ausstellungen zwischen wissenschaftlichem Anspruch und ästhetischer Vermittlung"]. Magdeburg: Magdeburger Museen (Magdeburger Museumshefte, 13), S. 23–36.
- BOOTH, J. H.; KROCKOVER, G. H.; WOODS, P. R.
1982 Creative museum methods and educational techniques. Springfield, IL., U.S.A: Charles C Thomas Publisher.
- BOTTA
1850 M. Botta's Letters on the Discoveries at Nineveh. first and only series. Englisch von Catherine Ellis Tobin. London: Longman, Brown, Green and Longmans.
- BOURDIEU, P.; DARBEL, A.
2006 Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher. Deutsch von Stephan Egger und Eva Kessler. Konstanz: UVK-Verl.-Ges.
- BREDEKAMP, H.
2010 Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007. 1. Aufl. Berlin: Schurkamp.
- BRITISH MUSEUM
1856 Synopsis of the Contents of the British Museum. sixty-third edition (1856). London: Woodfall and Kinder.
- BUSHMANN, H.
2010 Geschichte im Raum. Erzähltheorie als Museumsanalyse. In: Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld: transcript-Verl. (Kultur- und MuseumsmanagementIntro), S. 149–169.
- BUTZ, H.
2000 Museum für Ostasiatische Kunst Berlin. München: Prestel (Prestel Museumsführer).
- CAUBET, A.
1995 Oriental antiquities. The visitor's guide. Paris: Ed. de la Réunion des Musées Nationaux.
1997 Au Louve Le Département des Antiquités Orientales Achève Son Redéploiement, L'aile Sackler. In: La Revue du Louvre et des musées de France, Jg. N° 4, S. 113–120.
2001 Département des Antiquités Orientales Louvre, Paris. In: Salje, Beate (Hg.): Vorderasiatische Museen. Gestern, heute, morgen. Berlin. Paris. London. New York. Mainz: von Zabern, S. 25–34.
- CAUBET, A.; FONTAN, E.; RUSTOW, S. L.
1993 Le Palais Du Rio Assyrien Sargon II Dans La Cour Khorsabad. In: La Revue du Louvre et des musées de France, Jg. N° 5/ 6, S. 26–33.
- CAYGILL, M. L.
2002 The story of the British Museum [250th anniversary 1753–2003]. 3. Ed. London: The British Museum Press.
- CHAMBERS, W.; CHAMBERS, R.
1850 The British Museum. Historical and Descriptive. Edinburgh: W. and R. Chambers.
- CLADDERS, J.
1990 Inszenierung von Kunst durch Ausstellungs- Architektur. Gedanken zur Kunstpräsentation. In: Preiß, Achim; Borger, Hugo (Hg.): Das Museum: Die Entwicklung in den 80er Jahren ; Festschrift für

- Hugo Borger zum 65. Geburtstag. München: Klinkhardt & Biermann (Zeit Zeuge Kunst), S. 378–392.
- CROOK, J. M.
1972 The Greek revival. Neo-classical attitudes in British architecture 1760–1870. London: Murray.
- CRÜSEMANN, N.
2001 Vom Zweistromland zum Kupfergraben. Vorgeschichte und Entstehungsjahre (1899 –1918) der Vorderasiatischen Abteilung der Berliner Museen vor fach- und kulturpolitischen Hintergründen. Freie Univ., Diss.--Berlin, 1999. Berlin: Mann (Jahrbuch der Berliner Museen, N.F. 42.2000, Beih.).
2000 Vorderasiatisches Museum Berlin. Geschichte und Geschichten zum hundertjährigen Bestehen. 1. Aufl. Berlin.
- CUNO, J.
2008 Who owns antiquity? Museums and the battle over our ancient heritage. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.
- CURTIS, J,
2001 Department of Western Asiatic Antiquities The British Museum London. In: Salje, Beate (Hg.): Vorderasiatische Museen. Gestern, heute, morgen; Berlin, Paris, London, New York ; eine Standortbestimmung. Mainz: von Zabern, S. 37– 49.
- DIAS, N.
2006 "What's in a Name?". Anthropology, Museums, and Values, 1827–2006. In: Grewe, Cordula (Hg.): Die Schau des Fremden. Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft. Stuttgart: Steiner (Transatlantische historische Studien, 26), S. 169–187.
- DÍAZ_ANDREU GARCÍA, M.
2007 A world history of nineteenth-century archaeology. Nationalism, colonialism, and the past. Oxford: Oxford Univ. Press (Oxford studies in the history of archaeology).
- DUNCAN, C.; WALLACH, A.
1978 The Museum of Modern Art as late capitalist ritual: an iconographic analysis. In: Marxist Perspectives, Jg. 4, S. 29–51.
- EBELL, U.
1990 Didaktik des Originals im Museum für Kunst und Kulturgeschichte. In: Liebelt, Udo (Hg.): Museum der Sinne. Bedeutung und Didaktik des originalen Objekts im Museum ; [Dokumentation der Fachtagung Museum der Sinne – Bedeutung und Didaktik des Originalen Objekts im Museum; Hannover, 22. bis 25. November 1989]. Hannover: Sprengel-Museum (Museumpädagogik), S. 57–60.
- VON EICKSTEDT, U.
2000 Die Rekonstruktion des Ischtar-Tores und der Prozessionsstraße von Babylon. In: Crüsemann, Nicola et al (Hg.): Vorderasiatisches Museum Berlin. Geschichte und Geschichten zum hundertjährigen Bestehen. 1. Aufl. Berlin, S. 25–26.
- ESSLINGER, S. L.
1997 The Museum as a political media. A semiological assault. In: Nöth, Winfried (Hg.): Semiotics of the media. State of the art, projects, and perspectives. Berlin: Mouton de Gruyter (Approaches to semiotics, 127), S. 619–627.
- ETTEMA, M.
1987 History Museums and the Culture of Materialism. In: Blatti, Jo (Hg.): Past meets present. Essays

- about historic interpretation and public audiences. Washington, D.C: Smithsonian Institution Press, S. 63–93.
- FANON, F.
1966 Die Verdammten dieser Erde. 3. Aufl. Deutsch von Traugott König. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- FAZZINI, R. A.
1995 Presenting Egyptian objects: concepts and approaches. In: *Museum International*, Jg. 47, H. 2, S. 38–43.
- FEER, L.
1864 Les ruines de Ninive ou description des palais détruits des bords du Tigre, suivie d'une Description du Musée Assyrien du Louvre. Paris.
- FEHR, M.
1988 Aufklärung oder Verklärung. In: Rösen, Jörn; Ernst, Wolfgang (Hg.): *Geschichte sehen. Beiträge zur Ästhetik historischer Museen*. Pfaffenweiler: Centaurus-Verl.-Ges. (GeschichtsdidaktikStudien, Materialien, N.F.), S. 110–123.
- FLÜGEL, K.
2005 Einführung in die Museologie. Darmstadt: Wiss. Buchges. (Einführung Kunst und Architektur).
- FOERSTER, C.
1995 Zwischen malerischer Präsentation und historischer Dokumentation. Darbietungsformen in Geschichtsmuseen des 20. Jahrhunderts. In: *Museumskunde*, Jg. 60, S. 88– 94.
- FONTAN, E.
1994 De Khorsabad à Paris. La découverte des Assyriens. Paris: Réunion des Musées Nationaux (Notes et documents des musées de France, 26).
- FUHRMANN, M:
2000 Das Antikebild der Goethezeit und die humanistische Bildung. In: Bericht über die 40. Tagung für Ausgrabungswissenschaft und Bauforschung. Vom 20. bis 23. Mai 1998 in Wien. Bonn: Habelt, S. 9–21.
- GAEHTGENS, T. M.
1992 Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich. Zur Kulturpolitik der Museen in der wilhelminischen Epoche. München: Dt. Kunstverl. (Kunstgeschichte und Gegenwart).
1996 The Museum Island in Berlin. In: Wright, Gwendolyn (Hg.): *The Formation of National Collections of Art and Archaeology*. Hannover/ London, S. 53–77.
- GESANG_KARLSTRÖM, E.
2005 Museums of World Culture – Four Museums Offering Perspectives on a Changing World. In: Graf, Bernhard; Müller, Astrid B. (Hg.): *Ausstellen von Kunst und Kulturen der Welt. Tagungsband*. Berlin (Mitteilungen und Berichte aus dem Institut für Museumskunde, 30), S. 75–81.
- GIULIANI, L.
2000 Antiken-Museen. Vergangenheit und Perspektiven einer Institution. In: Borbein, Adolf Heinrich (Hg.): *Klassische Archäologie. Eine Einführung*. Berlin: Reimer, S. 77–91.
- GODAU, S.
1989 Inszenierung oder Rekonstruktion? Zur Darstellung von Geschichte im Museum. In: Fehr,

- Michael (Hg.): Geschichte, Bild, Museum. Zur Darstellung von Geschichte im Museum. Köln: Wienand (Museum der Museen, 1), S. 199–211.
- GOVIER, L
2009 The national gallery guide book. New Haven CT: Yale University Press.
- GRANAYMERICH, É.
1999 Archéologie et politique française en Iran: convergences et contradictions (1881–1947), *Journal Asiatique*. Jg. 287, H. 1, S. 357–374.
- GROOTH, M.
2000 Archäologie im Museum. Vermittlung zwischen Vergangenheit und Zukunft. In: Archäologische Informationen, Jg. 23, H. 2, S. 197–203.
- GRÜNDER, H.
2008 Geschichte des Kolonialismus. In: Trümpler, Charlotte (Hg.): Das grosse Spiel. Archäologie und Politik zur Zeit des Kolonialismus (1860 – 1940); [Begleitbuch zur Ausstellung "Das Große Spiel – Archäologie und Politik" ; Ruhr Museum, Weltkulturerbe Zollverein, Essen ; 12. Februar – 13. Juni 2010]. Köln: DuMont, S. 20–28.
- GRÜTTER, H. T.
1998 Zur Theorie historischer Museen und Ausstellungen. In: Blanke, Horst Walter; Rüsen, Jörn (Hg.): Dimensionen der Historik. Geschichtstheorie, Wissenschaftsgeschichte und Geschichtskultur heute; Jörn Rüsen zum 60. Geburtstag. Köln: Böhlau, S. 179–193.
- GÜROL, P.
2008 Conflicting Visualities on Display: National Museums from the Ottoman Empire to the Turkish Republic. In: Aronsson, Peter; Nyblon, Andreas (Hg.): Comparing: National Museums, Territories, Nation-Building and Change. Linköping University, Norrköping, Sweden, 18–20 February 2008. Conference Proceedings. Linköping, Sweden: Linköping University Electronic Press, S. 121–129.
- HALL, M.
1987 On display. A design grammar for museum exhibitions. London: Lund Humphries.
- HAMPEL, A.
2010 Der Museumsshop als Schnittstelle von Konsum und Kultur: Kommerzialisierung der Kultur oder Kulturalisierung des Konsums? Hamburg: Diplomica Verlag.
- HANDRAK, A.
1990 Ein Kompendium der Weltkulturen. Das Neue Museum und seine Innenarchitektur. In: Museumsjournal. Jg. 1990, H. 3, S. 10–19.
- HAUENSCHILD, A.
1988 Neue Museologie. Anspruch und Wirklichkeit anhand vergleichender Fallstudien in Kanada, USA und Mexiko. Univ., FB Kulturgeschichte, Diss.--Hamburg, 1988. Bremen:(Übersee-)Museum (Veröffentlichungen aus dem Übersee-Museum Reihe D, 16).
- HEILMEYER, W.
2005 Pergamonmuseum Berlin. 66 Meisterwerke. Tübingen, Berlin: Wasmuth [u.a.] (Scala-Wasmuth Reihe Meisterwerke).
- HOCHREITER, W.
1994 Vom Musentempel zum Lernort. Zur Sozialgeschichte deutscher Museen 1800 – 1914. Techn.

- Hochschule, Diss.—Darmstadt, 1991. Darmstadt: Wiss. Buchges.
- HODGE, R.; D'SOUZE, W.
 1979 The museum as communicator. a semiotic analysis of the Western Australian Museum Aboriginal Gallery. In: *Museum*, Jg. 31, H. 4, S. 215–266.
- HOIKA, J.
 2000 Sammlungen, Museen, Ausstellungshallen. Über den Umgang mit archäologischen Geschichtsquellen. In: *Archäologische Informationen*, Jg. 23, H. 2, S. 187–195.
- HOLLOWAY, S. W.
 2001 Biblical Assyria and Other Anxieties in the British Empire. In: *Journal of Religion & Society*, Jg. 3, S. 1–17.
- HOLTROF, C.
 2002 Notes on the Life History of a Pot Sherd. In: *Journal of Material Culture*, Jg. 7, H. 1, S. 49–71.
- HOOPER_GREENHILL, E.
 1991 A New Communication Model for Museums. In: Kavanagh, G. (Hg.): *Museum Languages: Objects and Texts*. Leicester, London, New York: Leicester University Press, S. 49–61.
- 1994 *Museums and their visitors*. London: Routledge.
- HORST, F. VON DER.
 1997 The museum as semiotic frame. „Degenerate art“ in the thirties and the nineties. In: Nöth, Winfried (Hg.): *Semiotics of the media. State of the art, projects, and perspectives*. Berlin: Mouton de Gruyter (Approaches to semiotics, 127), S. 629–637.
- HUDSON, K.
 1987 *Museums of Influence*. 2. Aufl. Cambridge: Cambridge University Press.
- IGLHAUT, S.
 2006 Zwischen anklickbarem Exponat und Medieninstallation. In: *Lernen im Museum. Die Rolle von Medien für die Resituierung von Exponaten*. Institut für Museumsforschung. Berlin (Mitteilungen und Berichte aus dem Institut für Museumsforschung, 38), S. 67–81.
- JÄHNE, A.
 2006 Zeichenprozesse in frühern Kulturen und ihre moderne Interpretation. In: *Zeitschrift für Semiotik*, Jg. 28, H. 1, S. 83–103.
- JAKOB_ROST, L.
 1987 *Das Vorderasiatische Museum*. Berlin: Henschel.
- JAKOB_ROST, L.; KLENGEL_BRANDT, E; MARZAHN, J.; WARTKE, R.
 1992 *Das Vorderasiatische Museum.. Mainz: von Zabern*.
- JENKINS, I.
 1992 *Archaeologists & aesthetes in the sculpture galleries of the British Museum 1800 –1939*. London: British Museum Press.
- KARP, I.; LAVINE, S. (HG.)
 1991 *Exhibiting cultures. The poetics and politics of museum display ; [essays first presented at the Conference "The Poetics and Politics of Representation", held at the International Center of the Smithsonian Institution 26–28 September 1988]*. Washington, DC: Smithsonian Inst. Press
- KÄSTNER, V.

- 1987 Das alte Pergamonmuseum Berliner Museumsbaupläne gegen Ende des 19. Jahrhunderts. In: Forschungen und Berichte, Jg. 26, S. 29–56.
- KIER, H.
- 1990 Baudenkmal und/ oder Museum. Ein Blick nach Frankreich. In: Preiß, Achim; Borger, Hugo (Hg.): Das Museum. Die Entwicklung in den 80er Jahren ; Festschrift für Hugo Borger zum 65. Geburtstag. München: Klinkhardt & Biermann (Zeit Zeuge Kunst), S. 395–408.
- KING, M. E.
- 1984 Museums, Archaeology and the Public. In: Curator, Jg. 27, S. 298–307.
- KLEIN, A.
- 2004 Expositum. Zum Verhältnis von Ausstellung und Wirklichkeit. Bielefeld: transcript-Verl. (Kultur- und Museumsmanagement).
- KLEIN, H.
- 1990 Der Gläserne Besucher. Publikumsstrukturen einer Museumslandschaft. Berlin: ¬Gebr.¬ Mann (Berliner Schriften zur Museumskunde, 8).
- KNITTLMAYER, B.
- 1998 Rundgang durch das Alte Museum. 1. Aufl. Berlin: Antikensammlung Altes Museum Staatl. Museen zu Berlin.
- KOBOLD, S.
- 2005 Der Louvre: Bildungsinstitution und Musentempel. Rezeption eines Museums im Medium Text vom ausgehenden 18. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts Rezeptionsverhalten exemplifiziert anhand der Kataloge. Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München.
- KÖNENKAMP, W.
- 1988 Erklärung durch „Zusammenhang? Zu Theorie und Praxis der Ausstellung im kulturhistorischem Museum. In: Göttsch-Elten, Silke; Lühning, Arnold (Hg.): Forschungsfeld Museum. Festschrift für Arnold Lühning zum 65. Geburtstag. Kiel: Kommissionsverlag Walter G. Mühlau, S. 137–167.
- KÖNIG, G.
- 1999 Kinder- und Jugendmuseum. Genese und Entwicklung einer Museumsgattung. Impulse für ein besucherorientiertes Museumskonzept. Univ., Diss. Tübingen. Universität Tübingen, Fakultät für Sozial- und Verhaltenswissenschaft.
- KORR, G.
- 2007 Museumsdinge. Deponieren – exponieren. 2., erg. Aufl. Köln: Böhlau.
- KRAUß, R.
- 2006 Mitteilungen aus der Vergangenheit. Zum Zeichengehalt archäologischer Funde. In: Zeitschrift für Semiotik, Jg. 28, H. 1, S. 53–68.
- KROHM, H.; EFFENBERGER, A.; BUCZYNSKI, B.
- 2007 Bode-Museum, vormals Kaiser Friedrich-Museum. Ausstellung und Konzeption; Skulpturensammlung, Museum für Byzantinische Kunst. Wolfratshausen: Ed. Minerva.
- LACLOTTE, M.
- 1992 Der Louvre – von den königlichen Sammlungen zum nationalen Museum. In: Plessen, Marie-Louise von (Hg.): Die Nation und ihre Museen. Frankfurt/Main: Campus-Verl., S. 33–44.
- LARSEN, M. T.

- 1989 Orientalism and the Ancient Near East. In: Harbsmeier, Michael (Hg.): The humanities between art and science. Intellectual developments 1880–1914. Copenhagen: Center f. Research in the Humanities, S. 181–202.
- 1994 The appropriation of the Near Eastern past. contrasts and contradictions. In: The East and the meaning of history. international conference (23 – 27 November 1992). Roma: Bardi (Studi orientali ; 13), S. 29–51.
- LAYARD, A. H.
- 1853 Discoveries in the Ruins of Nineveh and Babylon. With Travels in Armenia, Kurdistan and the Desert; Being the Result of a Second Expedition undertaken for the Trustees of the British Museum. London: John Murray.
- LEITZKE, A.
- 2001 Das Bild des Orients in der französischen Malerei. Von Napoleons Ägypten-Feldzug bis zum Deutsch-Französischen Krieg. Univ. Diss -- Greifswald, 2000. Marburg: Tectum-Verl.
- LIDCHI, H.
- 1997 The Poetics and the Politics of Exhibiting other Culture. In: Hall, Stuart (Hg.): Representation. Cultural representations and signifying practices. 1. Aufl. London: Sage Publ. (Culture, media and identities), S. 151–223.
- LIVERANI, M.
- 1999 Ancient Near Eastern History – from Eurocentrism to an ‘Open’ World. In: Isimu. Revista sobre Oriente Próximo y Egipto en la antigüedad, Jg. 2, S. 3–9.
- LUDWIG, H.
- 2008 Jean Baudrillard und das Theorem der Simulation: Von der Agonie des Realen zurHyperrealität. Norderstedt: GRIN Verlag.
- MAAZ, B.; HOLAN, G.
- 2001 Die Alte Nationalgalerie. Geschichte, Bau und Umbau. Berlin: G und-H-Verl.; Staal. Museen Preuß. Kulturbesitz.
- MARCHAND, S. L.
- 2009 German Orientalism in the Age of Empire. Religion, race, and scholarship. Washington, DC: German Historical Institute [u.a.] (Publications of the German Historical Institute).
- 1996 Down from Olympus. Archaeology and philhellenism in Germany, 1750 –1970, Princeton.
- MARIN, J.
- 2001 La muséographie de l’histoire/ The museographical presentation of history. In: In:Cahieres d’étude. Study Series. ICOM International Committee for Museums und Collections of Archaeology and History, Jg. 9, S. 2–3.
- MARZAHN, J.; SCHAUERTE, G. (HG.)
- 2008 Babylon – Mythos & Wahrheit. : [eine Ausstellung der Staatlichen Museen zu Berlin, des Musée du Louvre und der Réunion des Musées Nationaux, Paris, und des British Museum, London; Pergamonmuseum, Museumsinsel Berlin, 26. Juni – 5. Oktober 2008]. München: Hirmer.
- MAHRZAHN. J.; SALJE, B. (HG.)
- 2003 Wiedererstehendes Assur. 100 Jahre deutsche Ausgrabungen in Assyrien. Katalog-Handbuch zur Ausstellung im Vorderasiatischen Museum Berlin, 23.10.2003–25.4.2004. 1. Aufl. Mainz: von Zabern.

MATTHES, O.

2008 Deutsche Ausgräber im Vorderen Orient. In: Trümpler, Charlotte (Hg.): Das grosse Spiel. Archäologie und Politik zur Zeit des Kolonialismus (1860 – 1940); [Begleitbuch zur Ausstellung "Das Große Spiel – Archäologie und Politik" ; Ruhr Museum, Weltkulturerbe Zollverein, Essen ; 12. Februar – 13. Juni 2010]. Köln: DuMont, S. 226–238.

MCCELLAN, A. A.

1994 Inventing the Louvr. Art, Politics and the Origins of the modern Museum in Eighteenth-Century Paris, Cambridge, New York: Cambridge University Press.

MCMANUS, P. M. (HG.)

1996 Archeological displays and the public. *Museology and Interpretation*. London: British School at Athens.

MERRIMAN, N. (HG.)

1999 Making early histories in museums. London: Leicester University Press (Making histories in museums).

MESKELL, L. (HG.)

1998 Archaeology under fire. Nationalism, politics and heritage in the Eastern Mediterranean and Middle East. London: Routledge.

MEYER, G. R.

1972 Vorderasiatisches Museum. Jahresbericht 1967/1970. In: *Forschungen und Berichte*, Jg. 14 *Archäologische Beiträge* (1972), S. 36–38.

1967 Vorderasiatisches Museum. In: *Forschungen und Berichte*, Jg. 8, S. 125–126.

1958 Vorderasiatisches Museum. In: *Forschungen und Berichte*, Jg. 2, S. 129–135.

1961 Vorderasiatisches Museum. In: *Forschungen und Berichte*, Jg. 3, S. 124–134.

1962 Durch Vier Jahrtausende Altvorderasiatischer Kultur. 2., erw. Aufl. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.

1980 Neues im Vorderasiatischen Museum. In: *Forschungen und Berichte*, Jg. 20, S. 10.

MILLER, E.

1973 That Noble Cabinet. a history of the British Museum. London: Adre Deutsch.

MORPHY, H.

1986 Reflection on Representations. In: *Anthropology Today*, Jg. 2, H. 2, S. 24–26.

MOSER, S.

2006 Wondrous curiosities. Ancient Egypt at the British Museum. Chicago: Univ. of Chicago Press.

MÜLLER-SCHEESEL, N.

2003 Von der Zeichenhaftigkeit archäologischer Ausstellungen und Museen. In: Veit, Ulrich (Hg.): *Spuren und Botschaften. Interpretationen materieller Kultur* ; [vom 2. bis 4. Juni 2000 fand am Institut für Ur- und Frühgeschichte und Archäologie des Mittelalters der Eberhard-Karls-Universität Tübingen eine internationale Fachtagung zum Thema "Spuren und Botschaften: Interpretationen materieller Kultur" statt]. Münster: Waxmann (Tübingerarchäologische Taschenbücher, 4), S. 107–125.

NISSEN, H. J.; BLEICKEN, J.; GALL, L.; JAKOBS, H.

1999 Geschichte Altvorderasiens. München u. a.: Oldenbourg (Oldenbourg-Grundriß der Geschichte, / hrsg. von Jochen Bleicken; Lothar Gall; Hermann Jakobs ; Bd. 25).

- NISSEN, H. J.
 2003 Vorderasiatische Archäologie. In: Der Neue Pauly, Stuttgart/ Weimer 2003, Bd. 15/3. S. 1049–1061.
- NOLEKE, P.; SCHNEIDER, B. (HG.)
 2001 Archäologische Museen und Stätten der römischen Antike – auf dem Wege vom Schatzhaus zum Erlebnispark und virtuellen Informationszentrum? Referate des 2. Internationalen Colloquiums zur Vermittlungsarbeit in Museen, Köln, 3. – 6. Mai 1999. Bonn: Habelt (Schriftenreihe des Museumsdienstes Köln, 4).
- NOHLEN, K.
 1998 Ästhetik der Ruine: zur Präsentation antiker Baukomplexe am Beispiel des Traian- Heiligtums zur Pergamon. In: Architektur heute, Jg. 2/98, S. 185–199.
- ORTHMANN, W.
 1975 Der Alte Orient. Berlin: Propyläen Verlag (Propyläen-Kunstgeschichte, 14).
- ORTMANN, J.
 2010 Kultur auf Frankforderisch – über 40 000 waren dabei. Die "Nackt" der Museen. In: Bild Frankfurt, 26 April 2010.
- PAPROTH, E.
 1986 Museale Vermittlung ur- und frühgeschichtlicher Forschungsergebnisse. Grundzüge der Vermittlung von Ur- u. Frühgeschichte in ausgew. Museen d. Bundesrepublik Deutschland. Univ., Diss.--Bochum, 1985. Frankfurt am Main: Lang (Europäische Hochschulschriftenreihe 3, 303).
- PARMENTIER, M.
 2001 Der Bildungswert der Dinge. Oder: Die Chancen des Museums. In: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft, 4. Jg., Heft 1/ 2001, S. 39–50.
- 2003 History is bunk. Gibt es Alternativen zur Chronologie in historischen Museen? In: Standbein/Spielbein. Museumspädagogik aktuell, Jg. 67, S. 4–8.
- PEARCE, S. M.
 1990 Archaeological curatorship. London: Leicester Univ. Pr. (Leicester museum studies series).
- PETRAS, R.
 1987 Die Bauten der Berliner Museumsinsel. Berlin: Stapp.
- PLANCK, D.
 1989 Archäologische Denkmäler. Erhaltung und museale Präsentation. In: Mörsch, Georg; Strobel, Richard (Hg.): Die Denkmalpflege als Plage und Frage. Festgabe für August Gebeßler. München: Deutscher Kunstverlag, S. 143–162.
- PLATO, VON. A.
 2001 Präsentierte Geschichte. Ausstellungskultur und Massenpublikum im Frankreich des 19. Jahrhunderts. Univ., Diss. u.d.T.: Plato, Alice von: Geschichte auf Umwegen--Hannover, 1999. Frankfurt/Main: Campus-Verl.
- POMIAN, K.
 1988 Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Aus dem Franz. von Rossler, Gustav. Berlin: Wagenbach (Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek, 9).
- PRICE, S.

- 2007 Paris primitive. Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly. Chicago, Ill.: Univ. of Chicago Press.
- PRIGENT, H.
- 2004 Guimet. National Museum of Asian Arts: Visitor's Guide. Artlys.
- PRIGENT, S.
- 2005 The Louvre: dates, facts and figures. Gisserot.
- READE, J.
- 1983 Assyrian sculpture. 1. Aufl. London: British Museum Press.
- 1991 The Raymond and Beverly Sackler Gallery of Early Mesopotamia. In: British Museum Magazine, Jg. 6, S. 15–17.
- 1993 The Raymond and Beverly Sackler Gallery of Later Mesopotamia at the British Museum. In: British Museum Magazine, Jg. 4, S. 40–43.
- PRIOR, N.
- 2003 Having One's Tate and Eating it: Transformation of the Museum in a Hypermodern Era. In: McClellan, Andrew: Art and its publics. Museum studies at the millennium. Malden, Mass. Blackwell Publ. (New interventions in art history 2). S. 51–77.
- ROSE, G.
- 2007 Visual methodologies. An introduction to the interpretation of visual materials. 2. Ed., London: Sage Publ.
- RUGE_SCHATZ, A.
- 2007 Bildung und Unterhaltung im Museum. Über die Notwendigkeit einer funktionalen Differenzierung und ihre Folgen. In: Kirchhoff, Heike; Schmidt, Martin (Hg.): Das magische Dreieck. Die Museumsausstellung als Zusammenspiel von Kuratoren, Museumspädagogen und Gestaltern ; [Ergebnisse einer Studienkonferenz des Bundesverbands Freiberuflicher Kulturwissenschaftler e.V. und der Thomas-Morus-Akademie Bensberg im November 2005]. Bielefeld: transcript-Verl. (Schriften des Bundesverbands Freiberuflicher Kulturwissenschaftler, 1), S. 41–57.
- SALJE, B. (HG.)
- 2001 Vorderasiatische Museen. Gestern, heute, morgen ; Berlin, Paris, London, New York; eine Standortbestimmung. Mainz: von Zabern.
- SAMIDA, S.
- 2002 Überlegungen zu Begriff und Funktion des „virtuellen Museums“: Das archäologische Museum im Internet. In: Museologie Online, Jg. 4. ISSN 1617-285X, S. 1–58.
- SAYRE, S.; KING, C. M.
- 2007 Entertainment and society. 1. Ed. New York: Routledge.
- SCHÄCHE, W.
- 1979 Alfred Messels Pergamon-Museum. Anmerkungen zu seiner architektur- und kunstgeschichtlichen Bewertung. In: Werkbundarchiv, Jg. 4, H. 252–266.
- SCHÄFER, H.
- 1995 Zwischen Disneyland und Musentempel: Zeitgeschichte im Museum. In: Museumskunde, Jg. 60, S. 27–32.
- SCHALLES, H.; GROSS, F.

- 1979 Untersuchung zur Objektpräsentation im Römisch–Germanischen Museum Köln. In: *Hephaistos, Kritische Zeitschrift zur Theorie und Praxis der Archäologie und angrenzender Wissenschaften*, Jg. 1, H. 123–148.
- SCHÄRER, M. R.
- 1992 Die ausgestellte Ausstellung. Ein museologisches Experiment. In: *Museumskunde*, Jg. 57, H. 43–50.
- 2003 Die Ausstellung. Theorie und Exempel. München: Müller–Straten.
- SCHILDKROUT, E.
- 2006 The Beauty of Science and the Truth of Art. *Museum Anthropology at the Crossroads*. In: Grewe, Cordula (Hg.): *Die Schau des Fremden. Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft*. Stuttgart: Steiner (Transatlantische historische Studien, 26), S. 119–143.
- SCHMIDT, M.; WOLFRAM, S.
- 1993 Westdeutsche Museen – objektiv und belanglos. In: Wolfram, Sabine; Sommer, Ulrike (Hg.): *Macht der Vergangenheit – wer macht Vergangenheit? Archäologie und Politik*. Wilkau–Hasslau: Beier & Beran (Beiträge zur Ur– und Frühgeschichte Mitteleuropas, 3), S. 36–43.
- SCHNEIDER, H. D.
- 1995 Museums and fieldwork. retrieving the past. In: *Museum International*, Jg. 47, S. 12–17.
- SCHOLZE, J.
- 2004 Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin. Techn. Univ., Diss.–Berlin, 2002. Bielefeld: transcript–Verl. (Kultur– und Museumsmanagement).
- SCHREINER, K.; WECKS, H.
- 1986 Museologie – Gegenstand, Aufgaben, Bestandsbildung. (Studien zur Museologie. Institut für Museumswesen. Schriftreihe, 27. Berlin.
- SCHULZE, G.
- 1993 Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. Frankfurt am Main/ New York.
- SCHUSTER, P.; STEINGRÄBER, C. I. (HG.)
- 2004 Museumsinsel Berlin.[UNESCO Weltkulturerbe seit 1999]. Berlin: SMB–DuMont.
- SCHWAN, S.
- 2006 Lernen im Museum. Die Rolle der digitalen Medien für Wissenserwerb und Wissenskommunikation. In: Schwan, Stephan; Trischler, Helmuth, Prenzel, Manfred (Hg.): *Lernen im Museum. Die Rolle von Medien für die Resituierung von Exponaten*. Institut für Museumsforschung. Berlin (Mitteilungen und Berichte aus dem Institut für Museumsforschung, 38), S. 1–8.
- SCHWARZ, U.; BERTRON, A.; FREY, C.
- 2006 Ausstellungen Entwerfen. Kompendium für Architekten, Gestalter und Museologen. Basel: Birkhäuser – Publishers for Architecture.
- SERFRIQUI, A.; GEOFFROY_SCHNEITER, B.; JOVER, M.
- 2005 A Guide to the Louvre. Paris: RMN Editions; Musée du Louvre Editions.
- SERRELL, B.
- 1996 Exhibit labels. An interpretive approach. Walnut Creek: Alta Mira Press.
- SHANKS, M.; TILLY, C.
- 1989a Archaeology into the 1990s. In: *Norwegian Archaeological Review*, Jg. 22, H. 1, S. 1–12.

- 1989b Questions rather than answers. replay to comments on "Archaeology into the 1990s". In: Norwegian Archaeological Review, Jg. 22, H. 1, S. 42–54.
- 1992 Re-Constructing Archaeology. Theory and Practice. 2. Aufl. London: Routledge.
- SHELTON, A. A.
- 1990 In the lair of the monkey. notes towards a post-modernist museography. In: Pearce, Susan (Hg.): Objects of knowledge. London: Athlone Press (New research in museum studies, 1), S. 78–103.
- SIMPSON, M. G.
- 1996 Making representations. Museums in the post-colonial era. London: Routledge (The Heritage).
- ST. JOHN, B.
- 1855 The Louvre; or, Biography of a museum. London: Chapman and Hall.
- STAATLICHE MUSEEN (HG.)
- 1962 Durch Vierjahrtausende Altvorderasiatischer Kultur. Vorderasiatisches Museum. 2. erweiterte Auf. Berlin: Norden.
- STAEHELIN, B.
- 1993 Völkerschauen im Zoologischen Garten Basel. 1879 – 1935. Basel: Basler Afrika-Bibliogr. (Beiträge zur Afrikakunde, 11).
- STEINMETZ, W.
- 1980 Die Arbeit der Berliner Museen mit dem Publikum von 1945 bis in die Gegenwart. Bearbeitete Fassung einer Abschlußarbeit an der Fachschule für Museologen Leipzig im Jahre 1977. In: Forschungen und Berichte, Jg. 20, S. 611–621.
- STRÁNSKÝ, S.
- 1995 Museologie als selbständige Wissenschaft. In: Flügel, Katharina; Vogt, Arnold (Hg.): Museologie als Wissenschaft und Beruf in der modernen Welt. [Hochschule für Technik, Wirtschaft und Kultur Leipzig, Kolloquium Herbst 1992]. Weimar: VDG Verl. u.Datenbank f. Geisteswiss. (Leipziger Gespräche zur Museologie, Bd. 3), S. 11–29.
- STRABNER, E.
- 1992 Die Kunst, sich verständlich auszudrücken. Texte im und für das Museum. In: Museumsmagazin, Jg. 5, S. 139–144.
- STROMBERG, K
- 1982 Alles ist dort und reich und oft schrecklich. Das Bild des Orients in der westlichen Kunst. In: Kunst und Antiquitäten, Jg. 1982, H. 1, S. 14–46.
- STRUM, E.
- 1990 Museifizierung und Realitätsverlust. In: Zacharias, Wolfgang (Hg.): Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung. 1. Aufl. Essen: Klartext-Verl. (Edition Hermes, 1), S. 99–13.
- ŠURDIĆ, B.
- 1990 Die museale Ausstellung als Mitteilung. Eine Betrachtung aus semiotischer Sicht. In: Neue Museumskunde, Jg. 33, S. 15–19.
- SWAIN, H.
- 2007 An introduction to museum archaeology. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- TERLUTTER, R.

- 2001 Besucherorientierte Ausstellungen: Lernen kultureller Inhalte aus Sicht psychologischer Lerntheorien. In: *Museologie Online*, Jg. 3. ISSN 1617-285X. S. 101-111.
- THE BRITISH MUSEUM
- 1826 A Guide to the beauties of the British Museum (1826). being a critical and descriptive account of the principal of art contained in the Gallery of Antiquities of the above National Collection; with an appendix, presenting a general summary of the contents of each room. London.
- 1856 Synopsis of the contents of the British Museum. sixty-third Edition. London: Woodfall and Kinder, Angel Court.
- 1879 A guide to the exhibition galleries of the British Museum. London: The Trustees.
- 1922 A Guide to the Babylonian and Assyrian Antiquities. Third Edition-Revised and Enlarged. London: The Trustees.
- THE ILLUSTRATED MAGAZINE OF ART
- 1853 Layard and the Discoveries at Nimroud. In: *The Illustrated Magazine of Art*, Jg. 1, S. 206-222.
- THE NORTH BRITISH REVIEW
- 1849 Layard's Nineveh and its Remains. In: *The North British Review*, Jg. XI May and August, S. 111-135.
- THIEMEYER, T.
- 2009 Geschichtswissenschaft: Das Museum als Quelle. In: Baur, Joachim (Hg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld: transcript-Verl. (Kultur- und MuseumsmanagementIntro), S. 73-93.
- TÖPPERWEIN, E.
- 1976 Archäologische Museen- sollen sie Kunst oder Geschichte zeigen? Vergleich der Ausstellungsprinzipien in München, Berlin und Köln. In: *Kunst + Unterricht, Museum und Schule*, Jg. Sonderheft 1976, S. 24-27.
- TREINEN, H.
- 1990 Strukturelle Konstanten in der Entwicklung des Museumswesens. In: Zacharias, Wolfgang (Hg.): *Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung*. 1. Aufl. Essen: Klartext-Verl. (Edition Hermes, 1), S. 151-165.
- TROUILLOT, M.
- 1995 *Silencing the past. Power and the production of history*. Boston, Mass: Beacon Press.
- TRÜMPLER, C. (HG.)
- 2008 Das grosse Spiel. Archäologie und Politik zur Zeit des Kolonialismus (1860 - 1940); [Begleitbuch zur Ausstellung "Das Große Spiel - Archäologie und Politik" ; Ruhr Museum, Weltkulturerbe Zollverein, Essen ; 12. Februar - 13. Juni 2010]. Köln: DuMont.
- VAN DER POT, J. H. J.
- 1999 *Sinndeutung und Periodisierung der Geschichte. Eine systematische Übersicht der Theorien und Auffassungen*. Leiden: Brill.
- VAN WEZEL, E.
- 2001 Die Konzeptionen des Alten und Neuen Museums zu Berlin und das sich wandelnde historische Bewusstsein. Univ., Diss. 1999--Amsterdam, 1999. Berlin: Mann (Jahrbuch der Berliner Museen, N.F. 43.2001, Beih.).

VIATTE, G.

2005 Ein neues Museum für die Welt. In: Graf, Bernhard; Müller, Astrid B. (Hg.): Ausstellen von Kunst und Kulturen der Welt. Tagungsband. Berlin (Mitteilungen und Berichte aus dem Institut für Museumskunde, 30), S. 123–135.

2006 Das Konzept: Ein Essay zum Musée du Branly als „Projet Muséologique“. In: Grewe, Cordula (Hg.): Die Schau des Fremden. Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft. Stuttgart: Steiner (Transatlantische historische Studien, 26), S. 207–215.

VIEREGG, H.

2006 Museumswissenschaften. Eine Einführung. Paderborn: Fink (UTB Kulturwissenschaften, Museumswissenschaften, 2823).

VOGTHERR, C. M.

1997 Das Königliche Museum zu Berlin. Planungen und Konzeption des ersten Berliner Kunstmuseums. Freie Univ., Diss.–Berlin. Berlin: Mann (Jahrbuch der Berliner Museen, N.F. 39.1997, Beih.).

VOSSEN, R.; GANSLMAYR, H.; HEINTZE, D.; LOHSE, W.; RAMMOW, H.

1976 Bilanz und Zukunft der Völkerkunde-Museen. In: Zeitschrift für Ethnologie, Jg. 101, S. 198–205.

VOSTEEN, M.

2003 Museale Vermittlung ur- und frühgeschichtlicher Inhalte. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht, Jg. 4, S. 227–234.

WAIDACHER, F.

1993 Handbuch der Allgemeinen Museologie. Wien: Böhlau.

1999 Museum lernen: Lange Geschichte einer Verweigerung oder Warum Museen manchmal so gründlich daneben stehen. In: Museologie Online, Jg. 1. ISSN1617-285X. S. 41–65.

WALSH, K.

1992 The representation of the past. Museums and heritage in the post-modern world. Reprinted. London: Routledge (The Heritage).

WARTKE, R.

2003 Die Präsentation der Ausgrabungsfunde aus Assur im Kontext der Geschichte des Vorderasiatischen Museums. In: Marzahn, Joachim; Salje, Beate (Hg.): Wiedererstehendes Assur. 100 Jahre deutsche Ausgrabungen in Assyrien. Katalog-Handbuch zur Ausstellung im Vorderasiatischen Museum Berlin, 23.10.2003–25.4.2004. 1. Aufl. Mainz a Rhein: Zabern Philip von Verlag GmbH, S. 67–77.

WEIS, F.

2000 Museum für Indische Kunst. Prestel Museumsführer. München: Prestel Verlag.

WELSCH, W.

2002 Unsere postmoderne Moderne. 6. Aufl. Berlin: Akad.-Verl. (Acta humaniora).

WESCHENFELDER, K.

1990 Museale Gegenwartsdokumentation – vorausseilende Archivierung. In: Zacharias, Wolfgang (Hg.): Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung. 1. Aufl. Essen: Klartext-Verl. (Edition Hermes, 1), S. 180–188.

WIEGAND, T.

- 1930 Das Pergamonmuseum. In: Berliner Museen, Jg. 51, H. 5, S. 93–100.
- WILLIAMSON, P.
- 1996 European sculpture at the Victoria and Albert Museum. London: Victoria & Albert Museum.
- WILSON, D.
- 1989a The British Museum. Purpose and politics. London: British Museum Publications.
- 1989b The Collection of the British Museum. London: British Museum Press.
- 2002 The British Museum. A history. London: British Museum Press.
- WOHLFROMM, A.
- 2002 Museum als Medium – neue Medien in Museen. Überlegungen zu Strategien kultureller Repräsentation und ihre Beeinflussung durch digitale Medien. Hochsch. für Film und Fernsehen, Diplomarbeit—Potsdam-Babelsberg, 1999. 1. Aufl. Köln: von Halem (Forum neue Medien, 2).
- WOLFRAM, S.; SOMMER, U. (HG.)
- 1993 Macht der Vergangenheit – wer macht Vergangenheit? Archäologie und Politik. Wilkau-Hasslau: Beier & Beran (Beiträge zur Ur- und Frühgeschichte Mitteleuropas, 3).
- WOOD, B.; COTTON, J.
- 1999 The Representation of Prehistory in Museums. In: Merriman, Nick (Hg.): Making early histories in museums. London: Leicester University Press (Making histories in museums), S. 28–43.
- WOLF, E.
- 1986 Die Völker ohne Geschichte. Europa und die andere Welt seit 1400. Deutsch von Niels Kadritzke. Frankfurt u. a.: Campus-Verl.
- WRIGHT, G. (HG.)
- 1996 The Formation of National Collections of Art and Archaeology. Hannover/ London.
- WRIGHT, P.
- 1989 The quality of visitor's experiences in art museums. In: Vergo, Peter (Hg.): The new museology. London: Reaktion Books (Critical views), S. 119–148.
- ZIMA, P. V.
- 2001 Moderne – Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur. 2., überarb. Aufl. Tübingen: Francke (UTB für Wissenschaft Literaturwissenschaft, Philosophie, Soziologie, 1967).

Verzeichnis der Internet-Internetquellen

DOLAN, B.

1998 Imperial Archives. French and British Museology from the 'Land of Lost Gods'.
<http://escholarship.org/uc/item/0sb8w38t#page-3>. (zuletzt geprüft am 01.05.2011)

LOYRETTE, H.

2009 About the Louvre: Message from the Director
<http://www.louvre.fr/llv/musee/mission.jsp?bmLocale=en> (zuletzt geprüft am 01.05.2011)

TREINEN, H

1988 Zwei Aspekte des Museumswesens. Das Museum als Kulturträger und als Massenmedium.
Vortrag auf dem 17. Internationalen SIBMAS-Kongress, 1.-9. September 1988, Mannheim.
http://www.sibmas.org/congresses/sibmas88/mannheim1988_05.html#note26 (zuletzt geprüft am 01.05.2011).

Clicknetherfield, The Sackler Gallery

<http://www.clicknetherfield.com/case-studies/by-case/?case=british-museum-sackler-gallery>
(zuletzt geprüft am 01.05.2011)

DGAM: Directorate-General of Antiquities and Museums:

<http://www.dgam.gov.sy/index.php?d=224&id=534> (zuletzt geprüft am 01.05.2011)

ICOM: International Council of Museums.

<http://archives.icom.museum/international/icmah.html> (abgerufen am 12.10.2010).

ICMAH: International Committee for Museums and Collections of Archaeology and History:

<http://archives.icom.museum/international/icmah.html> (abgerufen am 12.10.2010)

Musée du Louvre, Histoire du Louvre et Louvre médiéval:

http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=col_frame (zuletzt geprüft am 01.05.2011)

Musée du Louvre, « Base de données des oeuvres exposées Atlas » :

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=crt_fm_rs&langue=fr&initCritere=true (zuletzt geprüft am 01.05.2011)

Musée du Louvre, Location & Entrances :

<http://www.louvre.fr/llv/pratique/venir.jsp?bmLocale=en> (zuletzt geprüft am 01.05.2011)

Musée du Louvre, Rapport d'activité du musée du Louvre 2003

http://www.louvre.fr/media/repository/ressources/sources/pdf/src_document_50533_v2_m56577569830620883.pdf (zuletzt geprüft am 01.05.2011)

Neues Museum, Virtueller Architektur-Rundgang

<http://www.neues-museum.de/nm/index.html?r=vestibuel> (zuletzt geprüft am 30.12.2010).

Staatliche Museen zu Berlin, Museen Dahlem:

<http://www.smb.museum/smb/standorte/index.php?lang=de&p=2&objID=6370&n=10>. (zuletzt abgerufen am 10.12.2010)

Staatliche Museen zu Berlin: Außenräume in Innenräumen. Die museale Raumkonzeption von Walter Andrae und Theodor Wiegand im Pergamonmuseum.

<http://www.smb.museum/smb/media/news/25996/AuenrumeinInnenrumen11.12.12.09.pdf> (Abgerufen

- am 20. 04.2010).
- Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Abkommen über die gemeinsame Finanzierung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz
http://www.hv.spk-berlin.de/deutsch/wir_ueber_uns/download/finanz.pdf (zuletzt geprüft am 02.02.2011).
- The British Museum, The British Museum collection database :
http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database.aspx.
- The British Museum, Themes Room:
http://www.britishmuseum.org/explore/galleries/themes/room_1_enlightenment.aspx (zuletzt geprüft am 01.05.2011).
- The British Museum, Department of Africa, Oceania and the Americas:
http://www.britishmuseum.org/the_museum/departments/africa_oceania_americas.aspx (zuletzt abgerufen am 10.12.2010).
- The British Museum, Floor plans and galleries:
http://www.britishmuseum.org/visiting/floor_plans_and_galleries/ground_floor.aspx (zuletzt abgerufen am 16.11.2010).
- The British Museum, North America (Room 26)
http://www.britishmuseum.org/explore/galleries/americas/room_26_north_america.aspx (zuletzt abgerufen am 10.02.2011).
- The British Museum, Mexico (Room 27)
http://www.britishmuseum.org/explore/galleries/americas/room_27_mexico.aspx (zuletzt abgerufen am 10.02.2011).
- The British Museum, Korea (Room 67)
http://www.britishmuseum.org/explore/galleries/asia/room_67_korea.aspx (zuletzt abgerufen am 10.02.2011).
- The British Museum, Department of the Middle East
http://www.britishmuseum.org/the_museum/departments/middle_east.aspx (zuletzt geprüft am 01.05.2011).
- The British Museum, Architecture
http://www.britishmuseum.org/the_museum/history_and_the_building/architecture.aspx (zuletzt geprüft am 01.05.2011).
- The British Museum: New galleries at the British Museum
http://www.britishmuseum.org/the_museum/news_and_press_releases/press_releases/2007/new_galleries_open.aspx (zuletzt geprüft am 01.05.2011).
- The British Museum 2010, The British Museum. Report and accounts for the year ended 31 March 2010.
<http://www.britishmuseum.org/pdf/TAR09-10.pdf> (zuletzt geprüft am 10.01.2011).

„Der Lebenslauf ist in der Online-Version aus Gründen des Datenschutzes nicht enthalten“.

„Der Lebenslauf ist in der Online-Version aus Gründen des Datenschutzes nicht enthalten“.